

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 24

2017

Одеса
«Астропринт»
2017

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

Є. М. Черноіваненко — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *відповідальний редактор*; **О. В. Александров** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **Н. І. Бернадська** — доктор філологічних наук, професор (Інститут філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка); **Леслава Кореновська** — доктор філологічних наук, професор (Краківський інститут неофілології Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти); **Н. П. Малютіна** — 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. Силантєва** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **Данута Уліцька** — доктор філологічних наук, професор (Інститут полоністики Варшавського університету); **Н. М. Шляхова** — доктор філологічних наук, професор (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова); **О. О. Мізікіна** — кандидат філологічних наук, доцент (Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова) — *технічний секретар*

Рецензенти:

Агнешка Матусяк — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри україністики Інституту слов'янської філології Вроцлавського університету (Польща);

Микола Степанович Васьків — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри журналістики і міжнародних відносин Київського університету культури (Україна)

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.

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 24

2017

Founder: Odessa I. I. Mechnikov National University

Editorial board:

Eugene Chernoiivanenko — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *executive editor*; **Alexander Alexandrov** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **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); **Nonna Shlyakhova** — Doctor of Philology, professor (Odessa I. I. Mechnikov National University); **Olena Mizinkina** — PhD in Philology, associate professor (Odessa I. I. Mechnikov National University), *assistant*

Reviewers:

Agnieszka Matusiak — Doctor of Philology, Professor, Head of the Institute of Ukrainian Studies of Slavic Philology University of Wrocław (Poland);
Mykola Vaskiv — Doctor of Philology, Professor, Head of Department of Journalism and International Relations of Kyiv University of Culture (Ukraine)

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.

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Бернадська Ніна

Художнє осмислення історії в новітньому романі: словацький, український, чеський варіанти11

Гурдуз Катерина

Художні проєкції війни в українському романному дискурсі на тлі світового літературного процесу21

Ніколова Олександра

Мотив крос-гендерної травестії в українській літературі І половини ХІХ ст. на тлі європейської традиції31

Холод Уляна

Майстерність художнього перекладу в розумінні Їржи Левого43

Shystovska Anastasiia

The concept of intertextuality and approaches to it51

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Горанська Тетяна

Своєрідність художнього портрету в прозі І. Франка 1890-х років60

Казанова Ольга

Композиційна та смислова роль монологічного мовлення у творах В. Стефаніка70

Свириденко Оксана

Алюзія та її роль в епістолярній прозі романтиків (на матеріалі листування українських письменників)78

Шупта-В'язовська Оксана

Початок «Журналу» Тараса Шевченка: особливості творчого труда письменника86

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Авксентьєва Галина

Інтертекстуальні аспекти прози Євгенії Кононенко97

Бандура Тетяна

Функціональність архетипу дороги в романі-баладі

В. Шевчука «Дім на горі»105

Бербер Наталя

Символічна парадигма новели «Не плачте за мною ніколи...»

Марії Матіос113

Бестюк Ірина

Інкорпорація оперети у прозі 1920–1930-х років («Повість

без назви» П. Ванченка)122

Галич Олександр

Автобіографії Леоніда Чернова-Малошийченка: мемуари

суб'єктного типу131

Городнюк Наталія

Речовість та субстанційність алхімічної символіки у романі

Ю. Яновського «Майстер корабля»141

Кальян Ксенія

Микропоетика лірических циклов харьковской поэтессы

Р. А. Катаевой147

Кицан Олена

Інтерпретація жанру хайку у творчості волинських поетів158

Кулакевич Людмила

Специфіка моделювання образу авантюриста в повісті

П. Панча «Голубі ешелони»169

Павлюк Надія

Алюзії в історичній прозі Юрія Мушкетика177

Соколовська Юлія

Синтез художнього й документального в творчості Ірен

Роздобудько186

Філіпенко Ольга

Символіка кольору в прозі Докії Гуменної197

Босва Евеліна

Інтертекстуальність як ознака ідіостилю Ю. Іздрика:
поетонімний аспект текстотворення205

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Ангеловська Катерина

Естетичні функції фольклору в романах Т. Гарді «Тесс із роду
Д'єрбервіллів» і Панаса Мирного «Повія»215

Гуменний Микола, Гуменна Віра

Інтенціональність свідомості (А. Барбюс, Е. Ремарк,
О. Гончар)226

Турчина Тетяна

Гомілетичні настанови святого Августина і способи
тлумачення Біблії в «Євангелії учительному» Кирила
Транквіліона Ставорецького237

РЕЦЕНЗІЇ

Пащенко Микола

Літературна процесологія Миколи Кодака
Кодак М. П. Вибране: статті, рецензії, питання/проблеми
теоретичні: у 2 томах / М. П. Кодак; упорядник Л. С. Кодак;
наук. ред. і кер. проекту М. І. Мартинюк. — Луцьк:
ПВД «Твердиня», 2015. — Т. 1. — 424 с.; Т. 2. — 396 с.; іл. 8 с.248

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

Черноіваненко Євген

Про наукові видання філологічного факультету Одеського
національного університету імені І. І. Мечникова262

НАШІ АВТОРИ264

CONTENTS

THE PROBLEMS OF LITERARY THEORY AND LITERARY CRITICISM

Bernadska Nina

Artistic interpretation of history in the newest novel: Slovak,
Ukrainian, Czech variants11

Gurduz Kateryna

Artistic projection of war in Ukrainian novel discourse
on the background of the world literary process21

Nikolova Alexandra

The motive of cross-gender travesty in Ukrainian literature
in the first half of the XIXth century in European tradition31

Kholod Uliana

The art of literary translation in the perception of Jiří Levý43

Shystovska Anastasiia

The concept of intertextuality and approaches to it51

CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

Goranskaya Tatyana

The originality of artistic portrait in Franko's prose 1890s60

Kazanova Olga

Compositional and semantic role of monologue speech in Stefanik's
works70

Svyrydenko Oksana

Allusion and its role in the romantics' epistolary heritage (based
on the correspondence of Ukrainian writers)78

Shupta-Vyazovskaya Oksana

The beginning of the «Journal» Taras Shevchenko: Features
of the creative work of the writer86

ART EXPERIENCE OF THE XXth—XXIst CENTURIES

<i>Avksentieva Galina</i>	
Intertextual aspects of Eugenia Kononenko’s prose	97
<i>Bandura Tetyana</i>	
The functionality of archetype of the road in V. Shevchuk’s ballad novel «The House on the Hill»	105
<i>Berber Natalya</i>	
Symbolic paradigm of the novel «Do not cry about me ever...» by Maria Matios	113
<i>Bestyuk Yryna</i>	
Operetta incorporation in prose 1920–1930’s («Untitled Story» of P. Vanchenko)	122
<i>Halych Oleksandr</i>	
The autobiographies of Leonid Chernov-Maloshiichenko: memoirs of subjective type	131
<i>Gorodnyuk Natalia</i>	
Thingness and substantiality of alchemical symbolism in Yuri Yanovsky’s novel «The Master of the Ship»	141
<i>Kalian Kseniia</i>	
Micropoethics of the lyrical cycles of Kharkov poetess R. A. Kataeva	147
<i>Kytcan Olena</i>	
The interpretation of the genre haiku in the works of the poets of Volyn	158
<i>Kulakevych Lyudmyla</i>	
The specifics of modeling of image of an adventurer in P. Panch’s story «The Blue Echelons»	169
<i>Pavlyuk Nadiya</i>	
Allusions in Yuri Mushketyk’s historical prose	177
<i>Sokolovska Yuliia</i>	
The synthesis of artistic and documentary in iren Rozdobudko’s prose	186
<i>Filipenko Olga</i>	
The symbolism of color in Dokia Humenna’s prose	197

Boyeva Evelina

Intertextuality as index of the idiostyle Y. Izdryk: poetonymous aspect of text-stocking205

THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES

Angelovska Katheryna

The aesthetic functions of the folklore in the novels of T. Hardy «Tess of the d'Urbervilles» and Panas Mirniy «The Poviya»215

Gumennyi Mykola, Gumennaia Vira

The intentionality of consciousness (A. Barbusse, E. Remarque, O. Honchar)226

Turchyna Tetiana

Homiletic Guidance of St. Augustine and the Interpretations of the Bible in «The Didactic Gospel» by Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky237

REVIEWS

Pashchenko Mykola

Literary science of process of M. Kodak248

OUR PRESENTATIONS

Chernoivanenko

About scientific publications of Philological department of Odessa I. Mechnikov National University262

AUTHORS264

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

[821.161.2+821.162.4+821.162.3]–31'06

ХУДОЖНЄ ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ В НОВІТНЬОМУ РОМАНІ: СЛОВАЦЬКИЙ, УКРАЇНСЬКИЙ, ЧЕСЬКИЙ ВАРІАНТИ

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

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка
nbernadska@gmail.com*

У статті розглянуто специфічні риси новітнього історичного роману, його жанрові модифікації в аспекті художнього моделювання подій Другої світової війни, її травматичного досвіду, актуалізації для сучасності. Об'єктом дослідження стали твори П. Ранкова, М. Матіос, К. Тучкової.

Ключові слова: людина, історія, сучасність, новітній історичний роман і його модифікації.

До трагічних сторінок Другої світової війни зверталися і звертаються і старші, і молодші покоління європейських прозаїків. Сьогодні їй досвід художньо осмислюється як непроминуща травма, котра зачепила життя великої кількості людей і дається взнаки більше ніж через півстоліття. Саме ця тема об'єднує романи Павола Ранкова «Матері» (український переклад Тетяни Окопної побачив світ у 2016 році, а в Словаччині твір вийшов у 2012), Марії Матіос «Солодка Даруся» (2004, твір удостоєний Шевченківської премії), Катержини Тучкової «Житковські богині» (у перекладі з чеської Ганною Величко опублікований у 2014 році, а видавництво «Хост» у місті Брно видало його 2012 року). Коротко нагадаємо про авторів. Якщо про М. Матіос наш читач знає досить багато, як і про її творчість, то чеський і словацький прозаїки менш відомі в українському культурному просторі.

Павол Ранков (1964) — відомий сучасний словацький письменник, есеїст, автор кількох збірок оповідань, перша з яких — «З часового відступу» — принесла йому визнання та премію ім. Івана Красека за літературний дебют у 1995 році. Ще більшого розголосу набув його роман «Це сталося першого вересня (чи ще колись)», відзначений ба-

гатьма міжнародними преміями, зокрема Центральноевропейською літературною премією Angelus, перекладений арабською, болгарською, чеською, німецькою, угорською, японською, польською, румунською, шведською і мовою гінді.

Катержина Тучкова (1980) — відома сучасна чеська письменниця, куратор мистецьких проєктів, засновниця проєкту ARSkontakt — щорічної виставки робіт молодих художників. У її творчому доробку — новели, оповідання, роман «Вигнання Герти Шнірх» (2009). «Житковські богині» удостоєні премії Йозефа Шкворецького, визнані чеським бестселером (нагорода «Чеський бестселер-2012»), стали «Вибором читачів» у конкурсах Magnesia Litera та «Чеська книга».

Головними героїнями всіх трьох романів виступають жінки драматичної долі. Так, Зузана Лаукова («Матері») покохала російського партизана Алексея, якого вбивають німці в далекому словацькому селі, де дівчина мешкає. Після закінчення Другої світової війни вона мимоволі потрапляє у складну ситуацію, коли чехословацька влада звинувачує її у зраді (а німці ж могли переслідувати за зв'язок із учасником руху опору) — у співпраці з фашистами, відтак — і у смерті її коханого. Цей епізод у сюжеті роману слугує зав'язкою, з якої і розпочинається хресна дорога Зузани в сталінський концтабір, драматизм котрої підсилюється тим, що дівчина дізнається про свою вагітність. Зображення нелюдських умов існування у ньому людей різних національностей, жорстокого ставлення навіть до вагітної жінки сповнене трагізму, а конкретний трудовий табір — цинічно названий «виправним» та ще й поіменований «Артеком» за аналогією із найвідомішим табором відпочинку радянської молоді — під пером автора символізує увесь сталінський режим, за якого безневинно страждають представники «визволених» європейських народів. Для автора важливо наголосити, що вони — не військові злочинці, а цивільні люди, котрі найчастіше випадково потрапили під недремне око кадебістів на визволеній території, на якій встановлювалися «нові» порядки, зокрема починали безжалюдно діяти каральні органи, як і на радянській території.

Зузана в екстремальних умовах народжує сина, всім серцем бажаючи захистити його від жорстокої системи. Так триває майже дев'ять років. Жакіття ситуації посилюється тим, що хлопчик виховується начальницею табору, жінкою-солдафаном, бездумною слугою сталінського режиму, котра не має власних дітей. Отож маленький Алексей виростає в загроженому для нього просторі, по суті, в'язниці, вихову-

ється на прикладі Павлика Морозова, оплакує смерть Сталіна, стає піонером. Він входить у світ радянський і тим самим духовно віддаляється від рідної матері, людини глибоко віруючої. Ця колізія — протиставлення християнства і більшовицької «віри» — у романі набуває важливого і світоглядного, і фабульного значення. Саме завдяки справжній вірі у добро, людяність, щиросердність і терпіння перемагає найжорстокіші і найнесправедливіші обставини свого життя Зузана, звичайна словацька дівчина, кинута у саме пекло разом зі своєю ще не народженою дитиною.

Головною героїнею «Солодкої Дарусі» також є жінка — дивна дівчина Даруся, чию таємницю так ретельно оберігає авторка аж до останньої, третьої, частини твору. Романістка тримає читача в напрузі, в очікуванні фіналу історії. Що спричинило недугу Дарусі, її — для звичайної людини — неадекватну поведінку в соціумі? Що викликає її напади? Чому вона, майже ідилічно проживши із Іваном Смичком (*«чудним та дурнуватим, як вважали в селі, чоловіком-зайдою»* [5, с. 38]) якийсь час, несподівано жене його геть?

Розв'язка цього сюжету настільки несподівана, наскільки й непередбачувана. Письменниця тут майстерно використовує деталь — цукерку, яка часто-густо і зумовлює жорстокі напади у Дарусі, коли ніщо і ніхто не може допомогти їй подолати цей стан. З іншого боку, односельці, які, на відміну від читачів, знають причину душевної хвороби дівчини, могли б і не пригощати її цукерками. Проте вони радше воліють демонструвати своє милосердя і добре ставлення, називаючи героїню «солодкою» (*«Вони в селі собі думають, що Даруся не розуміє, що, аби не казати дурна, вони їй кажуть солодка»* [5, с. 12]), а насправді знушаються з бідолахи, яка з раннього дитинства живе з незагойною раною у душі, адже на її очах мати заповдіяла самогубство. А сталося це після того, як офіцер-кадебіст, який у свій час познушався над молодістю жінкою, пригостив маленьку Дарусю цукеркою. Так трагічно у романі звучить тема минулого, пов'язаного з радянською репресивною системою. Якщо у романі «Матері» сталінський концтабір символізує тоталітарну систему, то в творі М. Матіос Даруся, на думку самої письменниці, — *«метафора моєї країни»* [4, с. 238].

У творі «Житковські богині» головна героїня Сурменова Терезія, жінка з «великим серцем», наділена від природи незвичайним даром — знахарства, цілительства і віщування. Вона виховує двох дітей — сиріт Дору й Яцька, батько яких зарубав їхню матір, а після

відбування покарання повісився. Доля Сурмени через збіг обставин закінчується трагічно — жінка наприкінці 70-х років минулого століття помирає у психлікарні.

Значна частина сюжету присвячена подіям Другої світової війни: йдеться про те, як фашисти цікавилися магічними практиками боготворення. Згадується відома організація Аненербе («Спадщину предків», або «Німецьке товариство з вивчення давньої германської історії та спадщини предків», яке протягом 1935–1945 років вивчало історію і традиції арійської раси з метою ідеологічного забезпечення доктрини Третього Райху). Пізніше і радянські органи безпеки намагалися схилити Сурмену до співробітництва, проте вона стійко відхиляла такі пропозиції, залишаючись відлюдницею на своєму далекому хуторі Житкова у Білих Карпатах, однак ніколи не відмовляючи знайомим і незнайомим людям допомогти у біді, зцілити їхні душі чи вилікувати фізичні недуги.

Ще одна спільна ознака аналізованих творів — їх ускладнена архітектоніка, що виявляється у переплетенні різних часових площин, доль героїв, голосів оповідачів.

Так, у романі «Матері» взаємодіють дві сюжетні лінії. Студентка Луція Герлянська вже в наш час працює над дипломною роботою про форми й особливості реалізації материнства в екстремальній ситуації. Щоб проілюструвати теоретичний матеріал, вона звертається до методу усної історії і для інтерв'ю обирає Зузану. Павол Ранков майстерно використовує мотив подвоєння, характерний для роману, адже дівчина також чекає на дитину. Вона вирішила зберегти вагітність, незважаючи на протест матері. І саме в далекому селі Залесна Поруб, де мешкає Зузана і Луція, котра вже півроку слухає і записує оповідь старшої жінки, починаються пологи. У цю драматичну колізію втручається син Зузани, який, дізнавшись від матері про її наміри допомогти Луції народити дитину у будинку старої жінки в далекому гірському селі-хуторі, прилітає зі Швеції, як виявляється, дуже вчасно. І хоча факт пологів залишається за межами романного сюжету, його фінал оптимістичний: поява нового життя в нових умовах — це позитивна перспектива для суспільства, як і рішення Алексея повернутися до рідної домівки, щоб бути поруч із матір'ю, яка своє життя самовіддано присвятила дитині.

У романі «Солодка Даруся» композиція також ускладнена, проте її сенс не стільки в переплетенні часових площин, скільки в прихо-

вуванні справжніх причин і наслідків вчинків, дій людей, які часто стають жертвами обставин, потрапляючи під колесо жорстокої і нелюдяної системи. Кожна з трьох частин твору — це сповнена трагізму історія, яку сама авторка означила як драму.

Найскладніша побудова серед трьох романів — у творі К. Тучкової «Житковські богині». Письменниця обирає вдалий сюжетний хід — Дора Ідесова, вихованка Сурмени, етнограф за фахом, вирішує написати книгу про знахарок. Довгі роки вона збирає різноманітний матеріал, який своїм корінням сягає аж середньовіччя, але тема дуже дражлива в ідеологічному плані, тому вона не може бути ні оприлюднена, ні до деталей висвітлена. Лише в кінці 80-х — на початку 90-х років ХХ століття, коли в Дори з'являється можливість ознайомитись із справою тітки Сурмени, вона розкриває усі таємниці свого роду, як і факти багаторічного несправедливого переслідування житковських богинь. Відтак у сюжет твору вплетена історія взаємостосунків Сурмени і Магдалки, яка сповнена таємниць, несподіваних і страшних ребусів. Дору найбільше цікавить питання, як життєві стежки Сурмени й Магдалки переплелилися. Тим більше, що з особою справи Йозефіни Магдалової вона дізнається про існування чорної магії, про знахарок з недоброю репутацією: *«Це вже були далеко не ті доброзичливі жіночки, яких вона пам'ятала з дитинства, які допомогли кожному, хто постукав у двері їхніх хат. Це був герць між особистостями, з-поміж яких були й небезпечні, що не цуралися за гроші заподіяти шкоду тому, кого зовсім не знали. І хай їхні діяння були в деяких випадках лише беззмістовною магичною комедією, яка не мучила їхньої совісті, тому що вони відчували, що їхні дії не мають ефекту, або ж їм, навпаки, було відомо про свої надзвичайні здібності, якими вони користувалися для служіння злу, — та все ж їхня рішучість творити зло була жахливою»* [8, с. 275–276]. Так у сюжетну канву твору вплітається тема родового прокляття, яка набуває трагічного завершення: гине остання із представників житковських богинь — Дора Ідесова, так і не опублікувавши книгу, над якою довго й наполегливо працювала.

Аналізовані романи засвідчують кілька характерних тенденцій у сучасному літературному процесі. Перша з них — це зміна стильової парадигми прози. Про це кілька років тому писав український літературознавець Я. Поліщук, який спостеріг, що на зміну постмодернізму приходять новий літературний напрям — автентизм, присутня ознака якого — *«множинність людського поняття правди й неможливість*

знайти єдину об'єктивну рацію. Через те він спирається передусім на біографічний досвід автора або тих типів, які найближчі авторові» [6, с. 13]. Крім того, автентизму притаманні, як зазначає дослідник, такі «найзагальніші характеристики»: одна наративна версія як домінанта (за наявності інших, допоміжних), класичний канон як норма й оптимум, тяжіння до формальної досконалості, культ автентичності, ключове значення документу, реабілітація автодокументу, біографізму, авторитет факту, перипетії, повернення авторові й читачеві таємниці творчості, відхід від стандартів поп-культури [6, с.14]. Ці ознаки помітні у творах В. Шкляра «Чорний Ворон», О. Забужко «Музей покинутих секретів», В. Лиса «Століття Якова», С. Жадана «Ворошиловоград», Л. Костенко «Записки українського самашедшого». Із творів зарубіжної літератури науковець вказує на роман Нобелівської лауреатки 2009 року Герти Мюллер «Гойдалка дихання» (український переклад 2010 року). Цей твір «опертий на конкретний біографічний досвід одного з в'язнів. Однак не лише цей роман, а й уся творчість (особливо есеїстика з вражаючим біографізмом) авторки міцно пов'язана з культурою документу, з автобіографічною підкладкою художнього образу» [6, с. 15]. У цю парадигму органічно вписуються і романи М. Матіос, П. Ранкова, К. Тучкової. Зокрема П. Ранков звернувся до мало відомої сторінки про енкаведистські репресії серед населення визволених Радянською Армією країн Європи. К. Тучкова ж у «Коментарі від авторки» зізналася: *«В основу книги лягли реальні факти з життя житковських жінок, хоча децю й не відповідає дійсності. Шануючи цих жінок і особливо їхні родини, які досі мешкають у Житковій, Старому Грозенкові та Дрімоті, я вирішила скористатися справжніми іменами лише в деяких випадках. Чимало біографічних фактів або епізодів з життя приписані іншим богиням, деякі з них вигадані.*

Документи, використані в книжці, вигадані, хоча впливають з існуючих матеріалів; чимало такого штибу ділових паперів можна знайти в чеських і словацьких архівах» [8, с. 383].

Роман М. Матіос також ґрунтується на історичному відлунні подій Другої світової війни, проте серед аналізованих творів він позбавлений документального начала.

Водночас інша тенденція у сучасному літературному процесі — це трансформація жанрової природи історичного роману, суть якої назагал — у зміні «статусу» історичної події та історичного факту в структурі цього жанрового різновиду. Адже на перший план висуваються

людські долі, їхні зигзаги, трагічні й драматичні повороти, зумовлені і страхітливим часом, і фатальними обставинами, водночас історичні реалії стають для цього хай і дуже промовистим, але тлом. Тобто спостерігається посилення антропологічного виміру історичного жанру, як і актуалізація історії для сьогодення. Ж. Лакан з цього приводу висловився дуже влучно: *«Історія — це не минуле. Історія — минуле лише настільки, наскільки минуле історизовано в теперішньому»* [3, с. 20]. Сучасні романісти свідомі того, що історичний досвід минулого такий травматичний, що без його художнього осмислення неможливе майбутнє. В усіх аналізованих творах причини зламанних доль окремих людей (і поколінь) в одному — антигуманна влада, репресивна машина знищення, тоталітарна ідеологія. Узагальнено про це говорить М. Матіос: *«А сьогодні надійшли такі часи, що колісниця їде — і людини не бачить. Переїде — і не спам'ятаєшся, що вже ні тебе нема, ні совісти твоєї, ні чести. Чоловік один, а колісниця кожного разу друга. Не обми не ані німого, ані сліпого, ані християнина, ані іудея»* [5, с. 106]. У своїй промові 10 жовтня 2008 р. в театрі ім. І. Франка, де йшла вистава «Солодкої Дарусі» у виконанні артистів Чернівецького академічного музично-драматичного театру ім. О. Кобилянської, Марія Матіос сказала, що вона *«намагалася створити гімн людині на тлі історичної трагедії»* [4, с. 274]. *«Знання своєї історії — це своєрідне очищення: коли людина дізнається про історію свого роду, вона ніби звільняється від того негативу, який міг бути в минулому»*, — заявила К. Тучкова на презентації «Житковських богинь» у Львові [9]. Промовистим є і міркування П. Ранкова у його передмові до українського видання роману «Матері»: *«Я прозаїк, а не історик, тому мені лишається тільки сподіватися, що книзі вдасться зацікавити читача не енциклопедичними знаннями автора (до того ж неіснуючими), а тим, що для прозового твору найважливіше — сюжетом (в основі якого, до речі, лежать різні долі реальних людей)»* [7, с. 4]. Водночас реалістичне змалювання життя лісозаготівельного табору ГУЛАГу переконує читача у тому, що автор ретельно опрацював літературу на цю тему, знайомий із творами О. Солженіцина, спогадами в'язнів, архівними матеріалами.

В аналізованих романах простежується ретельність авторів в освоєнні історичних фактів. Крім української письменниці, словацький і чеський прозаїки підкреслюють роль документу в їхніх романних сюжетах. Зокрема К. Тучкова в коментарі до книги наводить чималий список джерел, використаних нею. Тут і архівні справи, і численні

публікації у пресі, і протоколи, і спогади старожилів, і книги І. Їлика «Житковські богині» та «Житковська магія». Водночас листи, протоколи, звіти, якими рясніють сторінки роману, — вигадані.

Проте всі три романи об'єднує те, що особа виступає як «документ». Ідеться не про переможні реляції з фронтів, а про травматичний досвід окремої людини, про її моральні цінності й імперативи, про боротьбу добра і зла, про смиренність і страх, про материнську долю як найвищий подвиг, про безглуздість і абсурдність створених самою ж людиною ситуацій та обставин.

Тенденція до олюднення історії і відповідно розширення меж історичного роману, переформатування його жанрової сутності уже помічена критиками, зокрема українськими. Скажімо, Н. Герасименко в оглядовій статті «Сучасний історичний роман: жіночий ракурс» слушно зауважує: *«Історичний жанр сьогодні переживає своєрідне відродження. Причиною цього є його здатність відчувати зміни, які постійно відбуваються у соціумі. Запровадження новацій додає історичній прозі нових властивостей, а це, своєю чергою, інтенсивно формує елементи жанрової структури»* [2, с. 8]. Відтак, розділяючи думку М. Слабошпицького, до цього жанру дослідниця зараховує історико-сучасний роман, культурно-історичний, роман-притчу, пригодницький та детективний романи на історичному матеріалі, а також «модним трендом» історичного жанру в сучасній українській літературі вона вважає сімейну сагу [2, с. 8]. Водночас не можна не згадати у зв'язку із порушеною проблемою міркування Т. Бовсунівської про жанрові модифікації сучасного роману, зокрема її визначення жанру як *«сукупності плинних властивостей тексту, наявних пам'яттю про традицію, перетворених автором, урізноманітнених у модифікаціях та трансформаціях, що зросли на спільному жанровому патерні, який проглядає за всіма компонентами структури»* [1, с. 357]. Отож, на думку дослідниці, у сучасних жанрах плинні ознаки домінують над усталеними. Таким чином, і конкретні тексти, і нові теоретичні підходи стають міцною платформою для генологічних досліджень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману / Т. В. Бовсунівська. — Харків: Діса-плюс, 2015. — 368 с.
2. Герасименко Н. Сучасний історичний роман: жіночий ракурс / Ніна Герасименко // Літературна Україна. — 2016. — 20 жовтня. — С. 8–9.

3. Лакан Ж. Семинары. Кн.1: Работы Фрейда по технике психоанализа / Ж. Лакан. — М.: Гнозис : Логос, 1998. — 432 с.
4. Матиос М. Вирвані сторінки з автобіографії / Марія Матиос. — Львів: ЛА «Піраміда», 2010. — 366 с.
5. Матиос М. Солодка Даруся / Марія Матиос. — Львів: ЛА «Піраміда», 2004. — 176 с.
6. Поліщук Я. Автентизм (спроба дефініції художнього напрямку ХХІ століття) / Ярослав Поліщук // Філологічні семінари. — Вип. 15: Художні стилі, течії напрямки: історико-теоретичний аспект. — К.: Логос, 2011. — С. 11–17.
7. Ранков П. Матері: роман / Павол Ранков; переклад зі словацької Тетяни Окопної. — К.: Комора, 2016. — 288 с.
8. Тучкова К. Житковські богині / Катержина Тучкова; пер. із чеської Г. Величко. — К.: Комора, 2014. — 392 с.
9. Тучкова К. Прийде час, коли українці повернуться до свого минулого і зрозуміють його важливість [Електронний ресурс]. — Режим доступу: umoloda.kiev.ua/number/2530/164/89495

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ В НОВЕЙШЕМ РОМАНЕ: СЛОВАЦКИЙ, УКРАИНСКИЙ, ЧЕШСКИЙ ВАРИАНТЫ

Нина Бернадская, д-р филол. наук, проф.

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченка

В статье рассмотрены специфические черты новейшего исторического романа, его жанровые модификации в аспекте художественного моделирования событий Второй мировой войны, ее травматического опыта, актуализации для современности. Объект исследования — произведения П. Ранкова, М. Матиос, К. Тучковой.

Ключевые слова: человек, история, современность, новейший исторический роман и его модификации.

ARTISTIC INTERPRETATION OF HISTORY IN THE NEWEST NOVEL: SLOVAK, UKRAINIAN, CZECH VARIANTS

Nina Bernadka, Doctor of Philology, professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

nbernadka@gmail.com

The article depicts the features in the reconstruction of past events in the newest novel — Slovak, Ukrainian, Czech. The article reveals their common features: an appeal to the dramatic pages of the Second World War, women's fate in extreme conditions, the artistic reflection of moral lessons of the past for our time. Slovak writer P. Rankov in his novel «Mothers» updates the events of the postwar period in the light of the illegally repressed woman fate who in inhuman conditions logging camp gives birth to a child. Ukrainian

writer M. Matios in her novel «Solodka Darusia» also reflects the post war period, but the dramatic fate of the characters associated with the trauma of the past when the mountain village changed the government, and among them was the most brutal Stalinist totalitarian system. Czech author K. Tuchkova in the centre of the narrative (novel «Zhytkovski bogyni») marked the history of women in the White Carpathians, engaged in quackery. They were persecuted by Nazi invaders and Soviet punitive agencies.

In each of the analyzed works complex and problematic thematic layers ontological content are originally implemented, but they are united by a complex compositional structure. This combination and interaction of different time planes accentuation on storylines dedicated today since we believe that without understanding the lessons of moral and human tragedies of the past we can not move forward.

Thus the article observes two trends in modern European literature. The first of these is increased beginning in documentary storytelling, use of archival materials, memoirs. This indicates a departure from postmodernism.

The second trend is the expansion of the boundaries in the historical novel, which is an important event-history background, but the focus of the author is on the destiny of man, his psychology, the choice between good and evil, between humility and fear. This process modification demonstrates the historical novel of XXI century in European literature that takes an anthropological dimension.

Key words: people, the history, the present, historical novel.

REFERENCES

1. Bovsunivska, T. (2015), Zhanrovi modyfikatsii suchasnoho romanu, Disa-plyus, Kharkiv, Ukraine.
2. Herasymenko, N. (2016), Suchasnyi istorychnyi roman, Literaturna Ukraina, no 40, pp.8–9, Ukraine.
3. Lakan, Zh. (1998), Seminary. Kn.: Raboty Freida po tehnikе psihoanaliza, Gnozis / Logoc, Russian.
4. Matios, M. (2010), Vyrvani storinky z avtobiografii, Piramida, Lviv, Ukraine.
5. Matios, M. (2004), Solodka Darusia, Piramida, Lviv, Ukraine.
6. Polishhuk, Ia. (2011), Avtentyzm (sproba definitsii khudozhnogo napriamu XXI stolittia, Filologichni seminary, no 15, pp.11–17, Ukraine.
7. Rankov, P. (2016), Materi: roman, Translated by T. Okopna, Komora, Kyiv, Ukraine.
8. Tuchkova, K. (2014), Zhytkovski bogyni, Translated by G. Velychko, Komora, Kyiv, Ukraine.
9. Tuchkova, K. Pryide chas, koly ukraintsi povernutsia do svogo mynulogo I zrozumiiut iogo vazhlyvist, available at: umoloda.kiev.ua / number /2530 /164 / 89495

Стаття надійшла до редакції 17 лютого 2017 р.

УДК 82-311.6

ХУДОЖНІ ПРОЕКЦІЇ ВІЙНИ В УКРАЇНСЬКОМУ РОМАННОМУ ДИСКУРСІ НА ТЛІ СВІТОВОГО ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕСУ

Катерина Гурдуз, канд. філол. наук, доц.

*Мелітопольський державний педагогічний університет
імені Богдана Хмельницького*

katerynagurduz@ukr.net

У статті простежуються особливості художнього осмислення феномену війни в українській і зарубіжній літературі. Тенденції розвитку вітчизняного антивоєнного романного дискурсу розглядаються на тлі світового літературного процесу.

Ключові слова: антивоєнний жанр, романний дискурс, художня інтерпретація.

Наприкінці ХХ ст. В. Нечипоренко, обстоюючи ідею політичної смерті війни, стверджував: «У сучасному світі війна втратила свій сенс, а після втрати власного сенсу будь-яке явище стає менш імовірним, а далі — і просто неможливим». На думку автора, людство назавжди зробило практично неможливими справжні війни на мега- та макрорівнях. На мікрорівні В. Нечипоренко розглядає «затяжні маленькі війни», що ведуться терористичними методами. Ця хвороба, на його погляд, потребуватиме довшого лікування, але й вона мусить піддатися впливові загальної тенденції — демілітаризації світу: «...загальноісторичні тенденції поступової, всесвітньої демілітаризації вже незворотні» (цит. за: [4, с. 43]). На жаль, оптимістичний прогноз дослідника не справдився, і сьогодні дійсність демонструє нову хвилю мілітарної агресії.

Багато дослідників, починаючи з доби античності, намагалися осмислити не лише причини воєн, а й перспективи їх подальшого розвитку чи занепаду. Аналітичні студії тривають і сьогодні. Цікавим внеском в опрацювання цієї проблеми видаються роботи А. Назаретяна. Автор, звертаючи увагу на іманентність війни в житті людства, зауважує: «Якщо за критерій війни прийняти масовий озброєний грабіж, то вона розпочинається в неоліті [...] Якщо ж війною вважати колективну боротьбу з використанням найбільш убивчих зі всіх існуючих на той час знарядь убивства, то вона ровесниця навіть не виду неоантропів, а всього роду Ното» [3, с. 87–88]. Схожі думки зна-

ходимо й у багатьох інших джерелах: «Людство, підіймаючись сходами суспільного прогресу, тисячоліттями тягнуло довгий шлейф воєн і збройних конфліктів [...] Людина воювала в далекій давнині, продовжує воювати в сучасності, очевидно, воюватиме в майбутньому. Змінюються уявлення про типи і характер воєн і армій, системи оборони, реальні силові методи, але в усі епохи людські співтовариства в різних формах та іпостасях аж ніяк не вважали мир вищим благом» [5, с. 517].

Думається, художня література має глибокий потенціал осягнення феномену війни й пошуку шляхів його подолання завдяки потужним можливостям образного слова, адже, на відміну від різноманітних галузей наук, обмежених певними параметрами об'єктів вивчення — історичними, психологічними, соціальними тощо, її дослідження оприявнюють цілий комплекс важливих граней людського життя.

У літературознавчій практиці окремі напрацювання в осягненні феномену війни крізь призму літературно-художніх проєкцій є. У монографіях Т. Мотильової «Перший антифашистський роман. «Вірнопідданий» (1974) і «Роман — вільна форма» (1982) обґрунтовано правомірність вживання терміна «антифашистський роман». У наукових працях М. Гуменного, зокрема в монографіях «Поетика романного жанру Олесея Гончара: проблеми типологій» (2005), «Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара: компаративний аспект» (2012), на конкретному історико-літературному матеріалі проаналізовано типологічні сходження в опрацьованні антивоєнної тематики західноєвропейськими романістами I половини ХХ ст. і одним із найяскравіших романістів української літератури — Олесея Гончара. У монографії І. Захарчук «Війна і слово (Мілітарна парадигма літератури реалістичного реалізму)» (2008) проаналізовано мілітарний вектор української художньої свідомості в контексті тоталітарної літератури. Науковий інтерес становлять також окремі підрозділи монографії Я. Поліщука «Реактивність літератури» (2016). Однак цілісне й системне дослідження АР як одного з магістральних літературних жанрів ХХ–ХХІ ст. досі відсутнє. Окреслене питання потребує подальшого ґрунтового вивчення, однак, зважаючи на глибину й масштабність, напевне, непосильне для однієї людини. У межах цієї праці спробуємо окреслити провідні тенденції художньої осмислення війни в розрізі української і зарубіжної літератури.

Витоки антивоєнного роману як частини воєнної літератури слід шукати в героїчному епосі — «Іліаді» й «Одіссеї» Гомера, «Пісні про нібелунгів», «Пісні про Роланда», «Пісні про Сіда», а в українській літературі — «Слові о полку Ігоревім», літописах, народних думках і піснях. З авторської літератури беззаперечний вплив на зародження антивоєнного жанру мав роман-епопея Л. Толстого «Війна і мир» (1869), що по праву вважається першим в історії світової літератури масштабним художнім полотном, присвяченим осмисленню історіософських аспектів воєнних перемог і поразок в аксіологічній площині людського життя.

Фундаментальною основою жанрової системи антивоєнного роману в діяхронічному розрізі є романи-передбачення, романи-попередження війни: «Війна світів» («*The War of the Worlds*», 1897), «Війна в повітрі» («*The War in the Air*», 1908) Г. Уеллса, «Залізна п'ята» («*The Iron Heel*», 1908), «Яскраво-червона чума» («*The Scarlet Plague*», 1912) Джека Лондона (трохи пізніше, після I світової війни, вийдуть друком романи-передбачення фашизму й нової війни: «Степовий вовк» («*Der Steppenwolf*», 1927) Г. Гессе, «У нас це неможливо» («*It Can't Happen Here*», 1935) С. Льюїса, «Фабрика абсолюту» («*Tovarna na absolutno*», 1922), «Війна з саламандрами» («*Válka s mlouky*», 1936) К. Чапека тощо). Т. Мотильова назвала твори цієї тематики романами-пересторогами [2, с. 36].

У 1914 році за два місяці до початку війни Г. Манн закінчив роботу над твором «Вірнопідданий» («*Der Untertan*»), який сьогодні розцінюється як перший антифашистський роман. Пізніше автор зазначав, що під час написання тексту фашизм іще не сформувався, однак уявлення про це явище він уже мав. «Свого роду парадоксом» називає Т. Мотильова цей антифашистський роман, написаний до виникнення фашизму [2, с. 5]. Дослідниця звертає увагу на художнє осмислення традицій роману Г. Манна «Вірнопідданий» у подальшій творчості Й. Бехера, Д. Нолля, М. В. Шульца та багатьох інших письменників, які «показали внутрішній світ молодого німця, спотвореного нацистським вихованням, а потім і — вивільнення молоді людини з пут «вірнопідданицької» ідеології, процес її прозріння й духовного росту» [2, с. 5].

Як відгук на події I світової війни в 1915 р. з-під пера А. Барбюса виходить роман «Вогонь» («*Le Feu*»), новаторський за своїм замислом, (передача правди війни) та способами його художнього втілення (натуралістична розповідь про жахливі реалії воєнного життя). Ф. Наркір'єр вбачав особливість поезики роману в потязі до синтетичних

форм відображення дійсності: «Переглядаючи канонічну форму роману, письменник не обмежувався новаторством формального характеру (відмова від звичних сюжетних схем і т. д.); він прагнув до розширення рамок епічної нарації [...] У «Вогні» йому вдалося органічно включити в епічну оповідь публіцистику й елементи драми. Трагізм солдатської долі постає в природньому поєднанні неймовірно жахливого з буденним, прозаїчним, адже протиприродне прагнення до вбивства стало нормою фронтового життя» [1, с. 479].

Пережиті події лягли в основу романів «Тисяча дев'ятсот вісімнадцятий рік» («*Neunzehnhundertachtzehn*», 1919) Л. Фейхтвангера, «Юний Гедешаль» («*Der junge Goedescha*», 1920) Ганса Фаллади тощо.

Особливе місце в АР міжвоєнного періоду займає твір Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка» («*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*», 1923), в якому автор у новаторській пригодницько-сатиричній формі викриває різнопланові протиріччя влади й безглуздя жорстокої війни.

Наприкінці 20-х рр. ХХ ст. у літературі простежується нова хвиля інтересу до антивоєнної тематики: «Суперечка про унтера Гришу» («*Der Streit um den Sergeanten Grischa*», 1927) А. Цвейга, «Солдат Зурен» («*Soldat Suhren*», 1927), «Табір Лафайєт» («*Camp Lafayette*», 1929) Г. фон дер Врінга, «Війна» («*Krieg*», 1928) Л. Ренна, «Рік народження 1902» («*Jahrgang 1902*», 1928) Е. Глезера. Є. Стеквашов звертає увагу на те, що в період, коли, здавалося б, воєнні романи й широкі потоки мемуарної, історико-документальної літератури, опублікованої до цього, вичерпали тему, історики літератури заговорили про «нове повернення» до воєнної теми, що стала провідною не лише в німецькій літературі. Більшість авторів антивоєнних романів — колишні фронтовики, тому не випадково дослідник пояснює згаданий книжковий бум необхідністю катарсисного очищення від пережитого за принципом Гете: виразити, щоб звільнитися [4, с. 43]. Дослідники також зауважують, що разом з уже відомими письменниками до АР звернулися автори, які голосно заявили про себе вже першими книгами й невдовзі посіли почесне місце на літературному Олімпі.

У 1929 році одночасно, але в різних куточках світу друкуються романи «На Західному фронті без змін» («*Im Westen nichts Neues*») Е. М. Ремарка, «Смерть героя» («*Death of a Hero*») Р. Олдінгтона, «Прощавай, зброче!» («*A Farewell to Arms!*») Е. Хемінгуей. Ці твори стали хрестоматійними зразками антивоєнного жанру.

Крім згаданих, до міжвоєнного періоду розвитку антивоєнного роману можна віднести твори «*Успіх*» («*Erfolg*», 1930) Л. Фейхтвангера, «*Мир*» («*Frieden*», 1930), «*Останній штатський*» («*Der letzte Zivilist*», 1935) Е. Глезера, «*Змагання з трояндою*» («*Der Wettlauf mit der Rose*», 1932) Г. фон дер Врінга, «*Ціна за його голову*» («*Der Kopflohn*», 1933) Анни Зегерс тощо.

У цей період виходять також романи-продовження, що стали другими частинами антивоєнних дилогій разом із названими вище творами: «*Після війни*» («*Nach Krieg*», 1930) Л. Ренна, «*Повернення*» («*Der Weg zurück*», 1931) Е. М. Ремарка, «*Всі люди — вороги*» («*All Men Are Enemies*», 1933) Р. Олдінгтона. Цікаво, що згадуваний уже твір Е. Хемінгуея «*Прощавай, зброє!*», навпаки, об'єднаний у дилогію з попереднім романом «*І сходить сонце*» («*The Sun Also Rises*», 1926). Антифашистські романи Л. Фейхтвангера об'єднані в трилогію «*Зала очікування*»: «*Успіх*» («*Erfolg*», 1930), «*Родина Опперман*» («*Die Deschwister Oppermann*», 1933), «*Вигнання*» («*Exil*», 1939). Багато письменників поверталися до окресленої тематики в наступних творах, і таким чином з'явилися цикли не лише з двох, а й трьох і більше антивоєнних романів. Так, наприклад, згаданий роман А. Цвейга дослідники об'єднують з його наступними творами в цикл «*Велика війна білих людей*»: «*Суперечка про унтера Гришу*» («*Der Streit um den Sergeanten Grischa*», 1927), «*Молода жінка 1914 року*» («*Junge Frau von 1914*», 1931), «*Спогади під Верденом*» («*Erziehung vor Verdun*», 1935), «*Зведення на престол*» («*Einsetzung eines Königs*», 1937), «*Затишшя*» («*Die Feuerpause*», 1954), «*Час прійшов*» («*Die Zeit ist reif*», 1957). Твори Ремарка взагалі прочитуються як цілісний цикл антивоєнних романів, присвячених I і II світовим війнам та їх наслідкам, зокрема проблемам військовополонених, емігрантів, учасників воєн, що вижили, але жити далі нормальним життям уже не можуть.

Нова хвиля становлення антивоєнного роману пов'язана з початком II світової війни. Серед творів окресленого жанру другого воєнного періоду «*Вигнання*» («*Exil*», 1939) Л. Фейхтвангера, «*Прощання*» («*Abschied*», 1940) Й. Бехера, «*Сьомий хрест*» («*Das siebte Kreuz*», 1942), «*Транзитна віза*» («*Transit Visa*», 1944) Анни Зегерс, «*Возлюби ближнього свого*» («*Liebe Deinen Nächsten*», 1941), «*Тріумфальна арка*» («*Arc de Triomphe*», 1945) Е. М. Ремарка та багато інших.

По гарячих слідах війни виходять друком романи «*Прогулянка мертвих дівчат*» («*Der Ausflug der toten Mädchen*», 1946), «*Мертві зали-*

шаються молодими» («Die Toten bleiben jung», 1949) Анни Зегерс, «Час жити і час помирати» («Zeit zu leben und Zeit zu sterben», 1954) Е. М. Ремарка, «Де ти був, Адаме?» («Wo warst du, Adam?», 1951), «Більярд о нів на десяту» («Billard um halbzehn», 1959) Г. Белля тощо.

Цілком природньо, що саме у творчості німецьких письменників антивоєнний роман здобув провідні позиції, однак його зразки знаходимо і в інших західноєвропейських літературах, а також у літературі США й колишнього СРСР. Інтерес до антивоєнної проблематики у світовій літературі не послаблювався і в останні десятиліття ХХ ст., а сучасна література з кожним роком продовжує поповнюватися новими творами, у яких поряд із осмисленням I та II світових воєн художньо інтерпретуються події воєн у В'єтнамі, Афганістані, Чечні тощо.

Назвемо лише найзнаковіші антивоєнні романи цього періоду. В американській літературі це «Голі й мертві» («The Naked and the Dead», 1948) Н. Мейлера, «Молоді леви» («The Young Lions», 1948) І. Шоу, «Віднині й довіку» («From Here to Eternity», 1951) Дж. Джонса, дилогія «Вітри війни» («The Winds of War», 1971) і «Війна і пам'ять» («War and Remembrance», 1978) Г. Вука. Серед найвідоміших антивоєнних романів російської літератури варто згадати «Живі й мертві» (1959) К. Симонова, «Червень 41 року» (1964) Г. Бакланова, «Вони захищали Батьківщину» (1969) М. Шолохова, «Гарячий сніг» (1970) Ю. Бондарєва, «Прокляті й убиті» (1994) В. Астаф'єва.

В'єтнамська війна знайшла свою художню проекцію в романах «Велика війна» («The Big War», 1957) Е. Майрера, «Навіщо ми у В'єтнамі» («Why are we in Vietnam», 1967) Н. Мейлера тощо. З-поміж численної кількості творів про Афганістан варто назвати АР «Солдатська сага» (2007) Г. Боброва, «Повернення в Кандагар» (2007) О. Єрмакова, «Афганець» («The Afghan», 2007) Ф. Форсайта. У літературі вже склалася традиція художньої інтерпретації війни в Чечні: «Не моя війна» (2004) В. Миронова, «На південному фронті без змін» (2008) П. Яковенка. Сьогодні кількість антивоєнних романів обчислюється навіть не сотнями, а тисячами, і навіть сам їх перелік, напевно, міг би скласти велику книгу.

Свідченням того, що інтерес до антивоєнного жанру не вщухає, можна вважати, зокрема, той факт, що у 2013 році за роман про I світову війну «До зустрічі нагорі» («Au revoir la-haut») французький письменник П. Леметр отримав Гонкурівську премію, а в 2015 році С. Алексієвич, авторка романів «У війни не жіноче обличчя» («У вой-

ны не женское лицо» (1983), «Цинкові хлопчики» («Цинковые мальчики») (1989), стала лауреатом Нобелівської премії з літератури.

Вітчизняний антивоєнний роман, що має свою історію, пов'язану з художньою інтерпретацією не лише міждержавних, а й внутрішньо-національних конфліктів, заслуговує окремої уваги.

В українській літературі події I світової війни не знайшли широкого втілення, хоч окремі напрацювання в цьому сенсі становлять романи «Чотири шаблі» (1931), «Вершники» (1935) Ю. Яновського, «Гори говорять» (1933), «Волинь» («Куди тече та річка» (1932), «Війна і революція» (1936), «Батько і син» (1937) У. Самчука, «Бо війна — війною» (1989) Р. Іваничука. Але як повноцінний жанр АР сформувався після 1945 року і пов'язаний з осмисленням іншої війни.

Радянсько-німецька війна знайшла відображення в романах, які почали писатися ще до її закінчення: «Зброя з нами» (1942) Н. Рибак, «Кров України» (1943) В. Собка. Знаковим явищем у літературі стала трилогія О. Гончара «Прапороносці» («Альпи» (1946), «Злата Прага» (1947), «Голубий Дунай» (1948), написана в перші повоєнні роки. Сьогодні цей твір з огляду на ідеологічні суперечності й певну тенденційність здобуває різні оцінки дослідників (як, до речі, й багато інших літературних продуктів тоталітарної доби), однак заперечувати його епохальне значення в розвитку антивоєнної романістики просто безглуздо.

Інтерес до подій воєнних років не припинявся і в наступні роки, про що свідчать романи «Вони не пройшли» (1946) Ю. Смолича, «Далекий фронт» (1948), «Запорука миру» (1950) В. Собка тощо. Проте було серед них і багато таких, у яких війна сприймалася більше як тло для постановки низки інших проблем людського життя: соціальних, побутових, психологічних тощо (зокрема «Вир» (1968) Г. Тютюнника, «Правда і кривда» (1961), «Дума про тебе» (1969) М. Стельмаха, «Лебедина зграя» (1971), «Зелені млини» (1976) В. Земляка тощо).

Можна стверджувати, що в українській літературі антивоєнний роман як повноцінний жанр сформувався кількома роками пізніше закінчення війни, коли письменники відійшли від патетично-урочистого, дещо «парадного» зображення війни і зробили спроби її осмислення на глибшому рівні, викрили і засудили її суперечності й страшні, непоправні втрати. З-поміж багатовекторного тематичного корпусу українського антивоєнного роману цього періоду можна виокремити такі його яскраві зразки, як «Людина біжить над прір-

вою» (1949) Івана Багряного, «*І один у полі воїн*» (1956) Ю. Дольд-Михайлика, «*Дикий мед*» (1963) Л. Первомайського, «*Хвилі*» (1967) Ю. Збанацького, «*Війна*» (1980) І. Стаднюка. Як і в зарубіжній літературі, багато українських АР об'єднано в цикли. Наприклад, дилогії «*Європа 45*» (1959), «*Європа. Захід*» (1961) П. Загребельного; «*Людина і зброя*» (1960) «*Циклон*» (1970) О. Гончара; «*Вогні серед ночі*» (1959), «*Чорний хліб*» (1960) і «*Жорстоке милосердя*» (1973), «*Віхола*» (1983) Ю. Мушкетика; романи-трилогії: «*Шлях зорі*» («*Кров України*» (1943), «*Кавказ*» (1946), «*Вогонь Сталінграда*» (1947) В. Собка; «*Ост*» («*Морозів хутір*» (1948), «*Темнота*» (1957) і «*Втеча від себе*» (1982) У. Самчука, «*Степ*» (1976), «*Була осінь*» (1980), «*Мета*» (1983) О. Сизоненка.

Не послаблюється інтерес до антивоєнної тематики і в сучасній романістиці, про що свідчать книги «*Чорний іній*» (2003) В. Строканя, «*Чорне крило*» (2004) Д. Білого, «*OST*» (2005) С. Батурина, «*Вогненні стовпи*» (2006) Р. Іваничука, «*Музей покинутих секретів*» (2009) О. Забужко, «*Остарбайтерський вир*» (2010) М. Іванченка, «*Століття Якова*» (2010) В. Лиса, «*Торговиця*» (2012) Р. Іваничука, «*Червоний*» (2012), А. Кокотюхи, «*Війна і ми*» (2012) С. Пантюка, «*Війна очима солдата*» (2012) В. Пеунова, «*Вакації у Тангермюнде*» (2012) Р. Сьомої, «*Книга забуття*» (2013) В. Слапчука, «*Танго смерті*» (2013) Ю. Винничука, «*Не вурдалаки*» (2013) С. Талан, «*Вільний світ*» (2014) Т. Белімової. I та II світова війни, а також події Майдану 2013–2014 рр. і сучасної російсько-української війни художньо інтерпретуються у романах «*Маріупольський процес*» (2015) Г. Вдовиченко, «*Загублений між війнами*» (2015) Н. Доляк, «*Вогняна зима*» (2015) А. Кокотюхи, «*Аеропорт*» (2015) С. Лойка, «*Гловайськ*» (2015) Є. Положія, «*Оголений нерв*» (2015) С. Талан, «*Забудь-річка*» (2016) Братів Капранових, «*Доки*» (2016), «*Доки смерть не розлучить нас*» (2016) Ю. Вовка, «*Я, ти і наш мальований і немальований Бог*» (2016) Т. Пахомової, «*П'ять секунд, п'ять днів*» (2016) Є. Положія, «*Війни художників*» (2016) С. Стеценка та ін. Усі вони потребують належної наукової уваги і глибокого фахового прочитання.

Отож, як це часто буває в мистецтві, коли людські трагедії стають поштовхом до створення художніх шедеврів неперехідного звучання, літературі війна дала цілу низку оригінальних творів. З упевненістю можна стверджувати, що український антивоєнний роман відображає пошук самобутніх форм осягнення дійсності на тлі світового літературного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбюс А. Огонь / А. Барбюс ; [отв. ред. Ф. Наркирьер]. — М. : Наука, 1985. — 504 с.
2. Мотылева Т. Л. Первый антифашистский роман. «Верноподданный» Генриха Манна / Т. Л. Мотылева. — М. : Книга, 1974. — 124 с.
3. Назаретян А. П. Антропология насилия и культура самоорганизации / А. П. Назаретян. — М. : Издательство ЛКИ, 2007. — 256 с.
4. Стеквашев Е. А. «Потерянное поколение» в немецком антивоенном романе второй половины 20-х годов XX века / Е. А. Стеквашев // Ученые записки / Московский педагогический институт. — М., 1969. — № 324. — С. 43–71.
5. Філософія історії : підручник для вищих шкіл. — Х. : Прапор, 2006. — 656 с.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОЕКЦИИ ВОЙНЫ В УКРАИНСКОМ РОМАННОМ ДИСКУРСЕ НА ФОНЕ МИРОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

Екатерина Гурдуз, канд. филол. наук, доц.

*Мелитопольский государственный педагогический университет
имени Богдана Хмельницкого*

В статье прослеживаются особенности художественного осмысления феномена войны в русской и зарубежной литературе. Тенденции развития отечественного антивоенного романного дискурса рассматриваются на фоне мирового литературного процесса.

Ключевые слова: антивоенный жанр, романнный дискурс, художественная интерпретация.

ARTISTIC PROJECTION OF WAR IN UKRAINIAN NOVEL DISCOURSE ON THE BACKGROUND OF THE WORLD LITERARY PROCESS

Kateryna Gurduz, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer

Melitopol State Teachers' Training University named after Bohdan Khmelnytskyi, Ukraine

The article considers the features of artistic thinking of the phenomenon of war in Ukrainian and foreign literature. Trends of development of the national anti-war novel discourse are seen through the background of the world literary process. Deep potential of artistic literature in the comprehension of the phenomenon of war with the powerful creative possibilities of the word is determined.

The origins of the anti-war novel as part of military literature is traced in the heroic epic. The influence of the epic novel by L. Tolstoy «War and Peace» (1869) as the origin of the anti-war genre is defined.

A novel-anticipation, a novel-warning of war, novel-caution by G. Wells, Jack London, H. Hesse, K. Chapek is considered as the fundamental basis of the genre system of the anti-war novel. Attention is drawn to the work «Loyal» («Der Untertan») by H. Mann as the first anti-fascist novel.

The main periods in the development of anti-war novel associated with the events of World War I, World War II, and, accordingly, the interwar and postwar periods are identified. Attention is paid to the artistic interpretation of wars in Vietnam, Afghanistan, Chechnya etc. Also the examples of anti-war novel in the Western European, America, and Soviet literatures are given.

Novels «All Quiet on the Western Front» («Im Westen nichts Neues») by E. M. Remarque, «Death of a Hero» by R. Oldington and «A Farewell to Arms!» by E. Hemingway is presented as the chrestomathy examples of the anti-war genre, published in 1929 in different parts of the world.

Special attention is paid to the traditions of Ukrainian anti-war novel on the material of works by Ivan Bahrianyi, O. Honchar, P. Zahrebelnyi, U. Samchuk, O. Syzonenko, M. Sielmakh, Yu. Yanovskyi and others. Novels, which reflected the events of Maidan 2013–2014 and modern Russian-Ukrainian war are outlined, in particular «Mariupol Process» (2015) by H. Vdovychenko, «Fiery Winter» (2015) by A. Kokotiuha, «Airport» (2015) by S. Loiko, «Plovaisk» (2015), «Five Second, Five Days» (2016) by Ye. Pologii, «Raw Nerve» (2015) by S. Talan, «Oblivion River» (2016) by Kapranov Brothers. The idea that the Ukrainian anti-war novel reflects the search of original forms of comprehension of reality amid the world literary experience is emphasized.

Key words: antimilitary genre, novel discourse, artistic interpretation.

REFERENCES

1. Barbus, A. (1985), Ogon [Fire], Moscow, Science [in Russian].
2. Motylova, T. L. (1974) Pervyi antifashystskii roman «Vernopoddannyi» Genriha Manna [The first anti-fascist novel «Loyal» by Heinrich Mann], Moscow, Book [in Russian].
3. Nazaretian, A. P. (2007), Antropologiya nasiliia i kultura samoorganizatsii [Anthropology of violence and culture of selforganization], Moscow, Publishing house LKI [in Russian].
4. Stekvashov, E. A. (1969), «Poteriannoe pokolenie» v nemetskom antivoennom romane vtoroi poloviny 20-h godov XX veka [«Lost generation» in the German anti-war novel of the second half of 20-ies of XX century], Moscow, Moscow pedagogical Institute [in Russian].
5. Filosofii istorii (2006), [The philosophy of history], Kharkiv, Flag [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2017 р.

УДК: 821.161.2:398.1(4)«18»

МОТИВ КРОС-ГЕНДЕРНОЇ ТРАВЕСТІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ І ПОЛОВИНИ XIX ст. НА ТЛІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Олександра Ніколова, канд. філол. наук, доц.

Запорізький національний університет

anikolova@ukr.net

Стаття присвячена розгляду специфіки творчого використання мотиву крос-гендерної травестії українськими письменниками I половини XIX ст. (Г. Квіткаю-Основ'яненком, Є. Гребінкою, Т. Шевченком). Акцентується типовість відповідного феномену (поширення у міфах, фольклорі, певних жанрах художньої словесності), виділяються основні тенденції його наукового осмислення дослідниками.

Ключові слова: крос-гендерна травестія, традиція, мотив, нарратив, художня трансформація.

Невідповідність істинного та видимого — одна з вічних тем у художній творчості багатьох народів. Розгляд цього матеріалу з позицій компаративістики можна здійснювати на різних рівнях — від детермінант та загальних тенденцій функціонування до особливостей реалізації у межах певних національно-жанрових традицій. Детальний аналіз останнього аспекта, у свою чергу, відкриває перспективи досліджень мотиву крос-гендерної травестії [13, с. 3].

Відповідні ситуації у фольклорі та літературі неодноразово привертала увагу вчених. Так, зокрема, науковці часто зосереджують увагу на мотиві перевдягання жінки у чоловіче вбрання (найчастіше це «дівчина-воїн»): «Ілля Муромець і богатирство київське» О. Міллера [11, с. 635–647] (об'єкт аналізу — російська билина «Ставр Годінович», сербські та хорватські пісні), «Історичні пісні малоруського народу» В. Антоновича та М. Драгоманова [1], статті В. Стасова «Про походження російських билин» [17] (розглядаються російський, грецький, німецький епос), «Дівчина-воячка» І. Франка [21], праця І. Сазоновича «Пісні про дівчину-воїна та билини про Ставра Годіновича» [16]. Заслуга І. Сазоновича, окрім іншого, полягає також у спробі систематизації матеріалів з історії вивчення цього мотиву, представлених не лише вітчизняними, але й закордонними вченими, які записували та коментували його версії (К. Нігра, Ф. Вольф, Н. Белерман та ін.) [16, с. 2–5]. Також значущим є внесок у розробку

питання Ю. Кржижанівського [8], який висвітлює особливості відповідної травестії у народних піснях (тип «дівчина-воїн»), легендах («дівчина-чернець»), казках («дівчина-наречений») різних країн.

Інший вектор крос-гендерного перевдягання цікавить З. Кузельо: «Слов'янські балади на тему: хлопець перебирається в жіночу одіж або каже себе занести в мішку до кімнати дівчини, щоб її звести» [9], «Матвій Корвін у слов'янській баладі «Матвій, перебраний на жінку, зводить неприступну діву» (розділ праці «Угорський король Матвій Корвін в слов'янській усній словесності. Розбір мотивів, зв'язаних з його ім'ям») [2, с. 89].

Останнім часом на матеріалі літературних творів цей мотив розглядається у різних аспектах: з позицій семіотики [13], компаративістики [14], «гендерного» літературознавства [10; 18–20]. Як слушно зазначає Г. Улюра, «из многообразия тем, составляющих область интереса гендерных исследований в литературоведении, *тема переодевания (в самом широком значении этого понятия — от изменения социального статуса до карнавализации гендера), пожалуй, одна из самых знаковых и едва ли не наименее из изученная* (виділено мною. — О. Н.)» [18, с. 335]. Відсутнє цілісне дослідження тенденцій трансформації відповідного мотиву в українській літературі в цілому та I пол. XIX ст. зокрема. Все зазначене обумовлює **актуальність** даної статті.

Мета статті — визначення характеру творчого використання мотиву крос-гендерної травестії українськими письменниками I пол. XIX ст. на тлі європейської традиції.

Мотив крос-гендерної травестії належить до міжнародних: він функціонує ще у міфології, зокрема античної та скандинавській (міфи про дитинство Ахілла, перебування Геракла в рабстві в Омфали, витівки Локі та Тора тощо), неодноразово зустрічається у казках, билинах, баладах різних країн (міжнародні сюжети типу «Чоловік вихваляється дружиною» АТ 880, «Покинута наречена у чоловічій подобі» АТ 881, «Невинно обмовлена дівчина» АТ 883/ББКН 883А=АА 883, «Покинута наречена прислужує як лакей» АТ 884, «Покинута наречена» ББКН 884=АА 884А, «Дівчина-солдат» АТ 884, «Дружина виручає чоловіка» ББКН 880=АА 880А, «Солдат-генерал» ББКН 880*=АА *880 I, «Царівна-монах» ББКН 884В** та ін.).

Згодом крос-гендерна травестія переходить й у літературу: «Касіна» Плавта, фабліо «Беранж'є», містерії про «папесу Іоанну», третя та

дев'ята новели другого дня «Декамерона» Дж. Боккаччо, «Новела про те, як було відкрито Джерело Одкровення» А. де Еслава, «Нові забавки і веселі розмови» Б. Депер'є, «Пачеко та Паломеке» Г. де Сеспедеса-і-Менесеса, «Небилиці» Х. де Тімонеди, «Пригоди Діани», «Молодик із Каструччо» Лопе де Вега, «Дон Хіль Зелені штани» Тірсо де Моліни, «Віндзорські жартівниці», «Венеціанський купець», «Два веронці», «Дванадцята ніч, або Як собі хоче», «Як вам це сподобається» В. Шекспіра, «Життя це сон» П. Кальдерона, «Слуга двох панів» К. Гольдоні, «Сімпліссімум» Г. Я. Гріммельсхаузена, «Графиня, або Жінка-сільфіда» Р. де Ла Бретонна, «Історія кавалера де Гріє та Манон Леско», «Історія донни Марії та юного князя Джустініані», «Пригоди прекрасної мусульманки» А.-Ф. Прево, «Клодіна» Ж.-П. К. де Флоріана, «Пригоди Найджела», «Абат», «Марміон» В. Скотта, «Лара», «Гяур» Дж. Байрона тощо.

Чоловіча травестія найчастіше пов'язана із наративними кліше «чоловік перевдягається у жіноче плаття заради порятунку власного життя/втечі із ув'язнення», «юнак удає жінку заради любовних пригод», «чоловік займає місце дівчини під час побачення або весілля». Жіноча — «переодягнена жінка рятує власного чоловіка», «дівчина-воїн», «дівчина-чернець», «жінка удає чоловіка задля встановлення справедливості», «дівчина в чоловічому костюмі слідує за своїм коханим/наймається до нього слугою», «жінка вдається до візуальної зміни статі задля кар'єри, отримання влади» тощо.

Загальний огляд значної кількості фольклорно-літературних творів дозволяє зробити певні висновки щодо провідних тенденцій мотивацій крос-гендерних перевдягань, які, у свою чергу, визначають основні традиційні сюжетні ситуації цього тематичного кола. Чоловік вдається до такої травестії, керуючись, переважно, егоїстичними бажаннями: прагненням любовних пригод (обман дозволяє безпешко спілкуватися із жінкою і уникнути покарання), необхідністю втечі із ув'язнення (самопорятунком). Дівчина ж, навпаки, переслідує шляхетну мету — врятувати чи повернути коханого, покарати зрадливого коханця або наклепника, встановити справедливість, довести власну придатність для якоїсь серйозної, «чоловічої» справи, професії тощо.

Надзвичайна затребуваність, популярність мотиву крос-гендерної травестії не в останню чергу зумовлена його функціональним потенціалом. По-перше, придатністю для створення комічного ефекту,

карнавальної атмосфери, адже головний принцип комічного «связан с видимостью и ее проявлениями: иллюзиями, обманом, самообманом, ложью, виртуальностью, симулякрами, то есть лжеподобиями и т. д.» [15, с. 3]. Особливо це стосується чоловічої травестії [18, с. 338]. По-друге, перевдягання у костюм іншої статі є дієвим художнім засобом загострення інтриги та драматичної напруженості (наприклад, у пригодницьких сюжетах).

Для нової української літератури також характерне звернення до цього «мандрівного» мотиву з метою використання його як сміхового та авантюрного. Так, зокрема, у комічному аспекті ситуації із перевдяганням обіграє Г. Квітка-Основ'яненко. У «малоросійській опері в трьох діях» «Бой-жінка» Настя в костюмі улана грає роль власного коханця перед чоловіком: «Де ж се моя Настя? Казала, звістку подам, як мужик куди повіється... подала: я й прийшов, а її нема!» [7, с. 278]. А Сумасвод рядиться жінкою: «Сумасвод. Адже, бач, молодиця; колись була дівкою і усе ждала, щоб ти мене узяв, так, бач-бо, поквапився на другу... дарма. Ми так будемо любитися... мій голуб сизий» [7, с. 281]. І все дійство повною мірою відповідає вимогам легкого опереточного жанру, який набирає в комедії «характер інтриги, динамічність розвертывання сюжета, ситуации буффа с переодеваниями» [12, с. 41].

Однак все ж частіше українська література I пол. XIX ст. використовує крос-гендерні травестії для створення не комічного, а сентиментально-драматичного емоційного забарвлення у межах авантюрних сюжетних ситуацій. Так, зокрема, на особливу увагу заслуговує цей мотив в історичному романі «Чайковський» Є. Гребінки, оскільки, з одного боку, вказує на доцільність його включення до контексту європейської художньої традиції, а з іншого — зримо відображає національні уявлення: про обрізання волосся, як значну жертву для дівчини, та про неприпустимість перебування жінок на Січі.

Письменник трансформує-онаціональний традиційний наратив «дівчина в чоловічому костюмі слідує за своїм коханим». Марина, вбравшись козаком, знаходить свого коханого Олексія на Січі. «Ах ты, моя ненаглядная Марина! И для меня ты бросила дом, отца, родину? Для меня решила ехатъ верхом, по дикой стороне, надела казачкое платье, обрезала свои длинные, темные косы? (И до сих пор в Малороссии считается величайшим бесчестьем отрезать девушке косу. Ни за какую плату девушка не согласится добровольно лишиться-

ся этого украшения. «Коса вырастет, а позору не вернешь», — обыкновенно отвечает она на предложения парикмахера или другого афериста, покупающего волосы. — *авт.*)

— На что они были мне?.. Разве удавиться было ими?.. Я с радостью взяла ножницы и обрезала их. Но когда они упали передо мною на стол, темные, длинные, волнистые — словно что оторвалось от моего сердца; не стану скрывать, я заплакала. «Косы, мои косы! — подумала я. — Сколько лет я свивала и развивала вас, сколько лет я гордилась вами перед подругами, когда вы, как черные змеи, красиво обвивались, переплетались вокруг головы моей и красный мак порою горел над вами, словно пламя!.. И вот я подняла на вас руку, подняла руку на самое себя!.. Падайте, слезы, крупным дождем на мои косы; не прирастут они, не пристанет скошенная трава к своему корню, не цвести сорванному цветку...» [4, с. 324].

Коли козаки дізнаються правду про Марину, то починають вимагати жорстокого покарання для Олексія, який порушив закон: «как можно прятать в Сечи женщину? От женщины и в раю человеку житья не было; а пусти ее в Сечь...» [4, с. 326]. Єдиний можливий варіант уникнути страти виглядає абсолютно нереально: «Правда, коли найдеться женщина, которая захотела бы из-под топора или петли прямо вести преступника в церковь и перевенчаться с ним, то его простят; да кто захочет опозорить себя? Да и где возьмется на Сечи женщина? Люди в старину нарочно сделали такой закон: знали, что женщине неоткуда взяться» [4, с. 332].

Однак інша закохана в Олексія дівчина, Тетяна, прагнучи врятувати його від смерті, все ж пробирається на Січ у чоловічому вбранні. «— Вот, братцы... — начал было Никита, но вдруг замолк: его молчаливый товарищ ровным шагом выступил на площадку, поклонился народу, снял шапку и спустил с плеч кобеняк. Народ с ужасом подался в стороны: на площадке стояла женщина» [4, с. 335].

Епізоди за участі дівчат, які, керовані сильними почуттями, здатні на неймовірний ризик та жертви, пов'язані із візуальною зміною статі (обрізане волосся, перебування на Січі), надають оповіді сентиментально-героїчного звучання, закономірно викликаючи не сміх (як у «Бой-жінці» Г. Квітки-Основ'яненка), а захоплення. В цьому плані сюжетні ситуації, зображені українським майстром слова, є типологічно подібними до тих, що активно використовують європейські письменники (зокрема Тірсо де Моліна): вони дозволяють «показати

складність і багатоплановість натури зображаємої їм жінки. Травести преображає не тільки зовнішність, але й природу жінки: перед нами людина, йдучий напролом, подолає найважчі перешкоди, здатний заздалегідь усе передбачити і усе розрахувати» [5, с. 340].

До міжнародного наративного кліше «дівчина у чоловічому костюмі слідує за своїми коханими» звертаються також Г. Квітка-Основ'яненко («брат» Маса у «Заснуванні Харкова») та Т. Шевченко (вагітний «Володька» у «Капітанші»). Героїня «Заснування Харкова» за порадою пані Софії вдається до травестії, аби уникнути небажаного шлюбу та обвінчатися із милим її серцю Андрієм. «Масю наряди мальчиком, і в цей же вечір вийдете з Києва; в першому селенні обвенчаєтесь; далі да благословить Бог шлях ваш і да буде над вами воля його!» [6, с. 381]. Якщо пригоди перевдягненої Масі завершуються щасливо, а оповідь має романтично-сентиментальний характер, то у повісті Т. Шевченка — все більш буденно, реалістично й призводить до трагічного фіналу. Вивезений ад'ютантом із Франції після війни та покинутий ним «паж Володька» лише мовчки страждає у чужій країні, аж поки не помирає під час пологів. Таємниця справжнього імені, історія жінки, яка вдавалась до травестії, залишаються нерозгаданими. «Должно быть, или какая-нибудь кочующая актриса, или просто из модного магазина субретка, бог ее знает» [22, с. 326].

Візуальні зміни статі співвідносяться також не лише із хронотопом «великої дороги», але й із темою маскараду, адже останній надає персонажам неабиякі можливості для любовних інтриг, пригод, гри із образами. Показовим у цьому плані є «Маскарадний випадок» Є. Гребінки, де використовується мотив «юнак удає жінку заради любовних пригод». Чоловік, покинутої бароном Лотхен, мстить йому за допомогою маскарадної травестії: думаючи, що захищає честь своєї дружини, барон власноруч приводить до неї у спальню молодика, якого вважає баронесою. Таким чином, знову відбувається актуалізація драматично-сентиментального модусу, пов'язаного із зображенням страждань жінок: обман дозволяє персонажу Є. Гребінки відчути сили образи, яку зазнала покинута ним дівчина. «Итальянец! Лазорини! — прошептал барон, судорожно сжимая в руке письмо. — О, если б я знал, что и жена здесь виновата!..» потім неровним шагом прошелеся по кімнаті, бросився в крісло, закрив лице руками, і гарячі сльози, может быть, впервые, заструились по щекам барона» [3, с. 274].

Таким чином, мотив крос-гендерної травестії є традиційним для фольклору та літератури. До нього ж звертаються й українські письменники: «Бой-жінка» та «Заснування Харкова» Г. Квітки-Основ'яненка, «Чайковський» та «Маскарад» Є. Гребінки, «Капітанша» Т. Шевченка. Оповідні кліше «дівчина у чоловічому вбранні слідує за своїм коханим» та «юнак удає жінку заради любовних пригод» зазнають трансформації: онаціональнення («Чайковський» Є. Гребінки, «Заснування Харкова» Г. Квітки-Основ'яненка), осучаснення та реалістично-побутового забарвлення («Капітанша» Т. Шевченка). У «Бой-жінці» за допомогою травестій створюється карнавально-сміхова атмосфера, необхідна для «легкого жанру» оперети, у «Маскараді» — гостра інтрига та драматична колізія.

Все вищезазначене демонструє близькість нової вітчизняної літератури від самого початку становлення європейським традиціям та іманентні їй тенденції до образного самовираження в ключових вимірах, що визначають художню специфіку. **Перспективи** досліджень мотиву крос-гендерної травестії в українській літературі пов'язані із необхідністю осмислення провідних тенденцій його творчого використання на подальших етапах її розвитку — до сучасності включно.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонович В. Б. Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова / В. Б. Антонович, М. П. Драгоманов — К.: Типография М. П. Фрица, 1874. — Том первый. — 4, XXIV, 336 с.
2. Гайдай М. М. Чехословацько-українські фольклористичні взаємини (кінець XIX — початок XX ст.) / М. М. Гайдай // Слов'янське літературознавство і фольклористика: Республіканський міжвідомчий збірник. — 1971. — Випуск 7. — С. 74–90.
3. Гребінка Є. П. Маскарадний случай // Твори: у трьох томах / Є. П. Гребінка. — Київ: Наукова думка, 1981. — Т. 2. — С. 259–275.
4. Гребінка Є. П. Чайковский: [роман] // Твори: у трьох томах / Є. П. Гребінка. — Київ: Наукова думка, 1981. — Т. 2. — С. 275–406.
5. История западноевропейского театра: [в 8 томах] / [под ред. Г. Н. Бояджиева]. — М.: Наука, 1955–1988. — Т. 1. — 1955. — 751 с.: ил.
6. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Основание Харькова. Старинное предание // Зібрання творів: в семи томах / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. — Київ: Наукова думка, 1981. — Т. 6. — С. 367–405.

7. Квітка-Основ'яненко Г. Ф. Бой-жінка. Малороссийская опера в трех действиях // Зібрання творів в семи томах / Г. Ф. Квітка-Основ'яненко. — Київ: Наукова думка, 1979. — Т. 2. — С. 260–301.
8. Кржижановский Ю. Девушка-юноша (к истории мотива «перемена пола») / Ю. Кржижановский // Русский фольклор. — 1963. — Вып. 8. — С. 56–66.
9. Кузеля З. Славянські балади на тему: хлопець перебирається в жіночу одіж або каже себе занести в мішку до кімнати дівчини, щоб її звести / Зенон Кузеля // Науковий збірник, присвячений професорови Михайлови Грушевському учениками й прихильниками з нагоди Його десятилітньої наукової праці в Галичині (1894–1904) [передм. В. Гнатюка, Д. Коренця, І. Кривецького, С. Томашівського, І. Франка]. — Львів: Вид. Комітету; 3 друк. Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1906. — С. 538–575.
10. Landfester U. Sie und kein anderer war Romeo / U. Landfester // Codierungen von Liebe in der Kunstperiode / [Hrsg. von Walter Hinderer unter Mitwirkung von Alexander von Bormann]. — Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997. — S. 85–113.
11. Миллер О. Ф. Илья Муромец и богатырство Киевское / О. Ф. Миллер. — СПб.: Типография Н. Н. Михайлова, 1869. — 830 с.
12. Немировская И. Д. Поэтика русской комической оперы XVIII века / И. Д. Немировская // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. — 2008. — Т. 150, книга 6. — С. 38–47.
13. Осиновская О. С. Семиолингвистические аспекты карнавализации в пьесах У. Шекспира и водевиле А. К. Гладкова: автореф. дис. канд. филол. наук: спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / О. С. Осиновская. — Тюмень, 2010. — 25 с.
14. Прутова Н. В. Травестия в русской житийной литературе и эпосе: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. В. Прутова. — Екатеринбург, 2002. — 16 с.
15. Рюмина М. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность / Марина Рюмина. — М.: Едиториал УРСС, 2003. — 320 с.
16. Сазонович И. П. Песни о девушке-воине и былины о Ставре Годиновиче / Сазонович И. П. — М.: Книга по требованию, 2011. — 183 с.
17. Стасов В. Происхождение русских былин / Владимир Стасов. — СПб.: Искусство, 1894. — 949 с.
18. Улюра Г. Гендерно маркированное переодевание как комическое (на материале русской классической литературы) / Г. Улюра // Δόξα / ДОКСА: збірник наукових праць з філософії та філології. — 2004. — Вип. 5. — С. 335–342.
19. Улюра Г. Маскулинный маскарад в русской культуре XVIII века / Г. Улюра // Мужское в традиционном и современном обществе: материалы

- научной конференции (16–18 апреля 2003 года) / Институт этнологии и антропологии РАН. — М.: Институт этнологии и антропологии РАН, 2003. — С. 74–75.
20. Флоря А. В. О некоторых гендерных аспектах художественного произведения / А. В. Флоря // Гендер: язык, культура, коммуникация: доклады первой международной конференции (25–26 ноября 1999 г.) / Московский государственный лингвистический университет. — М.: Из-во МГЛУ, 2001. — С. 358–361.
21. Франко І. Дівчина-воячка // Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. — К.: Наукова думка. — 1978. — Т. 14. — С. 68–70.
22. Шевченко Т. Капитанша // Твори: в п'яти томах / Тарас Шевченко. — Київ: Дніпро, 1985. — Т. 3. — С. 303–360.

МОТИВ КРОСС-ГЕНДЕРНОЇ ТРАВЕСТИЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ І ПОЛОВИНИ ХІХ ст. НА ФОНЕ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ

Александра Николова, канд. філол. наук, доц.

Запорізький національний університет

Стаття посвячена розгляду специфіки творчого використання мотива кросс-гендерної травестії українськими письменниками I половини ХІХ ст. (Г. Квитка-Осноряненко, Е. Гребинкою, Т. Шевченко). Акцентується типичність відповідного феномена (распространенность в мифах, фольклоре, определенных жанрах художественной словесности), виділяються основні тенденції його наукового осмислення дослідниками.

Ключевые слова: *кросс-гендерная травестия, традиция, мотив, нарратив, художественная трансформация.*

THE MOTIVE OF CROSS-GENDER TRAVESTY IN UKRAINIAN LITERATURE IN THE FIRST HALF OF THE XIXth CENTURY IN EUROPEAN TRADITION

Alexandra Nikolova, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer

Zaporizhzhya National University, Zaporizhzhya, Ukraine

The article deals with the specificity of the motive of cross-gender travesty in the works of Ukrainian writers (works by G. Kvitka-Osnoryanenko, E. Hrebinka, T. Shevchenko). The author describes the main trends in the study of the motive of cross-gender travesty (works by M. Antonovich, M. Drahomanov, Y. Krzyzanowski, Z. Kuselja, O. Miller, I. Franko, A. Ulyura, N. Prutova, O. Osinovskaya). The article presents the main trends of this phenomenon's scientific understanding (in aspects of semiotics, comparative, gender literary criticism).

The author demonstrates that this phenomenon is a typical and popular in the mythology (especially in Antique and Scandinavian mythology), in the folklore (in fairy

tales, heroic epics) and in the different genres of the literature (works by Lope de Vega, W. Shakespeare, P. Calderon, K. Goldoni, T. de Molina, B. Scott, J. Byron and others).

The author differentiates typical motives, that correlated with cross-gender travesty in the folklore and in the literature: «a man dresses as a woman for saving of life», «a man dresses as a woman for love affairs», «a woman dresses as a man for saving of husband», «girl-soldier», «girl-cloisterer» and others. Men's travesty is often seen as comical. Women's travesty is often seen as the serious, heroic act or the victim.

The analysis proves that Ukrainian literature is similar to the European literature. Ukrainian writers in their works transformed the motive of cross-gender travesty and they adapt it to the needs of Ukrainian reality, mentality.

Key words: cross-gender travesty, tradition, motive, narrative, artistic transformation.

REFERENCES

1. Antonovich, V. B. (1874), *Istoricheskiya pesni malorusskago naroda s obyasheniymi* VI. Antonovicha i M. Dragomanova [Historical songs of the Ukrainian people with explanations by VI. Antonovich and M. Dragomanov], (Vol. 1), Tipografiya M. P. Frica, Kyiv [in Russian].
2. Haidai, M. M. (1971), *Chechoslovatsko-ukrainski folklorystichni vzaiemyny (kinets XIX — pochatok XX st.)* [Czechoslovak-Ukrainian folk relationship (the end of XIX — the beginning of XX century)], *Respublikanskiy mizhvidomchyi zbirnyk «Slovianske literaturoznavstvo i folklorystyka»* [The Republican interdepartmental collection «Slavic literature and folklore»], no. 7, pp. 74–90 [in Ukrainian]
3. Hrebinka, E. P. (1981), *Maskaradny sluchaj* [During a masquerade party], *Tvory u trokh tomakh* [Collected Works in three volumes], (Vol. 2), Naukova dumka, Kyiv [in Russian].
4. Hrebinka, E. P. (1981), *Chajkovskij : [roman]* [Tchaikovsky : the novel], *Tvory u trokh tomakh* [Collected Works in three volumes], (Vol. 2), Naukova dumka, Kyiv [in Russian].
5. *Istoriya zapadnoevropejskogo teatra : v 8 tomah* (1955), [History of Western theater : in 8 volumes], edition by Boyadzhiev, G. N., (Vol. 1.), Nauka, Moscow [in Russian].
6. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1981), *Osnovanie Har'kova. Starinnoe predanie* [The Foundation of Kharkiv. The ancient legend], *Zibrannia tvoriv v semy tomakh* [Collected Works in seven volumes], (Vol. 6), Naukova dumka, Kyiv [in Russian].
7. Kvitka-Osnovianenko, H. F. (1979), *Boj-zhinka. Malorossiyskaya opera v trekh dejstviiyah* [Brave woman. The Ukrainian opera in three acts], *Zibrannia tvoriv v semy tomakh* [Collected Works in seven volumes], (Vol. 2), Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
8. Krzhizhanovskij, Y. (1963), *Devushka-yunosha (k istorii motiva «peremena pola»)* [The boy-girl (to the history of the motif of «sex change»)], *Russkij folklor* [Russian folklore], no. 8, pp. 56–66 [in Russian].

9. Kuzelia, Z. (1906), Slavianski baliady na temu: khlopets perebyraietsia v zhinochu odizh abo kazhe sebe zanesty v mishku do kimnaty divchyny, shchob yii zvesty [Slavic ballads on the subject: a man wears a woman's dress or says that someone brought his in the bag into the room to the girl, to seduce a girl] // Naukovyi zbirnyk prysviachenyi profesorovy Mykhailovy Hrushevskomu uchenykamy i prykhylnykamy z nahody Yoho desiatylyitnoi naukovoï pratsi v Halychyni (1894–1904) [A collection of papers dedicated to Hrushevsky, Mykola, by students and fans to its tenth anniversary of work in Galicia], Vyd. Komitetu; Z dpuk. Nauk. T-va im. Shevchenka, Lviv, pp. 538–575 [in Ukrainian].
10. Landfester, U. (1997), «Sie und kein anderer war Romeo», Codierungen von Liebe in der Kunstperiode [hrsg. von Walter Hinderer unter Mitwirkung von Alexander von Bormann], Königshausen und Neumann, Würzburg, S. 85–113 [in German].
11. Miller, O. F. (1869), Ilya Muromec i bogatyrstvo Kievskoe [Ilya of Murom and Bogatyr of Kiev], Tipografiya N. N. Mihajlova, Sankt-Petepburg [in Russian].
12. Nemirovskaya, I. D. (2008), Poetika russkoj komicheskoj opery XVIII veka [The poetics of the Russian comic Opera in the 18th century], Uchenye zapiski Kazanskogo gosudarstvennogo universiteta. Gumanitarnye nauki [Scientific records of the Kazan state University. Humanitarian science], Vol. 150 (6), pp. 38–47 [in Russian].
13. Osinovskaya, O. S. (2010), Semiolingvisticheskie aspekty karnavalizacii v p'esah U. Shekspira i vodevile A. K. Gladkova [Semiolinguistic aspect of carnival in the plays of U. Shakespeare and vaudeville A. K. Gladkov], Thesis abstract for cand. sc. (Philology), 10.02.20, Tyumen state University, Tyumen', Russia [in Russian].
14. Prutova, N. V. (2002), Travestiya v russkoj zhitijnoj literature i ehpose [Travesty in the Russian hagiography literature and the epic], Thesis abstract for cand. sc. (Philology), 10.01.01, Ural state University, Ekaterinburg, Russia [in Russian].
15. Ryumina, M. (2003), Estetika smekha. Smekh kak virtual'naya real'nost' [The aesthetics of laughter. Laughter as virtual reality], Editorial URSS, Moscow [in Russian].
16. Sazonovich, I. P. (2011), Pesni o devushke-voine i byliny o Stavre Godinoviche [Songs about a girl-soldier and the epic about Stavr Godinovich], Kniga po Trebovaniyu, Moscow [in Russian].
17. Stasov, V. (1894), Proiskhozhdenie ruskij bylin [The Genesis of Russian epics], Iskustvo, Sankt-Petepburg [in Russian].
18. Ulyura, G. (2004), Genderno markirovanoe pereodevanie kak komicheskoe (na materiale russkoj klassicheskoi literatury) [Gender dressing up as a comic (in the works of Russian classical literature)], «Δόξα / DOKSA». Zbirnik naukovih prac' z filosofii ta filologii [«Δόξα / DOKSA». Collection of philosophy and philology scientific works], no. 5, pp. 335–342 [in Russian].
19. Ulyura, G. (2003), Maskulinnyj maskarad v russkoj kul'ture XVIII veka [Masculine masquerade in Russian culture of the 18th century], Muzhskoe v tradi-

- cionnom i sovremennom obshchestve. Materialy nauchnoj konferencii (16–18 aprelya 2003 goda) [Men in traditional and modern society. Proceedings of scientific conference (16–18 April 2003)], Moscow, Institut ehtnologii i antropologii RAN, April 16–18, 2003, pp. 74–75 [in Russian].
20. Florya, A. V. (2001), O nekotoryh gendernyh aspektah hudozhestvennogo proizvedeniya [About some gender aspects of the artwork], Doklady pervoj mezhdunarodnoj konferencii «Gender: yazyk, kul'tura, kommunikaciya» (25–26 noyabrya 1999 g.) [Reports of the first international conference «Gender: language, culture, communication» 25–26 November, 1999], Moscow, Moskovskij gosudarstvennyj lingvisticheskij universitet, Iz-vo MGLU, November 25–26, 1999, pp. 358–361 [in Russian].
 21. Franko, I. (1978), Divchyna-voiachka [The girl-soldier], Zibrannia tvoriv u 50-ty t. [Collected Works in fifty volumes], (Vol. 14), Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
 22. Shevchenko, T. (1985) Kapitansha [The woman of captain], Tvory v p'iaty to-makh [Works in five volumes], (Vol. 3), Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1 лютого 2017 р.

УДК 821.162.3

МАЙСТЕРНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДУ У РОЗУМІННІ ЇРЖИ ЛЕВОГО

Уляна Холод, к. ф. н., старший викладач

*Університет ім. Ф. Палацького в Оломоуці, Чеська Республіка
uljana.cholodova@upol.cz*

Статтю присвячено проблематиці теорії їхнього художнього перекладу з описом постулатів перекладацького процесу чеського теоретика Їржі Левого. Здійснено аналіз окремих частин українських та чеських перекладів художніх творів на основі представленої теорії.

Ключові слова: перекладацький процес, еквівалентність, семантико-граматичний рівень, прагматичний рівень, культурне середовище, інтерпретація.

Сьогоднішня Україна немислима без наявності якісних перекладів у різних галузях освіти, науки та красномовства. В ситуації інтенсивного проникнення чужомовних культур та інформації, їх взаємобміну, роль цього інтелектуального виду діяльності ще більше зростає. Це зумовлено явищами міжнародного інтегрування та кооперування ринкових економік, виникненням нових технологій та відповідно потребою у термінології, нагромадженням фахових мов, активізацією міжнародного туризму, гармонізацією освітніх стандартів тощо. Найкращі перекладацькі сили оживили національну мову та чуття причетності до світового культурного розвитку.

До найвідоміших українських перекладачів належать такі майстри, як П. Куліш, М. Старицький, І. Франко, Леся Українка, П. Тичина, М. Зеров, М. Рильський, М. Лукаш, Г. Кочур, Д. Білоус, Д. Павличко, І. Дзюба та ін. Заслужують на особливу увагу теоретичні міркування про переклад та мовно-культурну ситуацію в Україні Віталія Радчука, на думку якого, «такого словника, як «Фразеологія перекладів Миколи Лукаша» (2002) не має жодна мова світу, бо й подібного генія перекладу, який би так переймався мистецтвом тлумачення, схоже, не було ніде на планеті» [1, с. 174]. Автор численних статей із транслятології та стану перекладознавства в Україні описує основні проблеми та кризові питання щодо перекладності, еквівалентності перекладу, мовних норм, методики навчання перекладу, культурної цінності перекладної літератури [1, с. 173–185].

На думку багатьох фахівців нормою стали переклади недосконалі, що тільки тиражують перекладацьке недбальство, залягаючи мертвим книжковим баластом, дискредитують і зарубіжного автора, й українського видавця. Отже, необхідно з'ясувати наявні перекладознавчі проблеми, дати відповіді на всі теоретичні та практичні виклики теорії та практики перекладу.

Метою нашої статті є аналіз основних засад теорії перекладу відомого чеського теоретика Їржи Лєвого та їх прикладне застосування для обраних уривків українських та чеських перекладів художніх творів.

Їржи Левий у своїй книзі «Umění překladau» («Майстерність перекладу») спочатку, посилаючись на праці європейських теоретиків, робить узагальнення щодо теоретичних основ перекладу [2, с. 17–21]. Йдеться про загальну та спеціальну теорії перекладу, як усного, так і письмового, спеціалізованих та літературних текстах. При усному перекладі достатньо, за Левим, мати заготовлені певні мовні шаблони, щоб якнайточніше передати інформацію. Але у літературному тексті-перекладі йдеться про створення еквівалентів, найбільш близьких до мови оригіналу. Також існує різниця між теоретичною основою перекладу спеціалізованого тексту (наприклад, технічного характеру, природознавчого, музичного) і тексту художнього твору. У першому випадку потрібне точне дотримання термінів-еквівалентів, а в другому — здатність до творчої інтерпретації зі збереженням культурно-естетичної інформації оригіналу, знаходженням влучних еквівалентів та дотриманням авторського ідіостилю.

Їржи Левий схематично зображає основу для створення теоретичних засад процесу перекладу (спеціалізованого, публіцистичного, художнього та його різновидів: прози, поезії, драми, музичних текстів). Для письмового варіанта перекладу слід розрізняти графічне відтворення денотативного та конотативного значення, стилістичного розміщення слова, будову речення. Серед елементів тексту дослідник розрізняє незамінні та замінні [2, с. 17–21], тобто ті, які мають бути точно відтворені, і такі, які можуть бути замінені.

За ядро лінгвістичної проблематики перекладу вчений приймає порівняльний аналіз двох мов (оригіналу і перекладу), що є спільного, а в чому різниця. Йдеться про так звані мовні універсалії — спільні елементи для всіх мов та про специфічні системні риси кожної мови, які формують у мовця-носія його «бачення світу». Звертається до спроби англійського ученого Кетфорда диференціювати пере-

кладацький процес, який, зокрема, виділив так званий обмежений переклад (restricted translation) та повний переклад (total translation). Обмеженим перекладом вважав переклад у межах одного мовного рівня, наприклад: фонологічний (уподібнення вимови), графічний (уподібнення іншомовної графіки), лексичний та граматичний (цит. за: [1, с. 26]).

Далі у книзі Ї. Левого знаходимо звернення до трьох типів перекладацького процесу Р. Якобсона:

1. Внутрішньомовний переклад, тобто пояснення понять у тій самій мові.
2. Міжмовний переклад, тобто переклад у прямому розумінні.
3. Міжсеміотичний переклад, тобто пояснення знаків однієї семіотичної системи іншою семіотичною системою (цит. за: [1, с. 26]).

Їржи Левий найважливішим підходом до теорії перекладу вважає функціональний підхід, започаткований одним із співзасновників Празького лінгвістичного гуртка Вілемом Матезіусом. Функціональний метод досліджує, які інформативні функції мають окремі мовні елементи і які елементи мови перекладу можуть виконувати таку ж функцію.

Таким чином, Левий, аналізуючи різні підходи до теорії перекладу, зокрема структурної лінгвістики та семіотики, поступово приходять до висновку, що при будь-якому перекладі потрібно розглядати мову як систему. Цікавим явищем для теорії художнього перекладу є, на нашу думку, використання методів генеративної граматики, теорії інформації та теорії машинного перекладу. Але для художнього перекладу потрібні літературознавчі методи, які полягають у взаємозв'язку автора твору і автора перекладу та його культурного середовища. Тому один твір може бути перекладено впродовж певного часу декілька разів, наприклад, як це було з романом Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка». Переклад поступово стає застарілим для новішого читацького середовища. Як це зрозуміти? «Застарілість» передусім пов'язана із мовою перекладу, яка у старшому варіанті відрізняється від мови сучасної, адже в процесі життя мова змінюється на всіх її рівнях. Термін чи неологізм може увійти до складу повсякденної лексики, а елементи повсякденної лексики, та навіть колишні терміни, можуть перейти до категорій архаїзмів та історизмів. Проте новіший переклад не завжди може бути вдалим, а головне, кращим за попередній варіант. Проте для того, щоб читач із захопленням чи-

тав твір із ілюзіоністським почуттям оригіналу, потрібно перекласти оновлювати. Наприклад, дуже вдалим можна вважати найновіший переклад українською мовою «Гамлета» Вільяма Шекспіра Юрієм Андруховичем.

Отже, для перекладу художнього твору повинні враховуватись не тільки лінгвістичні методи, але обов'язково літературні, що пов'язані з часовою віднесеністю до певного культурного періоду, певного художнього стилю автора твору. І хоч враження читача від оригінального твору не буде однаковим із враженням від його перекладу, але з функціонального погляду до твору перекладу будуть перенесені загальні риси культурного середовища оригіналу [2, с. 42].

Процес перекладу, за теорією Їржи Левого, відбувається таким чином, що «перекладач розшифровує інформацію, яка вміщена в тексті автора оригіналу і переформулює її (зашифровує) до своєї мови. Читач потім розшифровує текст» [2, с. 44]. При перекладі потрібно розрізняти об'єктивну реальність від зображеної у художньому творі, життєві факти від художніх фактів. Невіддільною частиною художнього твору не є об'єктивна дійсність, але авторська інтерпретація дійсності, яку повинен намагатися відтворити перекладач [2, с. 42]. Інакше могло б дійти до так званого покращення оригіналу, яке б його могло тільки зіпсувати, як, наприклад, сталося з новим перекладом роману Ярослава Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка». Перекладач повинен зберегти неповторний стиль оригіналу і донести його до читача. Їржи Левий вважає, що «потрібно розрізнити мовну форму від її ідейного змісту» [2, с. 48]. Текст залежить від мови, від стилю, і тому перекладач повинен зберегти ті форми оригіналу, які мають якусь семантичну парадигму, і, навпаки, не потрібно наполягати на максимальному збереженні мовних форм.

Перекладач у першу чергу є читачем, який сприймає твір як об'єктивний матеріал, що називається «читацькою конкретизацією» [2, с. 49]. Читач сприймає художній твір під кутом зору своєї епохи, а тому особливої інтенсивності для нього набувають ті цінності, які йому ідейно чи естетично близькі. Прикладом може бути інтерпретація-переклад Лесею Українкою твору Жана Батиста Мольєра «Дон Жуан, або Камінний гість».

Як відомо, перекладацький процес не закінчується тим, що був створений текст перекладу. Переклад діє у суспільстві тільки тоді, коли його читають. Таким чином, вже втретє відбувається суб'єктив-

не перетворення об'єктивного матеріалу: спочатку це було авторське сприйняття дійсності, потім перекладацьке сприйняття оригіналу, і, нарешті — це читацьке сприйняття перекладу [2, с. 51].

Намагання мінімізувати ці відмінності є найбільшою проблемою перекладацької праці. Звідси випливає спроба визначити співвідношення цих трьох сторін та створити теоретичну основу перекладацького процесу, адже насамперед йдеться про співвідношення між мовою оригіналу та перекладу, далі між змістом та формою джерела (розуміння естетичної функції чужої форми) та у перекладі (пошук еквівалентної форми для стилізації мови перекладу), між якістю тексту оригіналу та перекладу (спрацьовує метод літературної критики).

Іржи Левий виділяє три фази перекладацького процесу, а саме: розуміння джерела, інтерпретація джерела та перестилізація джерела. Що стосується розуміння джерела, то автор вважає, що «добрий перекладач мусить бути добрим читачем» [2, с. 56], адже перекладач не може пасивно сприймати текст як читач. Він повинен правильно розуміти текст з філологічного боку, щоб також безпомилково зрозуміти його ідейні та естетичні цінності, тобто «настрій» тексту, іронічне чи трагічне забарвлення, спеціальні художні тропи для впливу на читача. Перекладач мусить зрозуміти, якими лінгвістичними та літературними методами автор оригіналу досягає своєї мети. Отже, для перекладача перша фаза прочитання тексту не може обмежуватись тільки пасивним прочитанням, вона є творчим підходом до тексту оригіналу та майбутнього перекладу, між якими знаходиться дійсність оригіналу, яку потрібно донести до читача з усіма образами героїв твору, його ситуацій та ідей. Іншими словами, його завдання зрозуміти, перенести до перекладу дійсність художньо опрацьовану автором оригіналу — художнього твору. Якщо перекладач зуміє передати цю художню дійсність твору, то «переклад вважатиметься мистецьки правдивим» [2, с. 57].

Наступною фазою перекладацького процесу є інтерпретація джерела. Дуже часто мова джерела стилістично значно відрізняється від мови перекладу. Перекладач мусить нібито «переоцінити» ідею джерела, щоб перенести її у мовному вигляді до перекладеного твору. Тут важлива творча здатність перекладача, його стилістична влучність, яка не в останню чергу пов'язана із талантом «переключення» з однієї мови на іншу, з багатством уяви, лексичного запасу обох мов — оригіналу та перекладу.

Адже існують «камені спотикання» у перекладі специфічних історико-культурних символів кожного народу, які ще називають реаліями, що можуть стати невіддільною частиною художньої ідеї твору. Наприклад, назва твору «Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці» — драма Михайла Старицького, яка походить з назви української пісні XVII ст.; назви Шевченкових творів періоду романтизму, наприклад, балада «Причинна»; твори постмодерної літератури, де потрібно розуміти багатозначні натяки однієї фрази, тощо. До передачі реалій можемо віднести перенесення народних символів (наприклад, українське: калина — кущ, який є символом рідної мови, рідного дому; гречка — рослина, яка цвіте пахучим цвітом — символ любовців, звідки фразеологізм: «стрибати в гречку» та ін.). Особливої майстерності вимагає переклад творів Михайла Коцюбинського, напр., «Тіні забутих предків» [5], повість, яка написана у літературному напрямі модернізму — імпресіонізму, де знаходимо багато символів, наприклад, зміни у природі, пов'язані зі змінами у людському житті, людській долі, також багато епізодів про життя гірського народу — гуцулів, у зображенні їхніх традицій, національного одягу, способу життя. Далі, наприклад, переклади творів Г. Сковороди, що були адаптовані до сучасної української мови.

Перекладач мусить бути тільки нейтральним інтерпретатором загальної ідеї джерела. Проблемою так званої перестилізації оригіналу є те, що мова оригіналу та переклад не є прямо співрозмірними, особливо це стосується семантики та стилістики. Наприклад, українською *доба* — *24 hodin české, přizemí české* — *1-й поверх* українське та ін. Перекладач повинен оцінити, які мовні засоби можна вважати рівноцінними, яких мовних засобів у мові перекладу бракує і, нарешті, яких мовних засобів є більше у мові перекладу. Отже, перекладач мусить бути зразковим знавцем стилістики, адже повинен уміти знаходити потрібні еквіваленти для збереження семантичної цілісності перекладу художнього тексту. Наприклад: у романі Ю. Андруховича «Московіада»: «*Але нема на це ради — вірші твої, певно, лишилися в атмосферних полях України, московські ж поля виявилися надто щільними для їхнього солов'їного проникнення*» [3, с. 28]. «*Ale tady je každá rada drahá, tvoje verše jistojistě zůstaly někde v ukrajinských polích, moskevská pole jsou příliš hustá, aby jimi mohla proniknout naše slavičí řeč*» [4, с. 5].

Вираз *але нема на це ради* має у даному контексті наступне значення: «мусите змиритись із ситуацією». У перекладі модальна семанти-

ка транспонована теж до індикативу, але без наявності граматичної форми заперечення *tady je každá rada drahá* у значенні оцінювання безвихідності ситуації.

Порівняно з мовою оригіналу, перекладач має обмежені можливості вибору мовних засобів, бо потрібно передати стиль твору та його ідейно-естетичну концепцію. Майстерність перекладача полягає в тому, щоб вдало трансформувати «думку автора» оригіналу, не піддаючись стилістичному впливу іноземної мови, бо таким чином виникатимуть так звані неприродні конструкції у мові перекладу, присутність яких іноді може бути корисною для маркування потрібних місць, наприклад, для передачі мови одного з персонажів. Адже мова тексту-перекладу повинна відповідати стилістичним нормам мови оригіналу.

Отже, з одного боку, мета перекладу — це якісне перевтілення оригіналу для зацікавлення читача та, з другого боку, для збагачення мови, якою переклад здійснюється. Функція перекладу змінюється «залежно від жанру і призначення твору, контексту традицій, потреб і смаків доби, вимог конкретного замовника» [1, с. 180].

Зазначимо, що вагомим внеском у розвиток чесько-українських літературних зв'язків є переклади творів сучасної української літератури чеською. Це, зокрема, переклади Ріти Кіндлерової творів Оксани Забужко, Юрія Винничука, переклади Юрія Андруховича Томашем Вашутем, а також антологія короткої сучасної прози «Український експрес», переклад якої чеською мовою здійснив колектив перекладачів, та ін. Заслужують на увагу перекладацькі спроби студентами творів Юрка Іздрика, Тараса Прохазька, Юрія Андруховича та багато інших.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Радчук В. Держава тлумачів / В. Радчук // Всесвіт. — 2005. — № 5–6. — С. 173–185.
2. Levý J. Umění překlady / Levý J. — Praha, 1998.
3. Андрухович Ю. Московіада / Андрухович Ю. — Режим доступу: http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5465&page=1#text_top,3.10.2009
4. Andruchovič J. Moskoviada / Překlad Alexe Elgarta (pouze na hodinách překlady). — Olomouc, 2006.
5. Kocjubynskij M. St?nyzapomenut?chpředků / Kocjubynskij M.; přel.Mor?vkov?A. — Praha: 1988.

МАСТЕРСТВО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ИРЖИ ЛЕВОГО

Ульяна Холод, к. ф. н., старший преподаватель

Университет им. Ф. Палацкого в Оломоуце, Чешская Республика

Статья посвящена проблематике теории художественного перевода с изложением постулатов переводческого процесса чешского теоретика перевода Иржи Левого. В статье представлен анализ некоторых переводов украинских авторов на чешский язык.

Ключевые слова: *художественный перевод, процесс перевода, эквивалентность, семантико-грамматический уровень, прагматичный уровень, культурная среда, интерпретация.*

THE ART OF LITERARY TRANSLATION IN THE PERCEPTION OF JIŘÍ LEVÝ

Uliana Kholod, Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer

in Palacký University Olomouc, Czech Republic

The article is devoted to the problems of literary translation theory describing the postulates of the translation process by the Czech translation theorist Jiří Levý. It also deals with the analysis of the individual parts of Ukrainian and Czech translations of literary works based on the presented theory. The primary focus is on the types of translation, their semantic, grammatical, stylistic, and pragmatic characteristics aiming to provide the most appropriate rendering of the original and its interpretation within the particular translation.

Key words: *translation process, phases, equivalence, semantic and grammatical level, pragmatic level, cultural environment, interpretation.*

REFERENCES

1. Radchuk, V. (2005), Derzhava tlumachiv [State interpreters], Vsesvit [The universe], no. 5–6, pp. 173–185.
2. Lev?, J. (1998), Umění překladu [The art of translation], Prague [in Czech Republic].
3. Andrukhovych, Yu. (2009), Moskoviada [Moskoviada], rezhym dostupu [access mode], http://www.ukrcenter.com/library/read.asp?id=5465&page=1#text_top,3.10.2009.
4. Andruchovič, J. (2006), Moskoviada [Moskoviada], Překlad Alexe Elgarta (pouze na hodinách překladu) [Translation of Alex Elgarta (only in the morning translation)], Olomouc [in Czech Republic].
5. Kocjubynskij, M. (1988), St?nyzapomenut?chpředků [Shadows of forgotten ancestors], Prague [in Czech Republic].

Стаття надійшла до редакції 6 лютого 2017 р.

УДК 821.161.2:821.111:82.091

THE CONCEPT OF INTERTEXTUALITY AND APPROACHES TO IT

Anastasiia Shystovska, postgraduate student

Odessa National I. I. Mechnikov University, Ukraine

shystovskaya@bk.ru

The article analyzes the concept of «intertextuality», emphasizes its essential features and characteristics.

The intertextuality is defined as a dialogue of a text with other text, the features of one text in another, which is known to the reader, is recognized by him, correlates with a certain historical and cultural epoch. The intertextuality introduces this work of art into the context of the new epoch as a new phenomenon.

The appearance of the term and its evolution are traced. The intertextuality is analyzed from the point of view of the historical and literary, communicative, system and typological method. There is establishing the connection with M. Bakhtin's dialogueness theory and it is analyzing the main points and opinions of intertextuality researchers: J. Derrida, L. Jenny, R. Bart, J. Kristeva.

Key words: *intertextuality, historical and literary method, communicative method, system method, typological method, dialogueness theory.*

Term «intertextuality» has an author and date of birth. It was offered by Yu. Kristeva in 1969 in her first book. The term was probably so necessary that it became quickly used by many researchers. At first glance, it appears that intertextuality is engaged in the same activities as literature, namely it has a common research object. Nevertheless, this is a superficial similarity, as researchers of intertextuality are interested first not in sources-texts, which elements are transferred into a new work, but a place of these elements in the structure of the work, a role in semantic filling of the text. These relations of the text-source and a new text may be described as special, transparent, visible to the reader, assigned to it.

Concept of dialogueness by M. Bakhtin essentially influences on intertextuality theory. Surely, intertextual researches cannot be deemed one of the forms of realization of its concept. Certainly, dialogueness is a wider notion than intertext, but it should not be perceived as a so-called detailing of the concept by Bakhtin. Intertextuality is an independent sphere of research, with its own problematic, object and subject. Nevertheless, the common feature that connects the concept of dialogueness by M. Bakhtin with intertextuality may be deemed «totality of problems, which is called by him as stylization, namely inheritance of a language of the other by means

of own language» [2, p. 288]. Hence, dialogue of the text with the text, elements of one text in another, being known to the reader, recognized by him, may be deemed manifestations of intertextuality. In our opinion, it is necessary to speak about actualization of two texts on a semantic level where the principal one is a text, which uses references, and a referenced text is secondary.

Besides theory of dialogueness by M. Bakhtin, researches of formalists greatly influenced on understanding of the notion of intertextuality, in particular concepts of parodies by Yu. Tynianova. In formalists' and Yu. Tynianova's opinion, parody is a language tool that serves for creation of a new original text. In this text, reference, for example, is an important factor, as this is a reference to notion, sense of the primary text of artistic work. This is a constructive approach to understanding of the parody containing not only a language game, but also intertextuality links and properties. At such approach, parody is treated as not a literature genre, but as intertextuality, a sign of an analyzed text. Nevertheless, when parodying intertextuality is not only a mean, but also a goal of different kind of expressions, that is why determination of its function, showing their role in difficult and ingenious, tortuous texts is one of its tasks.

Term «intertextuality» is used in several meanings, namely it is not semantically uniform and clearly defined. In Yu. Kristeva's opinion, intertext is not a targeted collection of citations but is a certain space for convergence of possibility of citation and its manifestation [3, p. 233].

I. Smirnov writes «Intertextuality is two or several artistic works united by characteristics being indicators of intertextual connection» [3, p. 233].

Thus, this definition of intertextuality is treated as a feature of a work to be associated with other works, to born certain associative series in a recipient's mind. Thanks to these associations the new structures of reproduced text of an artistic work occur. We can call it intertextuality.

Intertextuality can occur in different levels of structure of an artistic work, namely genre, motive, position of narrator, reader etc.

Problem of motivation of intertextual relations, connections, especially citations, is related, in our opinion, to genre differentiation. In dramatic works, these relations can be motivated as usual, while in lyrics they are not motivated, as one subject dominates here. There is not always an indication of a function of intertextual elements in a new text in lyrical works. In addition, vice-versa, in dramatic works there are many subjects included into a certain fragment or situation of the text, nevertheless expressions of

characters, not referenced to cited sources, are important here. And here a problem of genre delineation of intertextuality moves to a new level of research, namely narrative one. Intertextuality is manifested in this level by the position of the author, the narrator, who can freely pass from motive to motive and «above all from style to style, and also he not so much narrates as polemizes while narrating» [2, p. 293]. Here it is appropriate to talk about quite significant constitutive sign of intertextuality, namely intentional reference. The narrator conscientiously addresses it to the reader who must feel it, try to determine why the author says not his own, by the other's words. This consideration of the author's intentions when investigating intertextuality and narrative strategies gives the right to analyze the latter in pragmatic, communicative point of view.

With such approach intertextuality is treated wider, not as just a feature of artistic, literature work, namely it can be a feature of speaking of a certain social group, epoch and culture. In this case, intertextuality is feature of literatureness. Nevertheless, this is another aspect in communicative approach to intertextuality. Researchers have long observed that each epoch uses its own methods of analysis of texts of previous epochs. In this perspective, intertextuality is a subject of research in Communication Science. Given the communicative goal, task, functioning, the body of hypertexts primarily giving birth to references is formed.

That is why intertextuality cannot be neutral; it involves not only the context space of an artistic work to analysis, but culture and epoch as well.

With such communicative approach to intertextuality, the important thing is category of interpretant (according to terminology by Peirce). Interpretant is not only a linguistic identity but also totality of factors that determines attitude to a borrowed text in the new context, which is defined by French structuralists as intertext. Borrowed element of the full text that has been created earlier is expressed and perceptibly prevails in the field, which can be defined as mentioned above. Nevertheless, the element described earlier has become an element of a new work, something new, that is why it gets new features that it has not had in the work described above. «Interpretant is a designation contained in the text, which instructs in a certain way how this elements must be understood, construed, determines the perspective from which it should be seen» [2, p. 296].

In other works, the fragment itself of a text created earlier, borrowed text in a new context is not significantly clearly determined, properly speaking the matter of its delineation, attribute is resolved by the interpretant.

In this meaning interpretant is an immanent element of any intertextual relations [6]. The category of interpretant itself is a prerequisite of detection and understanding of intertext. Relations of the thing «that has been said» and the new text can be different, namely parody, stylization, citation, polemics etc. And this is a problem of reception of intertextual constructions, which is determined by the levels of readers' competence and intelligence. We can say that «text that has been said» and the new one enter into dialogue relations, relations of language game, thus creating a new text. Such dialogueness, polyphony ensures intertextuality of an artistic work.

Therefore, in terms of pragmatics, communicativistics, intertextuality is determined by the category of the interpretant, which ensures the language game, polyphony, dialogueness of the text that has been created and the new one, considers context and markers-designations that play a role of instruction to perception of the text created earlier in the new one.

Nevertheless, intertextuality is also investigated on historical and literature point of view. Not deepening in history of the problem, we can observe that each epoch uses texts created earlier in its own way, elaborates schemes of using the components of the text created earlier in the new one. Each epoch appeals to its range of texts, to its body of citations and reference that are relevant and tendentious in this epoch.

Thus, in order to object statements and postulates of one epoch, the references and statements of another epoch that is recognized as exemplary, model, sample to follow can be used. For example, we can consider the necessity of references to works by Lenin, Marks, and Engels during the soviet period, compulsory citation of these authors and full ignorance in literature of 90th of XX century, for example. Time trends in this way find revelation in literature outlining the body of the texts and postulate pragmatic features of intertextuality. Changing therefore the view to literature, its features, properties, genre transformations, we change the nature of texts referred and cited. Namely, literature in such an approach is a living organism, dynamic and not static phenomenon. Dynamics of literature in this case is ensured by intertextuality.

We can say that intertextuality is one of the features of literature evolution and ensures changes of content and nature of works in different historic periods. Sometimes certain intertextual relations are consciously cultivated by authors of a certain epoch, and vice versa, other are ignored. Such conscious instruction on certain intertextual relations influences on structures properties, functions, concept of literature in general. This predictability of

intertextual relations ensures their identification, provides interests to the new work, estimated assessment of the latter. Thus, each epoch accepts certain intertextual relations and adapts them to its time and requirements, and rejects some of them as excessive and unnecessary.

With historic and literature view of intertextuality the genre specifics is actualized and «It seems that except for cases when the main differential feature is construction of an expression of processed elements as in cento or collage, as well as such elements, in which the main differential criterion is relations with other texts (parody as a genre), there are no genres, in which the intertextual co-factors are outlined beyond history» [2, p. 307]. This idea seems sensible; it can be supported by ideas of researchers who trace dependence between a genre and a certain epoch, for example, by D. Lykhachov, M. Bakhtin, Yu. Tynianov, M. Khrapchenko, I. Franko, L. Ukrainka etc. Relations of this text with literature of the past are ensured in this way. Dependence of occurrence of the new text from previous literature traditions and directions is analyzed in work by M. Bakhtin «Problems of Content, Material and Forms in Verbal Artistic Creativity» (1924). In this work M. Bakhtin determines this dependence, and today we would say intertextuality as a dialogue between the author and former literature phenomena. Introducing the notion of «extraneous words», he seems to prepare subsoil for appearance of the term «intertextuality» offered later by Yu. Kristeva.

Just with historical and literary point of view intertextuality provides relation of this text with historical, social, ideological, text characteristics and factors of a certain historical epoch. Intertextuality provides construction and perception of an artistic work as autonomous, existing on its own. This idea is developed by poststructuralists. Theorists and philosophers of post-structuralism ensure autonomy of a text, the world is construed by them as a single general text containing hidden and obvious accumulation of allusions, citations and reminiscences from the past. «Explaining any text as a single intertextual, universal text, which is a consequence of a textual reality and in turn the material and the reason of occurrence of new texts, the main feature of intertextuality according to Bart is infinity caused by infinity of language (writing)» [3, p. 233]. As we see, according to Bart intertextuality is global literature category providing multiplicity and infinity of printing thorough of new artistic works in different historical and literary epochs.

L. Jenny says that feature of intertextuality is «in introduction of a new method of reading that undermines linearity of the text» [3, p. 233].

Surely, any intertextual reference can make the reader apply to the original source or continue reading the work. Here the reader's intertextual stock, associative thinking, reading memory, interpretation and reception abilities snap into action. In fact, reading association and interpretation and reception abilities are the basis for intertextuality. There is a so-called rupture of autonomy of the text; intertextual practices of reading the text are introduced. Such deprivation of self-isolation of the text has resulted in search of new points of intersection of this text with other texts, epochs, culture, history that entitles us to speak not about other literature influences, but about intertextuality. Intertextuality contains focuses of assessment and reading of this artistic work. This is not originality that is distinguished in the text, but probably the nature of artistic work. Intertextuality ensures search of not a biographic author, but the narrator. Manifestations of authors' strategies in the text, their search and distinguishing become possible thanks to intertextuality. Moreover, intertextuality provides communicative attitude of the reader, his expectations and intentions. After all, all acts of intertextuality of an artistic work are aimed at it and for it. For this reason, intertextuality provides change of approach to determination of the value of the artistic work not as a self-sufficient and self-valuable, but such aimed at a reader.

Intertextuality provides the field of functioning of this work, introduces it into historical and literature context as a chain link, and not as a separated phenomenon related to nothing. This idea is proved in essay «Living On» by Derrida, convincing that autonomy of the text is actually impossible, and text exists only in the chain of textual relations [4].

R. Barthes interprets the text as a product of social and historical forces, as a sign where these forces are manifested. That is why this text, in R. Barthes' opinion, cannot be perceived as an artistic fact «itself», as it is dependent on cultural value and is its sign [1].

Thereby, having analyzed intertextuality as a sign of an artistic work, we hereby ascertain that the latter is determined by the researchers as a dialogue of a text with a text, elements, features of one text in another one. These features are surely known to the reader, recognized by him, associated with texts and certain cultural and historical epochs.

Intertextuality can be investigated with different views, namely historical and literature, communicative, systematic, typological. Moreover, it can be expressed in different levels of the structure of the artistic work, namely genre, motive, position of the narrator, the reader.

Problem outlined as literary was investigated by Yu. Kristeva in 1969, it is theoretically grounded and developed in works by J. Derrida, L. Jenny, R. Bart, M. Hlovinskyi, S. Pavlychko and other researchers.

REFERENCES

1. Bart, R. (2001), S/Z [S/Z], Translated by Kosikova H. K, Editorial URSS, Moskva [in Russian].
2. Hlovinskyi, M. (2008), Intertekstualnist. Teoriia literatury v Polshi. Antolohiia. Druha polovyna 20 — pochatok 21 st. [Intertextuality. The Theory of literature in Poland. Anthology. The second half of the 20th century — the beginning of the 21st century], Translated by Yakovenka S., Kyevo-Mohylianska akademiia, Kyev, pp. 284–309 [in Ukrainian].
3. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva (2001), [The Lexicon of the general and comparative literature], Zoloti lytavry, Chernivtsi [in Ukrainian].
4. Derrida, J. (1986), Parages [Pas, Survivre, Titre a préciser, La loi du genre], Galilée, Paris [in French].
5. Jenny, L. (1979), La Strategie de la forme / Poetique, no. 27, pp. 268–269 [in French].
6. Riffaterre, M. (1979), Semiotique intertextuelle: l'interpretant // Revue d'Esthetique. — no.1–2 [in French].

ПОНЯТИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ И ПОДХОДЫ К НЕМУ

Анастасия Шистовская, аспирантка

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье анализируется понятие «интертекстуальности», выделяются её существенные признаки и характеристики. Прослеживается появление термина и его эволюция. Анализируется интертекстуальность с точки зрения историко-литературного, коммуникативного, системного и типологического подходов. Методологической основой статьи является теория диалогичности М. Бахтина, концепция пародии Ю. Тынянова, учитываются основные положения и мысли исследователей интертекстуальности, таких как Ж. Деррида, Л. Женни, Р. Барт, Ю. Кристева.

Ключевые слова: *интертекстуальность, историко-литературный метод, коммуникативный метод, системный метод, типологический метод, теория диалогичности.*

ПОНЯТТЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ТА ПІДХОДИ ДО НЬОГО

Анастасія Шистовська, аспірантка

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті аналізується поняття «інтертекстуальність», виділяються її суттєві ознаки та характеристики. Прослідковується поява терміну та його еволюція. Інтертекстуальність розглядається як самостійна сфера досліджень, з власною проблематикою, об'єктом та предметом. Вона визначається як діалог тексту з текстом, як наявність риси одного тексту в іншому, який відомий читачеві, впізнається ним, співвідноситься з певною історико-культурною епохою. Інтертекстуальність уводить даний художній твір у контекст нової епохи як новий феномен.

Відзначається, що саме на читацьких асоціаціях та інтерпретаційно-рецептивних здібностях і базується інтертекстуальність. Саме за рахунок їх розмаїття і вводяться інтертекстуальні практики прочитання тексту. Таким чином відбувається свого роду розрив автономії тексту. Таке позбавлення самоізоляції тексту спричинило пошук точок перетину даного тексту з іншими текстами, з епохою, культурою, історією, що дає право говорити не про літературні впливи, а про інтертекстуальність. Інтертекстуальність зміщує фокуси оцінки та прочитання даного художнього твору, у якому виокремлюється не оригінальність, а швидше природа художнього твору. Інтертекстуальність забезпечує пошук не біографічного автора, а наратора. Прояви авторських стратегій у тексті, їхній пошук та виокремлення стають можливими завдяки такому контексту. Отже, інтертекстуальність забезпечує комунікативну настанову на читача, його очікування та інтенції. Адже всі акти інтертекстуальності художнього твору спрямовані до нього і на нього. Тому інтертекстуальність забезпечує зміну підходу до визначення цінності художнього твору не як самодостатнього і самоцінного, а як такого, що націлений на читача.

Аналізується інтертекстуальність з погляду історико-літературного, комунікативного, системного та типологічного підходів.

Методологічною основою статті є теорія діалогічності М. Бахтіна, концепція пародії Ю. Тинянова, враховуються основні положення та думки дослідників інтертекстуальності, таких як Ж. Деррида, Л. Женні, Р. Барт, Ю. Крістева.

***Ключові слова:** інтертекстуальність, історико-літературний метод, комунікативний метод, системний метод, типологічний метод, теорія діалогічності.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. S/Z: [под ред. Г. К. Косікова / Р. Барт. — М.: Эдиториал УРСС, 2001. — 232 с.
2. Гловінський М. Інтертекстуальність / М. Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина 20 — початок 21 ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моринца; пер. з польськ. С. Яковенка. — К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — С. 284–309.

3. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. — Чернівці: Золоті литаври, 2001. — 636 с.
4. Derrida J. Parages: Pas, Survivre, Titre a préciser, La loi du genre / Jacques Derrida. — Paris : Galilée, 1986.
5. Jenny L. La Strategie de la forme / Laurent Jenny // Poetique. — 1979. — № 27. — P. 268–269.
6. Riffaterre M. Semiotique intertextuelle: l'interpretant / Michael Riffaterre // Revue d'Esthetique. — 1979. — Nr. 1–2.

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2017 р.

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.161.2

СВОЄРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ПОРТРЕТУ В ПРОЗІ І. ФРАНКА 1890-х РОКІВ

Тетяна Горанська, старший викладач

Південноукраїнський національний педагогічний університет

ім. К. Д. Ушинського

tatyana.goranskaya@yandex.ru

У статті проаналізовано своєрідність художнього портрету у прозових творах І. Франка 90-х років: «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки». У дослідженні також йдеться про еволюцію художнього портрету, що відбулась у реалістичній літературі XIX ст., починаючи із творів О. де Бальзака та закінчуючи романами Л. Толстого.

Ключові слова: *портрет, проза, реалізм, роман.*

Як відомо, портретна характеристика персонажів є важливим засобом розкриття характерів героїв літературних творів. Особливо важливого значення художній портрет набув у реалістичній літературі XIX століття, починаючи із 30-х років, коли були написані твори О. де Бальзака, які знаменували перехід від романтизму до реалізму.

Проблемі еволюції художнього портрету в літературі було присвячено чимало ґрунтовних досліджень, серед яких хрестоматійними вже стали праці О. Білецького, М. Габель, В. Фашенка, Б. Галанова. Аналізуючи художню прозу XIX ст. бачило, що на зміну живописному портрету, який домінував у романтичній літературі, приходив портрет психологічний, тобто портрет, який передає не лише зовнішність персонажів, а й їх характер, душевний стан.

Психологічний портрет може бути як статичним, так і динамічним, або, як його називає М. О. Габель, — портретом мінливого виразу [1, с. 273]. Статичний портрет був притаманний О. Бальзаку, Флоберу, Гоголю — письменникам середини XIX ст. Ці автори блискуче показували внутрішній світ героїв через їх зовнішність. Згадаймо портрети Гобсека, мадам Воке, пані Боварі, героїв «Мертвих душ». Проте і Бальзак, і Флобер, і Гоголь зображували портрети своїх героїв,

як правило, в експозиції роману і більше до них не повертались. При цьому портрет був невід’ємним від інтер’єру, хрестоматійними прикладами чого є, скажімо, зображення Собакевича чи мадам Воке.

На думку багатьох дослідників, по-справжньому психологічним все ж є саме динамічний або мінливий портрет. Він був притаманний для творчості великих російських письменників-реалістів Тургенева, Достоевського, Толстого, яких не дарма називали знавцями людської душі. Вони намагались не зафіксувати раз та назавжди визначений характер, а передати через вираз обличчя, міміку, жести найтонші почуття, емоції, мінливість настрою та душевного стану людини.

Визнаним майстром цього напрямку характеротворення був Лев Толстой. Для нього був неприйнятним традиційний тип опису дійових осіб, який розпочинається з біографії та зовнішності, за ним йде опис місцевості, інтер’єр, знайомство з середовищем і т. п. — все логічно упорядковано та статично.

У монографії «Про психологічну прозу» Л. Гінзбург відзначає, що серед всіх процесів та модифікацій Толстому потрібно було передати характер як мінливу, динамічну структуру, яка разом з тим є впізнаваною [3, с. 156]. М. Габель відзначає, що для творчої манери Л. Толстого був найбільш притаманним портрет з лейтмотивом — зазвичай, змалювавши зовнішність героя в загальних рисах, Толстой виділяє одну, найбільш характерну рису і не забуває щораз нагадувати про неї читачеві [1, с. 274].

Творчі пошуки Толстого надавали літературі нових можливостей, після нього повернення до застиглих, описових портретів, фіксуючих один душевний стан, виглядало анахронізмом, зазначає Борис Галанов [2, с. 135].

Отже, наприкінці XIX — на початку XX ст. в європейській літературі намічається тенденція переходу від статичного описового портрету до портрету динамічного, імпресіоністичного. Разом з тим в українській літературі, яка була тісніше пов’язана з фольклором, продовжує існувати також живописний портрет.

У нашому дослідженні ми поставили за мету розглянути еволюцію художнього портрета в творчості І. Франка, оскільки цей аспект є малодослідженим на сьогоднішній день. Як відомо, письменник завжди намагався творчо втілювати кращі традиції західноєвропейської та російської літератур, тому в його власній творчості виразно відобразились ті зміни, що відбувались у літературі кінця XIX — по-

чатку ХХ століть. Розглянемо особливості портретування в прозових творах Івана Франка 90-х років: «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки».

У повісті «Для домашнього огнища», написаній у 1892 році, Франко подає портрети головних дійових осіб вже на перших сторінках. Фоном для них є інтер'єр помешкання, який доповнює психологічну характеристику героїні — Анелі Ангарович. «В невеличкім, чистенькім і зо смаком прибранім салонику дві дами зайняті живою розмовою. Обі однакових літ, однаково показного росту, обі вродливі, в цвіті віку, обі вбрані добірно і зо смаком.

Одна з них, розкішно розвита брюнетка з блискучими чорними очима, з цвітом молодості і здоров'я на повних рум'яних щоках, на чудово викроєних малинових устах, з маленькою ямочкою на круглому підборідді, що надавала їй вираз жартовливої молодості і невинності, — се, очевидно пані дому. Ніхто би по ній не пізнав, що їй 28 літ, що вона мати двоїх дітей, котрі ходять уже до початкової школи, — так молодим, свіжим і непочатим видається її лице, вся її еластична, дівоча і чаруюча постать» [6, с. 196].

Ми бачимо, що автор вичерпно зображує зовнішність героїні, підкреслюючи її принадність та вроду. На перший погляд здається, що це щаслива жінка та мати, яка добре забезпечена і не має жодних проблем. Перед нами така собі ібсенівська «маленька господарка», жінка-лялька. Вона весело сміється, жартуючи з подругою, розмовляє «дзвінким, дивно проймаючим голосом». Проте дуже швидко читач довідається, що цей імідж є оманливим.

Коли подруга поділилася з нею своїми клопотами, Анеля відмовила їй «...якимось зміненим твердим голосом, голосом купця, що певен своєї добре обдуманій купецької комбінації» [6, с. 198].

Антитезою портрету головної героїні є зображення її подруги — Юлії. «Все в ній проявляло ненастанний внутрішній неспокій, і то не хвилиний, але якийсь органічний, вроджений, що плив з недостачі рівноваги між поодинокими силами її душі, між чуттям і волею, між бажанням і спосібністю до їх заспокоєння. Хоч ровесниця Анелі, хоч не менше від неї вродлива і одягнена в елегантний візитовий стрій, вона все-таки виглядала о яких десять літ старшою від своєї товаришки, її величезні русьві коси, обвіті довкола голови, бачилось, пригнітали те низьке чоло, порисоване вже легенькими морщинками, те бліде, дрібне, доцвітаюче личко з блискучими очима, що раз у раз

бігали неспокійно. Коли говорила, кінчики її вуст тремтіли судорожно, а в руках м'яла раз у раз напарфумовану батистову хусточку. Хто їй ближче приглянувся, той мусив достерегти, що не любила ніколи довший час спочивати очима на однім предметі, що часто якимось мимовільно, з привички, озиралася, щоби її не підслухував, і так само часто машинально поправляла складки своєї сукні. Навіть в тих хвилях, коли сміялася, коли слова рвучим потоком плили з її уст, — навіть в тих рідких хвилях видно було якийсь вираз терпіння і тривоги на її лиці, щось таємне і принадливе, мов загадка, а глибоке мов гірське озеро» [6, с. 199]. Ми бачимо, що цей фрагмент виходить за межі власне портрета, так як описується не лише зовнішність героїні, а перш за все її душевний стан. Франко надзвичайно майстерно передає емоційне напруження героїні. Одразу видно, що ця людина вкрай заклопотана і знаходиться в стресовій ситуації.

Аналізуючи зображення почуттів в новелі М. Коцюбинського «Сон», В. В. Фашенко в книзі «В глибинах людського буття» зазначає, що з психологічної точки зору необхідно розширити поняття «портрет» і включити його в сферу того, що тепер дедалі частіше називають «видимою мовою душі», яка через складний комплекс міміки і пантоміміки відтворює діалектику психічних станів і психологічних властивостей персонажа. Видима мова душі включає в себе зображення жестів, рухів, поз, виразу очей, уст, обличчя. «Вміння в зовнішньому побачити внутрішнє — це особливе обдарування людинознавця», — писав В. В. Фашенко [5, с. 96].

Як бачимо, Іван Франко був наділений цим хистом повною мірою. Наведемо ще один приклад з повісті. Юлія показує Анелі телеграму від їхнього «ділового партнера», після чого веселість та гумор Анелі одразу зникають. Адже дві милих панночки насправді господині законспірованого будинку розпусти. Ось як змальовує Франко зміну душевного стану героїні. «Анеля поблідла. Сиділа недвижна, і пальці її, в котрих держала телеграму, затремтіли судорожно, і телеграма випала з її руки на коліна. Погляд її напружився, зіньки очей розширилися. Гляділа перед себе, не бачачи нічого, що допомогло б їй розв'язати загадку, заключену в тій скупій на слова, та, очевидно, грізній телеграмі» [6, с. 200]. Перед нами постає справжня метаморфоза головної героїні, яка перетворилась зі жвавої квітучої жінки на живу статую.

Майстерність письменника-психолога полягає в тому, щоб зобразити характер в розвитку, показати, як змінюється людина під впли-

вом певних обставин. Ще давньогрецький драматург Евріпід показав у своїх трагедіях, що людина розкривається в повній мірі лише в стресовій, екстремальній ситуації, і використовував це в своїй творчості, наприклад, в трагедії «Медея». Цим же шляхом йшли й видатні письменники-реалісти нашого часу, які, щоб повною мірою розкрити характер своїх персонажів, зображували їх в момент серйозних життєвих випробувань. Подібним художнім прийомом керується й Іван Франко. Він зображає своїх героїв на початку серйозних життєвих випробувань, їхній репутації, подружньому щастю і навіть життю загрожує серйозна небезпека. Саме тому немов перетворюється на статую героїня повісті. Адже в той час, коли її чоловік був на війні, Анеля знайшла собі вигідну справу — торгівлю живим товаром. Разом зі своєю подругою заманювали довірливих дівчат до будинків розпусти. Саме на цьому бізнесі тримається їх добробут. Така ціна розкішного вмеблювання її покоїв та елегантного одягу. «Але ж все це за для родинного вогнища!» — заспокоює своє сумління Анеля» [6, с. 201].

Однак дуже швидко її ілюзії зникають як туман. Виявляється, вже давно поліція йде їхніми слідами. Та й більшість знайомих прекрасно обізнані, на які доходи живе в дійсності родина Ангаровичів. Не знає про це лише «глава сім'ї». Довгих п'ять років капітан Ангарович був у війську, і ось тепер повернувся додому. Ось як змальовує його Франко: «Се був високий, крепко збудований мужчина літ около сорока, з рідким уже, злегка шпакуватим волоссям, з рудими вусами і такими ж баками, при шаблі, в зимовім військовім плащі і в мундирі капітана австрійської піхоти. Лице його, незважаючи на признаки великої втоми і тільки що відбутої далекої подорожі, дихало здоров'ям. В сивих очах виднілася доброта і лагідність, хоч бистрі і певні рухи свідчили про військову дисципліну, яка ввійшла, так сказати, в кров і нерви» [6, с. 210].

Портрет капітана Ангаровича нейтральний. Це переважно портрет паспортних прикмет, характер героя змальовується лише кількома штрихами. Але цього досить, щоб читач пройнявся співчуттям до цього персонажа. Адже чоловік нічого не підозрює про «діяльність» дружини. Після тривалої розлуки все йому бачиться в рожевому світлі. Він в повному захваті від усього: від милих діток, які зросли без нього, вродливої хазяйновитої дружини. Але дуже швидко сімейній ідилії приходить кінець. Капітан дізнається про все і мало не вбиває на дуелі свого друга Редліха, який йому відкриває правду.

Лише доба минулася з моменту приїзду Ангаровича, але цей день видався вічністю. Важкі переживання кардинально змінили вигляд героїв. Автор знову зображує героїв наприкінці роману і робить це, показуючи їх зовнішність їх же власними очима. Анеля дивиться на Антона, а він на неї і не впізнають одне одного. «Чи се та сама Анеля, — думав капітан, — котру я вчора лишив у цвіті здоров'я і свіжості, живу, енергічну, з блискучими очима? Чи се та сама зламана, зів'яла і немов з хреста знята жінка, що її бачу перед собою? Лице її постаріло о десять літ, на висках зарисувалися морщини, волос стратив свій полиск, очі зробилися скляні! Чи чари якісь учора і позавчора застелювали мої очі і не давали мені бачити тої руїни, чи справді одна ніч, одна доба могла довершити такої великої переміни? Але що ж могло бути сьому причиною?»

«Він зовсім посивів! — з переляком думала Анеля. — Його лице пожовкло, очі запалися глибоко, повіки червоні. Очевидно, не спав усю ніч. Очевидно, знає все. Очевидно, все пропало. Ну, для мене нема вже ніякої несподіванки, але він, бідний! Скільки ж він мусив перетерпіти!» [6, с. 211]. Так засобами психологічного портретування письменник показує глибоку внутрішню кризу в душі головних героїв повісті.

Схожий принцип створення психологічного портрету бачимо й у незавершеному романі «Основи суспільності», який створювався впродовж 1893–1895 років. Франко зображує головних героїв ніби в відзеркаленні в очах їхніх близьких.

На молодшого Торського — Адася дивиться о. Нестор. «Його невеличка фігурка з рідким уже, на дві половини розділеним і гладко прилизаним волоссям, невеличкими блідо-рудими вусиками, одягнена в модний гарнітур, з рубіновою шпилькою в краватці, виглядала мов з воску виліплена кукла. В сірих очах видно було втому, пересип життям і цинізм. На гладкому низькому чолі ніяка поважна думка не лишила сліду, а на устах грав легкодушний усміх» [7, с. 213].

Зображення Адася Торського нагадує манекен. Цим Франко хоче підкреслити бездушність свого персонажа, його цілковиту аморальність. Розпуста, картярство, пияцтво витравили з серця Адася всі людські почуття. І хоча зовні він, так само, як і його мати, намагається дотриматись етикету, у відповідний момент, коли мова заходить про спадщину, «шкаралупа чемної подобі... раптом розскочилась, обпала і щезла, і таєна досі ненависть, зажерливість та цинічна жадо-ба уживання чужим коштом виступила на верх» [7, с. 215].

Образ о. Нестора Франко зображує очима пані Олімпії, яка була прикро вражена змінами в зовнішності та характері свого колишнього коханого: «Його очі такі палкі, такі ясні та блискучі, з котрих так і говорив світлий ум, так і ясніла щирість та доброта, тепер погасли, запалися глибоко і бігали в ямках, мов сполохані» [7, с. 152]. Портретним зображенням о. Нестора Франко підкреслює його деградацію, яка відбулась внаслідок celibату та згубної пристрасті до грошей.

«Всякому, хто б перший раз побачив невеличку, згорблену, поморщену та тремтячу фігуру о. Нестора, мимоволі насунулось би порівняння зі старим, зверху прив'ялим, а всередині хробачливим грибом. Так і здавалося, що ота жовта поморщена шкура тільки й держить кості без крихітки м'яса та крові, що оця велика сива голова з обголеним лицем і з густим ще, сивим волоссям наверху ось-ось злетить з толуба, — так неміцно держалась вона на довгій худій шії. Худі, аж страшні, руки з довгими кістлявими пальцями, широкі колись, а тепер запалі груди, вихудлі ноги, обуті без панчіх у якісь старі та протоптані пантофлі, доповнювали образ о. Нестора» [7, с. 176].

Порівняння о. Нестора зі старим грибом є, на нашу думку, дуже влучним, оскільки підкреслює духовне змертвіння цього персонажа. Так само засобами живописного портретування зображується й Адам Торський. Коли він шукав поглядом Меланку, «...його очі побігли по полю, мов бистрі шуліки, шукаючи за здобиччю» [7, с. 221].

Образи головних героїв роману змальовані в гостросатиричній манері, адже роман має соціальну спрямованість. Франко мав на меті викрити польську поміщицьку верхівку, яка вважала себе «основою суспільства», а насправді деградувала до рівня грабіжників та вбивць. Не дарма автор зауважує, що графиня Олімпія Торська по-справжньому вільно себе відчувала лише в присутності Гапки, яка відсиділа в криміналі за вбивство.

Манера портретування в романі «Основи суспільності» нагадує творчий метод Бальзака. Це не дивно, адже вони ставили перед собою одне завдання — показати згубну дію грошей. Так само як і Бальзак, Франко часто використовує живописний портрет. Окрім наведеного вище приклада, в живописній манері зображується і сільська дівчина Меланка, яка щиро покохала Адама, не усвідомлюючи його справжньої суті. Портрет Меланки зображується письменником традиційними для української літератури народнопоетичними засобами. «Он там серед високого жита що се таке мріє-похитується, червоне та пов-

не? Чи то маківка така здорова? Ні... се не маківка, а дівоча голова завітчана та прибрана червоними та зеленими лентами» [7, с. 221].

Порівняння дівчини-українки з квіткою маку часто використовува- лось українськими письменниками, наприклад, Квіткою-Основ'я- ненком, М. Гоголем в «Вечорах на хуторі біля Диканьки» та іншими. Не відходить від традиції й Франко.

У наступному романі «Перехресні стежки», надрукованому в 1900 році, Франко відступає від описової манери портретування. Зов- нішність героїв в цьому творі подається окремими штрихами, тобто Франко, як і Лев Толстой, використовує портрет з лейтмотивом. Так у портреті Регіни, автор акцентує увагу лише на її очах, що ще в пер- шу зустріч зачаровують Євгенія. «Вона вдвиглась своїми великими ясними очима в його лице... Зразу світилась в них якась тиха задума, спокійна цікавість. Потім глибока криниця тих очей немов закала- мутилася, немов на дні ворохнулося щось, якесь дивне, несподіване зрозуміння» [7, с. 237].

Впродовж всього роману Франко виділяє в образі Регіни саме очі — великі чорні, прикриті довгими віями. Образ Регіни — це образ фатальної жінки, наскрізний у творчості Франка. Хоча в романі «Пе- рехресні стежки» цей образ складний і неоднозначний, все ж домі- нантною рисою в ньому є потяг до самознищення, деструктивне на- чало. Тому портрет Регіни має ознаки демонічної жінки. «Регіна була бліда, аж жовта, її губи були бліді, повіки червоні, очі горіли якимось дивним блиском» [7, с. 400]. Або далі: «Те лице виглядало страшно — зі слідами колишньої краси, оббрукане кров'ю, бліде, з несамовито блискучими очима, воно виглядало як лице медузи» [7, с. 432]. Відомо, що в давньогрецькій міфології медуза — це потвора, яка вбиває поглядом. У романі ж Регіна покінчує з собою і мало не призводить до загибелі головного героя.

Звичайно, в межах однієї невеликої розвідки ми не можемо про- аналізувати всю палітру зображально-виражальних засобів, що вико- ристовує Франко при створенні художнього портрету. Однак можемо зробити висновок, що в цьому відношенні творчість письменника зазнала певної еволюції — від деталізованого описового портрету до портрету імпресіоністично-лаконічного та емоційно-загостреного. Але в будь-якому разі Франко створював психологічні портрети, які свідчать про його великий таланти та тонке розуміння людської душі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Габель М. Изображение внешности лиц / Маргарита Габель // Білецький О. Зібрання праць: у 5 т. — К. : Наукова думка, 1966. — Т. 3. — С. 273–278.
2. Галанов Б. Живопись словом / Борис Галанов. — М., 1974. — 342 с.
3. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. — Л., 1971. — 464 с.
4. Дмитриева Н. Изображение и слово / Нина Дмитриева. — М., 1962. — 315 с.
5. Фашенко В. У глубинах людського буття / Василь Фашенко. — К., 1981. — 279 с.
6. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. — К., 1976–1986. — Т. 19. — 502 с.
7. Франко І. Зібрання творів: у 50 т. / Іван Франко. — К., 1976–1986. — Т. 20. — 485 с.

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТА В ПРОЗЕ И. ФРАНКО 1890-х ГОДОВ

Татьяна Горанская, старший преподаватель

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

В статье проанализировано своеобразие художественного портрета в прозаических произведениях И. Франко 90-х годов: «Для домашнего очага», «Столпы общества», «Перекрестные тропы». В исследовании также рассматривается эволюция художественного портрета, произошедшая в реалистической литературе XIX в., начиная с произведений О. де Бальзака и заканчивая романами Льва Толстого.

Ключевые слова: *портрет, проза, реализм, роман.*

THE ORIGINALITY OF ARTISTIC PORTRAIT IN I. FRANKO'S PROSE 1890s

Tatyana Goranskaya, teacher

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

Artistic portrait becomes particularly important in a realistic literature of the nineteenth century. The problem of the evolution of the artistic portrait in the literature has been devoted a lot of thorough the researches, including works A. Beletsky, M. Gabel, V. Faschenko, B. Galanov. Analyzing the prose of the nineteenth century, it is evident that instead of portrait painting that dominated in the romantic literature, comes the psychological portrait; that is the portrait, which not only transmits appearance of characters, but also their character and state of mind.

In our study, we set out to examine the evolution of artistic creativity in the portrait of Ivan Franko. The subject of analysis in this article is the features of portraits in Ivan Franko's prose works of 90s: «For the Home Hearth», «The Foundations of Society», «Crossed Paths».

In the story «For the Home Hearth», written in 1892, Franko takes portraits of the main actors on the front pages. The background for them is the interior of the house, which supplements psychological characteristics of the heroine — Anneli Anharovych. The author represents the appearance of the heroine, emphasizing her charm and beauty. At first glance it seems that she is a happy wife and mother, which is well equipped and has no problems. But after Franko shows how under the influence of the circumstances the appearance of the main character changes dramatically.

Franko often takes the appearance of the main characters through the perception of other characters. This way of the image we see in the novel «The Foundations of Society». The manner of the portrait in the novel «The Foundations of Society» like Balzac's creative method. This is not surprising, because they put a single task — to show the harmful effects of money. Like Balzac, Franko often uses portrait painting.

In the next novel «Crossed Paths», published in 1900, Franko departs from the narrative style of portrait. The appearance of the characters in this work is submitted by individual strokes, that's why Franko as Leo Tolstoy, uses the portrait of leitmotif. So in the portrait of Regina, the author focuses only on her eyes that in the first meeting fascinating Eugenia. Regina's image is an image of the femme woman, which dominates in Franko's works, so in her portrait author uses the comparison of Medusa the Gorgon, who killed by her gaze.

So, we can conclude that in the poetics of character the writer has undergone some evolution — from the detailed descriptive portrait to the impressionistic, laconic and emotionally heightened portrait.

REFERENCES

1. Habel, M. (1966), *Yzobrazhenye vneshnosti lyts* [Image of the appearance of persons], Biletskyi, O., *Zibrannia prats* [Collected works], (Vol. 1–5), Vol. 3, Naukova dumka, Kyiv [in Russian].
2. Galanov, B. (1974), *Zhivopis' slovom* [Painting the Word], Moscow [in Russian].
3. Ginzburg, L. (1971), *O psihologicheskoy proze* [About psychological prose], Leningrad [in Russian].
4. Dmitrieva, N. (1962), *Izobrazhenie i slovo* [Image and Word], Moscow [in Russian].
5. Fashchenko, V. (1981), *U hlybynakh liudskoho buttia* [In the depths of human existence], Kyiv [in Ukrainian].
6. Franko, I. (1976–1986) *Zibrannia tvoriv* [Collected works], (Vol. 1–50), Vol. 19, Kyiv [in Ukrainian].
7. Franko, I. (1976–1986) *Zibrannia tvoriv* [Collected works], (Vol. 1–50), Vol. 20, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2017 р.

УДК 821.161.2-1Стефаник

КОМПОЗИЦІЙНА ТА СМИСЛОВА РОЛЬ МОНОЛОГІЧНОГО МОВЛЕННЯ У ТВОРАХ В. СТЕФАНИКА

Ольга Казанова, канд. філол. наук, доц.

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
olgakazanova@gmail.com*

У статті досліджено жанрово-стильові особливості монологічного мовлення у малій прозі В. Стефаника. Пряме мовлення героїв стає своєрідним засобом авторського психологізму. В. Стефаник прагне не «розповісти» про події, не виявити їх авторську оцінку та розуміння, а «показати» внутрішні переживання персонажів, сконцентрувати увагу читача на більш драматичних, емоційних життєвих ситуаціях. Особливо це відчувається у монологах образків-сєенок письменника, які часто відтворюються у формі внутрішньої діалогічної комунікації із уявним співрозмовником. У таких мовленнєвих конструкціях визначальним стає використання драматичного прийому «сцени на сцені». Отже, новаторство жанрових модифікацій малої прози В. Стефаника виявляється у видозміні сюжетно-композиційних, наративних властивостей творів, засобів характеротворення та зображення образів персонажів, пов'язаних з процесами синтезування епічних та драматичних ознак у поезиці творів письменника.

Ключові слова: жанр, структура, наративні форми, композиція, монолог.

Жанрові різновиди драматичних сєенок у формі монологів (монодрам) були доволі поширеним явищем у літературі кінця XIX — початку XX століття. Вони мали давню традицію в історії українського та російського театрів. Специфіка жанру виявлялась через синтезування ознак драматичних творів (частіше водевілів) і прозових малих форм (оповідань для сцени). Ще з 1830-х років на сцені імператорських театрів в антрактах грали так звані «дивертисменти» або «антракти», під час яких актори виступали з читанням літературних творів, монологів з інших п'єс, розповідали побутові анекдоти, а згодом розігрувалися короткі фарси та водевілі. Виникла необхідність у створенні спеціальних драматичних творів для читання зі сцени. Часто такі твори писались у формі монологів героїв. У подібних «моноп'єсах» переважало відтворення образу конкретного персонажа, а також досягалась запрограмована реакція глядача. Оповідь формувалась лише з позицій героя, а не автора. Такі засади художнього дискурсу були одним із істотних чинників формування нових художніх основ літератури перехідної доби.

Творчість В. Стефаніка позначилася активними пошуками нових форм художнього зображення, потребою оновлення стереотипів народництва, міметичного відтворення дійсності, що зумовило зростання інтересу до психологічних вимірів людського буття, діалектики внутрішніх почуттів. Сюжетно-композиційну структуру багатьох творів В. Стефаніка («Святий вечір», «Ангел», «Похорон», «Синя книжечка», «Кленові листки», «Діточа пригода», «Лист» та ін.) визначає монологічне мовлення героїв. Можемо погодитися з думкою О. Вальцеля, що «<...> об'єктивне відтворення подій через мовлення самих персонажів в епічному творі завжди означає його драматизацію, що змінює відображення і прагматику представлених подій» [4, с. 62]. Однак, якщо сценки-монологи формувалися здебільшого як комедійні жанри, то у настроєвій палітрі творів В. Стефаніка переважували мотиви трагічного світовідчуття, відтворення екзистенційного стану героїв.

Образок-сценка В. Стефаніка «Святий вечір» своєю поетикою нагадує драматичний замальовок, де основним предметом зображення стає мовлення-мислення старої хворої селянки. Сюжет образка створює нагнітання озвучених відчуттів, думок героїв, які навіюють враження безнадії, безвихідності, неможливості протистояти соціальній дійсності.

У першій умовній частині розгортається діалогічна розмова сина із хворою матір'ю, яку він відвідує у передріздвяний вечір. Осмислюючи перипетії власного життя, герої говорять про смерть старої жінки як про звільнення її від страждань, а сина — від зайвого тягаря.

Саме діалогічна розмова персонажів зумовлює виникнення психологічних переживань, тривоги, відчаю, що вербалізуються у монологічному каютті старої покинутої жінки. Монтажна організація мовлення у цьому творі спричиняє зміну ракурсів зображення — від загального (складної життєвої ситуації, яка виявляється через діалог) до близького (відтворення внутрішніх переживань, підсвідомих процесів у душі героїні). Власне «друга частина» твору — це монолог героїні, предметом якого стає сфера внутрішніх переживань та думок селянки. Ситуація самотності старої селянки, неприйняття дійсності, на яку вона приречена, провокує бажання емоційно звільнитися від власних переживань і почуттів, і це передається у слові. Хвора жінка звертається до неживих предметів (до грушки, що хитається на вікні у хаті), згодом до померлого чоловіка:

«<...> Дрантивим голосом цілу коляду відколядувала.

— Тепер увесь мир, увесь рід колідує і веселити, а я собі Грушечков, ми обі собі. А оцеї, грушечко, стародавньої мому Митрові <...> Пила» [2, с. 87].

Реплікація монологічного мовлення виявляє інтенції його діалогізації, тобто орієнтацію героїні на уявлюваного співбесідника. Уявне «сповідання» героїні перед померлим чоловіком є своєрідним претекстом зображених у творі подій. Це дає можливість читачеві глибше осмислити конфлікт твору та збагнути суть представленої ситуації.

Розвиток драматично напруженого конфлікту зумовлює експресивна й психологічна градація подальших думок (висловлювань) героїні. Типове явище спостерігається у низці творів В. Стефаніка: «Ангел», «Майстер», «Синя книжечка», «Межа», «Злодій» та ін. Використання прийому градації пов'язане з експресіоністичною стилістикою творів письменника. Гіпербола стає засобом матеріалізації психічних переживань героїв через емоційні слова-імпульси, що створює напруженість і динаміку перебігу подій. Умовну схему градації можна утворити на прикладі висловлювань героїні твору «Святий вечір»:

« — Колідуй мені грушечко, колідуй, бо ніхто мені вего вечора не заколядує, такого великого вечора лиш ти бабі колідуєш <...>

↓

— Видиш, старий, а я собі без тебе п'ю, та гуляю, та й колідую. Твоя грушечка зо мнов колідує. Ой, я вже з тобов ні, ой ні! Я не твоя вже газдиня <...>

↓

— Ой не твоя! Я без тебе раду дала, я собі торби пошила та й межі люди пішла <...>

↓

— Але-м, старий, п'яна, але-м помийниця! Коби-с ні тепер уздрів, та й душа би ти си зрадувала. Але би-с парив, але би-с бив!.. Бий, як суку, бий, най вона тобі д хаті дідівських куснів не волочить!

↓

— А припри ж собі, мой, газдуню, лиш таки йми за кіски та отак оту старицу <...>

Гатила головою в стіну, як скажена» [2, с. 86–87].

В образку-сценці відсутні портретні характеристики персонажів, які замінюються скупими, психологічно навантаженими деталями. Розв'язки подій немає, хоча вона легко передбачається читачем. По-

бутово-психологічні колізії, що становлять основу сюжетної лінії твору, увиразнюють внутрішню драму в душі героїні. За спостереженнями М. Возняка, «<...> Стефаник уміє вибирати для своїх героїв такі стани, в яких глибоко й чітко виступають основні риси характерів <...> А що новели В. Стефаника відзначаються винятковою напруженістю, то автор сприймається більш як драматург, ніж як прозаїк» [1, с. 224].

У творах В. Стефаника діалогізація монологічного мовлення є явищем доволі поширеним. Такий прийом застосовано в образах-сценках «Синя книжечка», «Портрет», «Діти», «Шкода», «Дурні баби», «Ангел», «Стратився» та ін.; в поезіях у прозі «Вночі», «Раненько чесала волосся»; в епістолярних записах, літературно-критичних статтях тощо.

Показово в цьому плані є новела «Лист». Тут діалогічна ситуація формується незвичним способом. З одного боку, учасником комунікації стає баба Грициха, що отримує від заарештованого сина листа. А з іншого, арештант Федір, який у формі листа звертається до своїх рідних. Читаючи послання, стара мати відповідає синові, ніби насправді з ним розмовляє:

«— <...> Ой синку, сину, тото-с діти осиротив, — шептала баба».

Або: «— Ой синку, не бери ти собі такий великий туск до голови, — крикнула баба, як би осе Федір говорив до неї, а не писав» [2, с. 96].

Формою представлення голосу Федора стає його «письмовий» монолог із підкресленою адресацією. Через лист арештант звертається до рідних людей, сподівається на їх розуміння, підтримку. Такий тип діалогізованого монологу можна визначити як монолог-звернення, що втілює безпосередню апеляцію до наявного слухача, який залишається мовчазним (за термінологією В. Халізева). Монолог ув'язненого реалізується як осмислення героєм колізій минулого життя. Це історія, що складається із фрагментарних спогадів Федора з дитинства, часів арешту та інших випадків з життя, представлених у творі крізь призму суб'єктивних уявлень героя. Його спогади утворюють ніби автономну сюжетну лінію, пов'язану із основною подією твору. Все минуле ніби заново «розігрується» у свідомості селянина, він переживає все ніби заново. Федір «бачить», як він колядує у дитинстві, як «потім ми парубками вже ходили із скрипков коледувати», як померла кохана дружина. Чітко уявляє сцену її похорону, що постає у пам'яті героя настільки виразно, що набуває темпоральних ознак теперішнього часу:

«<...> Та ми си принижує похорон Настин.

Йдете ви, ідуть діти за деревищем, ідуть люде. А хоругвами вітер носит та й питає: а чоловік цієї жінки де подівси?

А подерта хорогва єму все каже: в Станіславі, в кременалі» [2, с. 97].

Реалізується драматичний прийом «сцени на сцені» (тексту в тексті). Діалогізований монолог побудовано за принципами психологічної централізації почуттів героя. Наративна структура висловлювань ускладнюється через сплетення різних часових площин. У ситуації «сценічної оповіді» (за висловлюванням Фр. Штанцеля) реципієнт стає ніби «свідком» протікання подій, представлених у творі у теперішньому часі (навіть коли минуле постає як теперішнє).

Типовий композиційний принцип сюжетного відтворення подій спостерігається в образку-сценці «Похорон». Після невеликого оповідного опису «похоронної ходи» подається монолог жінки, звернений до інших селян. Діалогізований монолог реалізується як спогади про померлого хлопчика. Виявляється сприйняття жінкою його трагічної долі:

«Одна жінка плаче, а друга їй каже:

— Як був здоровий, то грався цілий день коло моєї будки... Курятко без квочки, ну кажу вам, як курятко... Най бог запише мені лишень тоті булки, що я єму надавала <...>

Жінка плаче дальше.

— Осінь, осінь єго доконала, сирий люфт і студінь. Бо ви цілий день не бували в хаті, а єго різало без вас та й зарізало...» [2, с. 145–146].

Драматична акція розвивається у спогадах селянки, в її уяві, а не зовні. Проте переказування подій героїнею додає оповіді відтінків достовірності, реалістичності. Фрагменти із життя померлого хлопчика представляються у творі не як повідомлення про факти, а як самі факти, як фрагмент життя, яке переживається ніби вперше. Характерними для мовлення стають фрагментарність, асоціативний монтаж, переплетення минулого і теперішнього, що зумовлює наростання емоцій та почуттів. У центрі уваги автора опинились не лише злидні селянського існування, але й сприйняття тієї дійсності самими героями, вияв їхніх екзистенційних переживань.

Очевидно, що «органічний зв'язок» В. Стефаніка з образами своїх героїв, відчуття їх трагедій, страждань і не давало можливості дистанціюватися від світу героїв, щоб вилити це у форму драматичних творів. «Пишучи свої новели, — згадував Ю. Стефанік, — він гарячкував. Він

глибоко переживав дії своїх героїв і зливався з ними до того ступеня, що писав не про них, а про себе. В цьому допомагали йому і його селянське походження, і його селянська психіка, якої не встиг і не зміг вимазати з його твердої індивідуальності майже двадцятилітній побут по містах і містечках» [3, с. 58]. Крім того, у відтворенні драматично загострених ситуацій простежується певний відтінок контекстуального узагальнення. У багатьох творах В. Стефаніка здається, що виступає ніби один герой, але зображений у різних ситуаціях, різних психологічних станах. Багато творів письменника можна розглядати циклічно, а точніше, говорити про певні діалогії з фабульними щепленнями («Виводили з села» та «Стратився», «У корчмі» та «Лесева фамілія» та ін.).

Таким чином, В. Стефанік, надаючи своєрідну композиційну та смислову роль монологічному мовленню у своїх творах, прагнув відтворити соціальні проблеми, суперечності життя по-новому — не крізь призму етнографії і побутописання, а через безпосередній «показ» екзистенційної ситуації, переживань героїв у різних життєвих обставинах, що відбивались у їх мовленнєвому спілкуванні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Василь Стефанік у критиці та спогадах. Статті, висловлювання, мемуари : [збірник] / [упоряд., вступ. ст. та приміт. Ф. Погребенника]. — К. : Дніпро, 1970. — 482 с.
2. Стефанік В. Повне зібрання творів : у 3 т. / Василь Стефанік. — К. : Академія наук Української РСР, 1949. — Т. I: Новели. — 369 с. — (АН УРСР ін-т. Укр. літ-ри імені Т. Г. Шевченка).
3. Стефанік Ю. В. Роздуми про батька : статті про Василя Стефаніка. Листи в Україні / Ю. В. Стефанік — К. : Криниця, 1999. — 223 с.
4. Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym : antologia / [wybór tekstów, oprac. i przeckł. R. Nandke]. — Kraków : Wyd-wo liter., 1980. — 370 s.

КОМПОЗИЦИОННАЯ И СМЫСЛОВАЯ РОЛЬ МОНОЛОГИЧЕСКОЙ РЕЧИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. СТЕФАНИКА

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

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье исследованы жанрово-стилевые особенности монологической речи в прозе В. Стефаніка. Прямая речь героев становится своеобразным средством авторского психологизма. В. Стефанік старается не «рассказать» о событиях, а «показать» внутренние переживания персонажей, сконцентрировать внимание читателя на более драматических, эмоциональных жизненных ситуациях. Осо-

бенно это проявляется в монологах картинок-сценок писателя, которые часто воспроизводятся в форме внутренней диалогической коммуникации с несуществующим собеседником. В таких речевых конструкциях определяющим становится использование драматического приема «сцены на сцене». Таким образом, новаторство жанровых модификаций малой прозы В. Стефаника оказывается в видоизменении сюжетно-композиционных, нарративных форм, приемов описания характеров и изображения образов персонажей, связанных с процессами синтеза эпических и драматических элементов в поэтике произведений писателя.

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

COMPOSITIONAL AND SEMANTIC ROLE OF MONOLOGUE SPEECH IN STEFANIK'S WORKS

Olga Kazanova, cand. phil. science, doc.

The Odessa's National University of I. I. Mechnikow, Ukraine

In the article the genre and style features short stories monologue speech of V. Stefanik. The creative works of writer observed certain patterns transition period — generic and genre syncretism began. On the one hand, this was due to the feature of the worldview of the author, his aesthetic worldview, experience objectivity. On the other — reflects the desire to reproduce writer social problems and contradictions of life in a new way — not through the prism of Ethnography and pobutopysannya, and a direct show existential situations, experiences Heroes certain circumstances episodes that reflected in their speech communication. Under proven that means dramatic events are playing in their objectification through speech characters, no narrative elements directly disclosure character actors locality timespace have shaped the genre and change the appearance of the synthetic type as scapular-scene. Events are sent directly life characters. The descriptive elements of narrative almost leveled.

Direct speech is kind of characters means copyright psychology. V. Stefanik tends not «tell» about the events not to reveal their author's assessment and understanding and to «show» inner feelings of the characters, to focus attention on a dramatic, emotional situations. This is particularly felt in the monologues, scenes sketches writer who often played in the form of internal communication dialogue with an imaginary companion. Often in the minds of imaginary hero through simulated communication situations dramatic events played out the whole «drama». In such a defining speech designs is the use of taking dramatic «scenes on stage.» Thus, innovation modifications genre short fiction Stefanik modification appears in the plot-compositional, narrative features works means of character and picture images of characters associated with the process of synthesizing epic and dramatic characters in the poetics of short story writer.

Key words: genre, structure, narrative forms, composition, monologue speech.

REFERENCES

1. Stefanik V. in criticism and memoirs, Articles, statements, memoirs, (1970), Kiev, Dnieper, [in Ukrainian].
2. Stefanik, V. (1949), Complete Works: in the third vol., T. I, Kiev, Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, [in Ukrainian].
3. Stefanik, Yu. (1999), Reflections on the father of Basil Stefanik ARTICLE, Letters to Ukraine, Kiev, Well, [in Ukrainian].
4. The theory of narrative forms in the German language circle: an anthology (1980), Krakow, Wyd-wo letters [in Poland].

Стаття надійшла до редакції 10 січня 2017 р.

УДК 821.161.2-6.09

АЛЮЗІЯ ТА ЇЇ РОЛЬ В ЕПІСТОЛЯРНІЙ ПРОЗІ РОМАНТИКІВ (НА МАТЕРІАЛІ ЛИСТУВАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ)

Оксана Свириденко, канд. філол. наук, доц.

*ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет
імені Григорія Сковороди»
o.svyrydenko@ukr.net*

Стаття присвячена аналізу епістолярної спадщини українських романтиків. Аналізуються роль та функції алюзії в кореспонденціях А. Метлинського й О. Стороженка. Доведено, що алюзії в епістолярній прозі українських романтиків зумовлені процесами самопізнання і самовизначення адресантів, а також тим, що писали вони в підцензурних умовах.

Ключові слова: алюзія, лист, епістолярна спадщина, романтизм.

На тлі суттєвих здобутків вітчизняного літературознавства у галузі вивчення письменницького епістолярію (маємо на увазі праці М. Коцюбинської, О. Галича, Ж. Ляхової, В. Кузьменка, Г. Мазохи, А. Ільків та ін.) епістолярна проза українських романтиків залишається фактично недослідженою. У цьому контексті заслуговує на увагу монографія А. Ільків «Інтимний дискурс письменницького епістолярію другої половини ХІХ — початку ХХ століть» (Івано-Франківськ, 2016), у якій досліджено романтичний інтимний лист другої половини ХІХ століття на проблемно-тематичному та образному рівнях.

Проте в цілому українська романтична епістолярна проза потребує комплексного детального вивчення на рівнях макро- і мікропоетики. Особливо це стосується епістолярної спадщини тих митців доби романтизму, яких радянські літературознавці ідентифікували як своєрідних антиподів Т. Шевченка. Йдеться, зокрема, про А. Метлинського, який в добу радянського літературознавства отримав ярлик так званого реакційного, пасивного романтика, чи, наприклад, про О. Стороженка, який у літературознавчій думці фігурував здебільшого як «талановитий анекдотист» (І. Франко), що «не дбав про ідейність творів» (А. Ішук), як автор, «який ніколи не сягає вглиб події» (С. Єфремов).

Епістолярному доробку цих романтиків пощастило ще менше, ніж їхній художній спадщині. Опубліковані А. Шамраєм у другому

томі книги «Харківська школа романтиків», листи А. Метлинського так і не стали об'єктом наукових досліджень. Так само недослідженим є епістолярій О. Стороженка. Утім, епістолярна спадщина цих митців, як і решти українських романтиків, містить чимало цінних матеріалів, які ілюструють феномен українського романтизму взагалі і романтичної епістолярної прози зокрема. Мета пропонованої статті — дослідити місце і роль алюзій у кореспонденціях згаданих вище авторів.

За спостереженнями А. Єлістратової, процес самопізнання і самовизначення, що відігравав надзвичайно важливу роль в епістолярній прозі романтизму, передбачав постійне апелювання до подій, які відбувалися на історичній арені, і співвіднесення сучасності з минулим і майбутнім. На думку вченої, саме цим зумовлюється надзвичайне значення тих літературних алюзій, які так часто з'являються в листах митців-романтиків або у вигляді прямих чи прихованих цитат, або у вигляді натяків. І якщо в епістолярній прозі XVIII століття літературні алюзії виконували дидактичну функцію або використовувалися для окраси вислову, то в епістолярному доробку романтиків вони органічно пов'язані з тканиною листа і невіддільні від образу автора [1, с. 343].

А. Метлинський увійшов в історію української літератури як похмурий геній. Цю обставину, як свідчить епістолярій митця, слід виводити не стільки із впливів західноєвропейської цвинтарної поезії, як зазначали окремі дослідники, скільки з особливостей тієї психічної структури, якою був наділений поет. За свідченнями сучасників, А. Метлинський був ідеалістом і песимістом водночас. Усе своє життя він прожив у самоті, яка надзвичайно гнітила його: «Страшущь тяжелых, долгих черных вечеров, налетающих ко мне с зимою», — писав А. Метлинський у листі до І. Срезневського від 26 вересня 1839 року. «Высказать сердце свое некому. Общество для меня при моем образовании и моей работе и тяжело и недоступно» [3, с. 141].

Мотив самотності нерідко знаходить у листах А. Метлинського надзвичайно оригінальне художнє втілення: «Кругом меня так пусто» [3, с. 132], «Я как natura Торричелли не терплю пустоты и потому стараюсь ее кое-чем наполнить» [3, с. 136]. А. Шамрай, коментуючи таке порівняння і працюючи безпосередньо з автографами листів А. Метлинського, писав, що «Метлинський говорить тут про вільні місця на поштовому папері і останні слова приписав на берегах» [3, с. 136].

Утім, цілком можна припустити, що у випадку з апелюванням А. Метлинського до результатів наукової практики Е. Торрічеллі йдеться також про психологічний процес самопізнання та самовизначення, який був нероздільно пов'язаний з епістолярною практикою митців-романтиків. Висловлюючись метафорично, можна стверджувати, що А. Метлинський остерігався пустоти, яка могла існувати не стільки на поштовому папері, скільки у його власному житті.

У листах А. Метлинського трапляються і безпосередньо літературні алюзії. Звертаючись до І. Срезневського, який перебував на той час у Петербурзі, А. Метлинський зовсім несподівано просив його вклонитися пам'ятнику Петра Великого. «Кланяйтесь от меня всем по дороге, кому поклон мой может доставить удовольствие и кто его стоит. ...А коли увидите государя или хоть министра Уварова, то скажите... слова Добчинского» [3, с. 128].

На відміну від попередньої, цю алюзію слід тлумачити не спробою самопізнання та самовизначення адресанта, а тим, що писав він в умовах поштової цензури. «Відсилаючи» І. Срезневського до тексту комедії М. Гоголя «Ревізор», у якій, окрім іншого, йдеться і про таке явище, як перлюстрація, А. Метлинський натякає на те, що висловити своє ставлення до государя чи міністра Уварова відкрито він не наважується. Привертає увагу пунктуаційне оформлення цитованого листа, яке якнайповніше розкриває його ідейний зміст: три крапки перед уміщеною алюзією (... слова Добчинского), а власне — перед зміною інтонації (відбувається перехід до іронічного тону), а також підкреслення (курсив) для посилення інтонаційної виразності листовної розмови, у підтексті якої приховане істинне ставлення адресанта до політики Російської імперії щодо України.

Про ставлення А. Метлинського до Петра Великого можемо судити з його передмови до збірника «Народные южнорусские песни». У тексті передмови А. Метлинський із гіркотою констатував, що саме з часів Петра Великого українська культура була поставлена на потік і пограбування заради створення «общенародной русской» культури, у складі якої українська культура позбавлялася ознак самостійності.

Характерно, що алюзії на текст комедії М. Гоголя «Ревізор» у листах А. Метлинського до І. Срезневського є найчастотнішими. У листі до І. Срезневського від 20 жовтня 1839 року, обмірковуючи свій можливий переїзд до Петербурга і створюючи проєкцію самого себе за допомогою образів гоголівської п'єси, А. Метлинський конкре-

тизує своє посилання на текст М. Гоголя: «Если найдете приличным поговорить гденибудь обо мне, зри разговор стр. X, строка Добчинский, или Бобчинский» [3, с. 131]. Як і в попередньому листі, А. Метлинський посилює інтонаційну виразність уміщеного натяку за допомогою виділення ключових слів. І сама інтонація, і зміст цієї алюзії очевидно були добре зрозумілі І. Срезневському. Можна лише зробити припущення, що мовилося про істинну суть діяльності тих українців, які відправлялися на службу Російській імперії. Текст листа і конкретика вміщеної в ньому алюзії дають підстави припустити, що А. Метлинський вважав їх ревізорами, які викривають справжнє ество цієї імперії. Адже та сцена з комедії «Ревізор», на яку посилається А. Метлинський, описує прихід Добчинського і Бобчинського, які першими повідомляють присутніх про приїзд ревізора. Характерно, що А. Метлинський у своїх різноманітних замітках не відділяв М. Гоголя від України й української культури, вважаючи його українським російськомовним письменником.

Трапляються випадки, коли А. Метлинський добирає алюзії за принципом парадоксу, тобто абсолютної невідповідності тим подіям, які описуються у листі. Приклад такої алюзії знаходимо у листі А. Метлинського до І. Срезневського від 1 квітня 1848 року. Тут слід зазначити, що листи романтиків у цілому позначені ліричною стихією, інформаційна складова у них здебільшого не відіграє важливу роль. Проте листи А. Метлинського до І. Срезневського характеризуються, окрім ліричної стихії, також яскраво представленою інформаційною домінантою, що пояснюється вимогою адресата, який опинився у далекому Петербурзі, отримувати максимум різноманітної інформації з життя Харкова і харків'ян. Тому в листах А. Метлинського, адресованих І. Срезневському, часом помічаємо надмір побутових подробиць: одруження, родини, хрестини, історії хвороб, причини суперечок, непорозумінь, переїзди та інші деталі з життя знайомих і не зовсім знайомих людей. Так, у вже згаданому листі до І. Срезневського від 1 квітня 1848 року А. Метлинський описує буденні справи П. Гулака-Артемівського, який на той час був ректором Харківського університету. А. Метлинський переповідає історію про витірку студента на прізвище Квініхідзе, який, маючи при собі пістолет, прийшов в будинок ректора, щоб помститися за те, що його нібито незаконно було відраховано з числа студентів. А. Метлинський детально описує цю безглузду, але небезпечну сутичку, приїзд

поліції, арешт та ув'язнення Квініхідзе і несподівано в дужках додає: «Из Шильон. узника» [3, с. 158]. Звичайно ж, таке іронізування щодо «мужності» та «духовного стоїцизму» Квініхідзе й абсолютно нелогічне «відсилення» І. Срезневського до поеми Байрона обумовило сміх адресата, який не цурався довідуватися навіть про анекдотичні ситуації, що траплялися в житті його знайомих, й надати листовній розмові між двома приятелями невимушеного тону.

Яскраві приклади використання алюзій знаходимо також у листах О. Стороженка. Усі кореспонденції О. Стороженка, що збереглися до нашого часу й дійшли до широкого загалу, можемо поділити на дві групи. До першої групи належать листи, адресовані російським видавцям О. Нікітенку та А. Краєвському. Ці листи мають діловий, офіційний, а почасти (з огляду на національну приналежність та соціальний статус адресатів) «вірнопідданський» характер. У них «покорний слуга» О. Стороженко клопоче перед «милостивими государями»-видавцями про видання своїх творів. Друга група — це дружні листи О. Стороженка до українського видавця В. Білого, який у сімдесятих роках був чи не єдиною ланкою, що єднала митця з Україною. В. Білий був людиною, котра вступивши в епістолярний діалог зі О. Стороженком, фактично рятувала його від самотності на чужині. Листи цієї групи є особливо цінними, оскільки в них О. Стороженко залишався максимально щирим і відвертим, незважаючи на тему розмови. У цих кореспонденціях яскраво окреслено не лише творчі й наукові плани митця. У посланнях до В. Білого він описує історію своїх творчих злетів і падінь, виказує ставлення до сучасників чи навіть вдається до психологічної інтроспекції, розкриваючи перед адресантом своє «я».

До особливостей епістолярної манери О. Стороженка зараховуємо той факт, що наявні в його епістолярних текстах алюзії виступають не засобом самоідентифікації адресата, а створюють додаткові художні можливості замасковано висловити своє ставлення до національних реалій, зумовлених жорсткою зовнішньою політикою Російської імперії.

Ставлення автора до імперської політики Росії фіксується, наприклад, із допомогою прізвищ-паронімів, які функціонують на рівні алюзій. Так, М. Катков, редактор «Московских ведомостей», який у 1863 році виступив із пристрасним обвинуваченням «малорусского сепаратизма», у листах О. Стороженка до В. Білого фігурує як Катон

[2, с. 563]. Мовилося про римського письменника і цензора, який вимагав знищення Карфагена як небезпечного конкурента Рима. Тож із підтексту епістоли звучить засудження московської ідеї Третього Риму, реалізація котрої призвела до повної колонізації України. Цей лист О. Стороженка «проливає світло» на ідейне спрямування його художньої прози, провідні ознаки якої — міфологізованість та інтертекстуальність. Як свідчить аналіз алюзій, характерних для художньої прози та епістолярної спадщини О. Стороженка, московській ідеї Третього Риму митець протиставив ідею Києва як Другого Єрусалима (невипадково у повісті «Близнецы-братья» Київ фігурує як «свій Єрусалим»), типову для давнього українського письменства та національної літератури XIX ст.

У листах О. Стороженка знаходимо ключі до тих художніх прийомів, які він застосовує як автор художньої прози. Йдеться про принципи надання прізвищ персонажам, про художнє обігрування цих прізвищ, які використовує Стороженко-письменник. Відтак антропоніми, розростаючись до рівня міфологем, стають елементами авторського міфу про Україну, основна властивість якого — історіософічність, тобто простеження національної духовності в ретроспективному аспекті, оскільки історія осмислюється романтиками як історія духу.

Для О. Стороженка міфологема імені стає однією із провідних у процесі кодування національного історичного простору. У прозі О. Стороженка антропоніми виступають насамперед засобом ідентифікації українства, що пов'язується із прагненням романтика художньо зафіксувати образ своєї нації. Із прізвищ персонажів прози О. Стороженка, як і епістол, прочитується авторське бачення національного минулого, сучасного і майбутнього.

Парадигма прізвиськ-міфологем одного з персонажів оповідання «Споминки про Микиту Леонтійовича Коржа» відбиває не тільки його власний життєвий досвід, але й духовний рух усього українства в історичному просторі. Представник козацької старшини Качалка отримує патент на чин прем'єр-майора Качалова. Але це нове прізвище, що фіксує «чуже» світобачення, є психологічно неприйнятним для українця Качалки. Тому «старий, було, шуткуючи, звав себе: «Примір маляр Відієрв». «Українці, — писав О. Стороженко, — мають звичай москалів звати відієрв, од того що прізвища (фамілії) у них найбільш кінчаються на «в» [2, с. 213].

Духовна деградація новоявленого українського панства фіксується з допомогою прізвищ-присудів на зразок: Драбина, Книш, Дудка, Покришка, Капелька, Малинка (повість «Близнецы-братья»). На особливу увагу заслуговує стороженківський герой Бульбашка, в образі якого міститься алюзія на гоголівського Бульбу. При цьому димінутив від гоголівського «Бульба» має історіософське звучання і сигналізує про духовне здібнення нащадків козацької старшини у ХІХ столітті.

Отже, алюзії, які містяться в епістолярній прозі українських романтиків, пов'язані насамперед зі спробою самопізнання та самовизначення адресантів. Водночас наявність алюзій у кореспонденціях українських митців доби романтизму пояснюється тим, що писалися ці листи в підцензурних умовах. Використовуючи такий художньо-стилістичний прийом, як алюзія, адресант міг не перейматися результатами можливої перлюстрації й донести до «посвяченого» адресата істинну суть сказаного у листі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Елистратова А. Эпистолярная проза романтиков // Европейский романтизм / [отв. ред. И. Неупокоева, И. Шетер]. — М. : Наука, 1973. — С. 309–351.
2. Стороженко О. М. Закоханий чорт : Історико-фантастичні повісті та оповідання / Олекса Стороженко. — К. : Дніпро, 2001. — 336 с.
3. Харківська школа романтиків : у 3 т. / [ред., вступні статті й примітки А. Шамрая]. — Х. : ДВУ, 1930. — Т. 2. — 224 с.

АЛЛЮЗИЯ И ЕЁ РОЛЬ В ЭПИСТОЛЯРНОЙ ПРОЗЕ РОМАНТИКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕПИСКИ УКРАИНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ)

Оксана Свириденко, канд. филол. наук, доц.

ГВУЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди»

Статья посвящена анализу эпистолярного наследия украинских романтиков. Анализируются роль и функции аллюзий в корреспонденциях А. Метлинского и О. Стороженко. Доказано, что аллюзии в эпистолярной прозе украинских романтиков обусловлены процессами самопознания и самоопределения адресантов, а также тем, что писали они в подцензурных условиях.

Ключевые слова: аллюзия, письмо, эпистолярное наследие, романтизм.

**ALLUSION AND ITS ROLE
IN THE ROMANTICS' EPISTOLARY HERITAGE
(BASED ON THE CORRESPONDENCE OF UKRAINIAN WRITERS)**

*Oksana Svyrydenko, candidate of philological Sciences, associate professor
Pereyaslav-Khmelnytskyi state pedagogical University, Pereyaslav-Khmelnytskyi,
Ukraine*

In a sign of significant achievements of national literature in the study of literary epistolary (mean works M. Kotsyubynsky, O. Halych, Zh. Lyahova, V. Kuzmenko, H. Mazoha, A. Ilkiv etc.) remains Ukrainian romantics' epistolary prose practically unexplored.

However, contains epistolary heritage of the Ukrainian romantics, in particular A. Metlynsky and O. Storozhenko, many valuable materials that illustrate the phenomenon of Ukrainian romanticism in general and romantic epistolary prose in particular. The purpose of this article is to investigate the place and role of allusions in the correspondence of mentioned authors.

The article proves that the allusions in the Ukrainian romantics' letters are not self-sufficient artistic device. Allusion has never served as a simple decoration of the romantic's letters. Allusions has always been associated with the process of self-knowledge, which was inseparable from the romantics' epistolary practices. This process of self-knowledge included the constant reference to events that took place in the historical arena. The process of self-knowledge also involved the correlation of the present with the past and the future.

In the A. Metlynsky's letters outweigh literary allusions. These are allusion on the M. Gogol comedy, which allow A. Metlynsky to express in a latent form the political thoughts. Rarely in the A. Metlynsky's letters you can find allusions to the John Byron's poems. Even more rarely contains A. Metlynsky in his letters hints at a scientific theory. Allusions of this type help the author to reveal the psychological state. In the O. Storozhenko's letters allusions to historical events from the Roman Empire's history are dominated. Through such allusions demonstrates O. Storozhenko his attitude to the policy of another Empire — the Russian Empire.

So, the allusions, which in the Ukrainian romantics' letters are contained, are associated with an attempt of addressant's self-knowledge. At the same time, the presence of allusions in the Ukrainian artists' letters of the romantic era due to the fact that these letters were written in the context of censorship. Therefore, only with the help of the hints could these letters convey to recipients the true essence.

Key words: *allusion, letter, epistolary heritage, the romanticism.*

REFERENCES

1. Elistratova, A. (1973), Jepistoljarnaja proza romantikov [The epistolary prose of the romantics], Evropejskij romantizm [European romanticism], otv. red. I. Neupokoeva, I. Sheter, Nauka, Moskva [in Russian].
2. Storozhenko, O. M. (2001), Zakokhanyi chort : Istoryko-fantastychni povisti ta opovidannia [Love hell : Historical fiction novels and short stories], Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
3. Kharkivska shkola romantykiv [Kharkiv school romantics], red., vstupni statii y prymitky A. Shamraia, (Vol. 1–3), Vol. 2, DVU, Kharkiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22 лютого 2017 р.

УДК 821.161.2-Шевченко.09

ПОЧАТОК «ЖУРНАЛУ» ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОГО ТРУДА ПИСЬМЕННИКА

Оксана Шупта-В'язовська, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Fontan98@ukr.net

Творчий труд розглядається як один зі структурних елементів творчого процесу митця. З'ясовується його специфіка в контексті творчого процесу. Конкретизація проблеми пов'язана з першими записами Шевченка в щоденнику («Журналі»), які уже сприяють розумінню певих особливостей творчого труда Шевченка, передовсім Шевченка-поета. Аналіз початкових фрагментів дозволяє говорити про особливе значення відчуття індивідуальної свободи як умови реалізації творчої енергії митця. Складовою творчого труда письменника є ремесло, яке має свою специфіку в розгортанні творчого процесу Шевченка. Ця специфіка полягає в тому, що воно істотно завуальоване інтенсивністю та цілісністю творчого втілення феномену художнього поетом. Творчий труд як писання є для Шевченка станом внутрішньої гармонізації, а також відновленням емоційного психологічно-го балансу з оточуючою дійсністю.

Ключові слова: *творчий труд, творчий процес, ремесло, індивідуальна свобода.*

Творчий потенціал людини реалізовує себе у труді, тільки таким чином людина стає причетною до феномену культури, відтак — включається до загального процесу самоорганізації. Проблема творчого труда письменника не є достатньо дослідженою з точки зору літературознавства ні у своїх теоретичних аспектах, ні у випадках окремих постатей. Зазвичай, вона більш або менш повно розглядається у межах розмови про психологію творчості, але, цілком зрозуміло, остання передбачає виокремлення певних етапів, структурних одиниць, які складають окремий інтерес. Отже, що стосується власне творчого труда письменника, слід згадати роботи 60-х років минулого століття — «Труд письменника» А. Т. Цейтліна [6] та «Специфіка творчого труда письменника» Григорія В'язовського [2]. Якщо говорити про проекцію проблеми на конкретних письменників, то і тут питання залишається на периферії. Ще на початку 30-х Ієремія Айзеншток видав дослідження «Як працював Шевченко» [1], а далі власне про творчий труд Шевченка спеціальних розвідок бракує, хоча парадокс полягає в тому, що про те, як Шевченко-поет працював, уже згадували його сучасники, і сьогодні окремі спостереження зустрічаємо у контексті аналізу суміжних питань.

Такий стан розробки проблеми, зокрема і щодо Шевченка, не є випадковим, оскільки творчий труд письменника розсереджений між технікою письма (як писав, як працював — отже, сюди включається і біографія, і текстологія, відтак відповідний матеріал ми знаходимо у біографіях Шевченка¹, а також у текстологічних дослідженнях його творчості [4]) та власне психологією творчості.

«Журнал» Тараса Шевченка є унікальним текстом з багатьох точок зору, чим зумовлюється і широкий діапазон проблематики його дослідження. По-перше, його розглядають як специфічний літературний текст, і тут передовсім привертає увагу його різновекторна, по-своєму химерна, жанрова природа та композиційна організація, культурні орієнтації автора. По-друге, він є джерелом інформації, яка дає підстави не тільки для з'ясування моментів реальної біографії, але і виписування стереоскопічного портрета Шевченка, що дозволяє говорити про психологічний тип людини і психологічний тип митця, особливості його творчого процесу і труда. Саме на останньому варто зупинитись детальніше, оскільки це питання складає окремий інтерес і потребує подальшого висвітлення.

Якщо розмова про творчий процес Шевченка і психотип митця розпочалася ще наприкінці XIX — на початку XX століття, то особливості творчого труда, як уже відзначалось, і досі залишаються проблемою периферійною. До того ж зауважимо, що, як правило, творчий процес і творчий труд письменника досить часто ототожнюються. Коректність ототожнення є ситуативною, але у строгому розумінні ці процеси варто розрізняти, адже попри очевидну їхню єдність і накладання-синхронізацію, попри те, що саме фізичне життя письменника можна потрактувати як специфічний творчий процес і безнастанний творчий труд, все-таки кожен з цих процесів має свої особливості.

Істотно різняться вони сферою домінуючої локалізації. Творчий процес відбувається по суті в думці, він належить сфері віртуального, у сфері фізичного ми маємо тільки його відповідним чином сформовані і оформлені сліди (наслідки, результати). Локалізуючись у сфері віртуального, він тяжіє до оприявнення у сфері даного (фізичного). Творчий труд письменника, натомість, є спробою організувати ото-

¹ Принциповий інтерес у цьому плані становить дослідження «Життя Тараса Шевченка» Павла Зайцева, яке не тільки відтворює біографію митця, але позначене науковою аналітикою його творчості.

чуючу дійсність як таку, що «працює» на творчий процес, відповідає його спрямованості на оприявлення, тобто, локалізуючись у сфері фізичного, творчий труд орієнтований на сферу віртуального. Отже, у певному сенсі творчий труд і творчий процес не тільки синхронізуються, але йдуть назустріч один одному.

Подібне розмежування істотно належить сфері літературознавчого абстрагування, оскільки в реальному житті письменника обидва процеси активно пов'язані між собою, інтегруючи його творчу індивідуальність. До цього слід додати і те, що вони є процесами системними, а відтак структурованими і етапним, отже, плетиво їхньої взаємодії завжди складне та індивідуальне. Разом з тим, зазначене розмежування дозволяє уважніше придивитись до творчої індивідуальності письменника, зрозуміти її у безпосередній творчій даності, хоча, підкреслимо ще раз, говорячи про творчий труд, ми так чи інакше говоримо і про творчий процес.

Не будемо оригінальними, коли скажемо, що «Журнал» Шевченка дає безцінний матеріал для розуміння закономірностей творчого труда митця. Причому, звертають на себе увагу уже перші записи і відразу заявлена проблема жанрової природи задуму, що його збирається реалізовувати автор.

У двох перших записах «Журналу» йдеться, зокрема, про приготування до писання: Шевченко готує пера, зшиває й акуратно обрізає зошит, — цілком зрозуміло, що увага до таких технічних деталей могла бути викликана відсутністю більш значимих подій, але, по-перше, така подія була (звістка про звільнення), а, по-друге, для нього ці деталі важливі, оскільки вони є першими моментами організації творчого труда. Підготовка письменницького «знаряддя труда» є символічним проведенням межі між звичайним життям та писанням, приготування до писання сигналізує про збурення творчої енергії та одночасно прикликає її. Творчому процесу ще бракує інтенсивності та повноти, натхнення гаситься хвилюванням щодо офіційного повідомлення про звільнення, плануванням подорожі, але по суті творчий труд розпочато, отже, виникає потреба впорядкування-підкорення згаданої творчої енергії. Звідси і «ситуація з жанром», яка, на нашу думку, є досить показовою в організації процесу творчого труда Шевченка, коли не стільки зміст орієнтується на форму, скільки свобода змісту витворює адекватну собі форму, яка у Шевченка майже ніколи не передбачає канонічної орієнтації.

Отже, «Журнал» прийнято трактувати як щоденник, саме під такою рубрикою він подається і в Шевченківській енциклопедії, хоча майже всі дослідники (в тому числі і Богдан Рубчак, автор статті у ШЕ) відзначають значну умовність такої жанрової регламентації. «Журнал» дійсно в рамки щоденника не вписується з огляду на широко заявлені інші жанрові тенденції. Не можна не зауважити і того, що сам Шевченко з самого початку не означає задум як щоденник: уже в першому записі ми зустрічаємо низку дефініцій, за допомогою яких майбутній зміст уже працює з формою — «записки», «тетрадь», «пестрая книга», «памятная книга», «журнал». Така різноманітність засвідчує, зокрема, психічне інтелектуальне збудження-напруження, необхідну для запуску творчої діяльності концентрацію ентропії. Фізичний початок творчого труда надає цьому імпульсу властиву творчій індивідуальності спрямованість — потребу писати. Знов-таки, перші записи фіксують цю потребу як своєрідну ідею-фікс, втілення якої — писання — і є формою творчого труда письменника.

Потреба писати, розгорнута на певному етапі життя Шевченка саме «Журналом», виникає в даному разі у зв'язку зі звісткою про звільнення. Здається, в жодного дослідника не виникає сумніву в тому, що не було б свободи, не було б і «Журналу». У другому записі від 13 липня читаємо: «От второго мая получил я письмо из Петербурга от Михайла Лазаревского с приложением 75 рублей. Он извещает меня, или, лучше, поздравляет с свободою» [7, с. 23]. Перед цим Шевченко розмірковує, чому не писав до цієї звістки, потім — викладає можливі варіанти подорожі-повернення із заслання. Парадокс початку «Журналу» полягає в тому, що центральна подія — звільнення — ніби відходить на другий план, на першому — потреба писання, але, швидше, маємо тут своєрідну «гру планів», яка розкриває важливу особливість творчого труда митця, і яку пояснює запис наступного дня. Він починається таким міркуванням: «Я что-то чересчур усердно и аккуратно взялся за свой журнал. Не знаю, долго ли продлится этот писательский жар? Как бы не сглазится» [7, с. 24] (міркування цілком закономірне, адже напередодні пошта не привезла потрібного листа). Що боїться зурочити Шевченко — «писательский жар» чи очікувану свободу? Відповідь очевидна — і те, і інше, більше того, вони становлять для нього по суті нерозривну єдність: творчий труд митця можливий в умовах свободи. Показовим у цьому відношенні є фрагмент запису від 20 червня: «Получивши от Кухаренка письмо с

приложением 25 рублей, значит, с приложением весьма вещественным, я отблагодарил его письмом же, со вложением собственного почлиция, и вторым письмом со вложением, еще менее вещественным. Со вложением небывалого рассказа мнимого варнака под названием «Москалева криныця». Я написал его вскоре по получении письма от батька отамана кошового. Стихи оказались почти одной доброты с прежними моими стихами. Немного упруже и отрывистее. Но это ничего, даст Бог, вырвуся на свободу, и они у меня потекут плавнее, свободнее и проще и веселее. Дождусь ли я этой хромой волшебницы свободы?» [7, с. 27].

Шевченко як митець-поет «народжується» двічі: перший раз — у ситуації викупу з кріпацтва, другий — звільнення від солдатчини (невипадковим є антракт у його поетичній творчості). Говорячи про «народження», маємо на увазі перехід згаданого психічного інтелектуального збудження-напруження у свідомий творчий труд — писання.

Таким чином, можемо говорити про те, що творчий труд Шевченка потребує певного накладання моменту внутрішньої напруги (творчого неспокою, наростання специфічної хаотичності, яка шукає свого оформлення) на ситуацію «зовнішньої свободи», «належності собі». Кріпацтво — в його широкому розумінні — Шевченко не приймає як людина, хоча змушений існувати в його координатах, а як митець прийняти подібне обмеження він не здатний. Шевченко радше приймає «згасання митця», ніж компроміс з радикальним невільництвом. «Мне следовало бы начать свой журнал со времени посвящения моего в солдатский сан, сиречь с 1847 года. Теперь бы это была претолстая и прескучная тетрадь. Вспоминая эти прошедшие грустные десять лет, я сердечно радуюсь, что мне не пришла тогда благая мысль обзавестись записной тетрадью. Что бы я записал в ней? Правда, в продолжение этих десяти лет я видел даром то, что не всякому и за деньги удастся видеть. Но как я смотрел на все это? Как арестант смотрит из тюремного решетчатого окна на веселый свадебный поезд» [7, с. 32]. Звичайно, стосовно сказаного може виникнути ряд зауважень (йдеться про щоденник, у 1847–1850 роках Шевченко і пише, і малює, потім пише російські повісті тощо), але знов-таки підкреслимо, що наше завдання — окреслити провідну закономірність, реалізація якої не може бути однозначно площинною.

Наведені міркування Шевченко продовжує наступним твердженням: «Одно воспоминание о прошедшем и виденном в продолжение

з цього часу приводить мене в трепет. А що ж було б, якщо б я записав цю мрачну декорацію і бездушних грубих лицедеев, с которыми мне привелось разыгрывать эту мрачную монотонную десятилетнюю драму? Мимо, пройдем мимо, минувшее мое, моя коварная память! Не возмутим сердца любящего друга недостойным воспоминанием, забудем и простим темных мучителей наших, как простил Милосердый Человеколюбец своих жестоких распинателей. Обратимся к светлому и тихому, как наш украинский осенний вечер, и запишем все виденное и слышанное и все, что сердце продиктует» [7, с. 32]. Цілком характеристичні рядки, але чи не містять вони деякої суперечності, адже чи не подібне «не забувалось і не прощалося», коли писалась Шевченкова поезія (і до, і після заслання), та й у самому «Журналі» є чимало записів, далеких від цієї ідилічної настанови. Ці сумніви знімаються останнім рядком, який засвідчує, що справа не стільки в тому, щоб не засмутити «серце люблячого друга», скільки в тому, що творчий труд — це писання, коли «серце продиктує», а ще — коли у ньому оживає кожного разу заперечувана «похмурими декораціями і бездушними грубими лицедіями» метафізична єдність з Україною¹.

Коли говоримо про творчий труд Шевченка, неминуче постає питання співвідношення ремесла і творчості у цьому процесі. У даному випадку це зумовлене ще й тим, що ремесло Шевченка-поета є дещо прихованим, принаймні від загалу. Нічого дивного у цьому немає, оскільки такою є загальна тенденція сприйняття лірики. Уже зі школи ми чуємо про редакції «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» або про переписування «Війни і миру», але тільки шевченкознавці знають про редакції і правки творів самим Шевченком. Безперечно, родова специфіка тут відіграє принципову роль, але це не означає, що ремесло лірика має ігноруватись. Ми уже відзначали, що виокремити творчий труд у «чистому вигляді» практично не можливо, і навіть на рівні теоретичного абстрагування досить важко. У певному сенсі труд і творчість можна розглядати як форму і зміст творчого процесу, коли метафізичне притягується і реалізується у фізичному. Ускладнюється, у випадку Шевченка, ця проблема і тим, що він був не тільки поетом, але і прозаїком, і художником. Кожна із цих іпостасей заявляє свій

¹ Не менш важливу роль у цьому записі відіграє адресат, але це уже аспект дещо іншої теми.

алгоритм творчого труда, хоча незаперечною є інтеграція його закономірностей на рівні цілісної творчої особистості. Маємо зауважити, що передовсім говоримо про Шевченка-поета, — зумовлено це не тільки тим, що саме поетична творчість є осердям феномену митця, точкою найвищого злету його генія, але і тим, що початок «Журналу», на нашу думку, фіксує його повернення (як говорили вище «друге народження») саме до поезії, є її специфічним передчуттям: починають писатись у звичному ритмі вірші — закінчується «Журнал», символічним у цьому відношенні є останній запис — вірш «Сон». Тому цілком логічно сприймається твердження Богдана Рубчака, коли він говорить, що «...цей текст — високовартісний літературний твір, який складає своєрідну пару з максимально розкутою структурою «Кобзаря» [5, с. 90].

Акцентуємо увагу на цьому ще й тому, що домінуючий візіонерський (за К.-Г. Юнгом) тип поетичної практики Шевченка сумнівів не викликає, оскільки сам автор дав виразне свідчення цього спочатку у повісті «Художник», а потім у «Журналі». Якщо зауважити ще й те, що візіонерство відсилає нас до мистецтва манічного, то цілком зрозумілою постає культурна асоціація з хаотичною поведінкою митця. Швидше за все саме на цьому ґрунті сформувалось «легендарне» уявлення про неухвалене ставлення Шевченка до своїх віршів на початку. Разом з тим, дійсно можемо говорити про те, що він записував вірші і на клаптиках паперу, і на зворотньому боці своїх картин, міг записати і на стіні — по суті маємо виразний начерк творчого процесу у стані натхнення, але чи варто подібне ототожнювати із невпорядкованістю творчої поведінки, тим більше, що сказаному опонує подальша робота Шевченка над написаними текстами. Але чи є робота автора над уже створеним текстом власне ремеслом? І так, і ні. Це уже ремесло другого (у певному розумінні вищого) порядку. Йому передує ремесло «до-твору»: учнівство, виписування-тренування, пошуки слова, стилю, ремесло як вміння оформити ще не висловлену авторську енергію (енергію слова). У Шевченка відчувається дисбаланс цих рівнів: останній у нього виразно редукований.

Ми уже наводили симптоматичний у плані нашої розмови початок запису від 14 червня, а зараз наведемо і його продовження: «Я что-то чересчур усердно и аккуратно взялся за свой журнал. Не знаю, долго ли продлится этот писательский жар? Как бы не сглазится. Если правду сказать, я не вижу большой надобности в этой пунктуальной ак-

куратности. А так — от нечего делать. На бездельи и это рукоделье. Записному литератору или какому-нибудь поставщику фельетона, тому необходима эта бездушная аккуратность как упражнение, как его насущный хлеб. Как инструмент виртуозу, как кисть живописцу, так литератору необходимо ежедневное упражнение пера. Так делают и гениальные писатели, так делают и пачкуны. Гениальные писатели потому, что это их призвание. А пачкуны потому, что они иначе себя и не воображают, как гениальными писателями. А то бы они и пера в руки не брали.

Какое же казусное событие запишу я сегодня?» [7, с. 23]. На перший погляд ці міркування Шевченка містять суперечливі позиції. З одного боку він говорить про те, що робить, з позиції дещо зверхньої, легкої, яка передбачає розуміння ситуативності робленого («...я не вижу большой надобности в этой пунктуальной аккуратности. А так — от нечего делать. На бездельи и это рукоделье»). З іншого — буквально тут же — висловлює глибоке розуміння ремесла письменника якому потрібне «ежедневное упражнение пера», незалежно від того «пачкун» він чи геній. І далі — «Какое же казусное событие запишу я сегодня?». Отже, визнаючи важливість ремесла у творчому труді, Шевченко ніби й легко іронізує з його приводу у власній проєкції. Як видається, справа полягає в тому, що, за влучним спостереження Б. Рубчака, «Журнал» мав інші завдання, ніж записування» [5, с. 66]. У творчому труді Шевченка записування і писання різнилися внутрішнім змістом і настановою. Записування-ремесло чуже поетичному генію митця¹, у нього воно підкорене писанню (звідси і мотив писання як один з центральних у його творчості), передчуття якого і стало імпульсом «Журналу», є важливим підтекстом перших записів. Цим можемо пояснити і «обернену пропорцію» (Рубчак) його композиції: коли є писання, відпадає необхідність у записуванні.

Таким чином, уже перші записи «Журналу» дозволяють зрозуміти певні особливості творчого труда Шевченка (передовсім Шевченка-поета). По-перше, принципово заявлена необхідність індивідуальної свободи особистості як умова реалізації творчої енергії в її сутнісній (для Шевченка — поетичній) формі. По-друге, ремесло у творчому труді Шевченка-письменника займає «тіньову» позицію,

¹ Цілком зрозуміло, що ця розмова потребує детальнішого розгортання із врахуванням того, що художник і прозаїк заявлені в постаті Шевченка своїми особливостями.

найслабшою вона є в поетичному труді, що аж ніяк не означає неважливість ремесла: воно не відкидається, але включається до вкрай інтенсивного сконденсованого і цілісного творчого процесу. По-третє, творчий труд як писання є для Шевченка станом внутрішньої гармонізації, що готує ґрунт для творчого прориву — об'явлення художньо-го у слові.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзеншток І. Як працював Шевченко / Ієремія Айзеншток. — К., 1940. — 178 с.
2. В'язовський Г. А. Специфіка творчого труда письменника : конспект лекцій спецкурсу на допомогу студентам філологічного факультету / Григорій Андрійович В'язовський. — Одеса, 1964. — 91 с.
3. Мірошніченко Л. Над рукописами Лесі Українки : нариси з психології творчості та текстології / Лариса Мірошніченко. — К., 2001. — 264 с.
4. Ненадкевич Є. З творчої лабораторії Т. Г. Шевченка. Редакційна робота над творами 1847–1858 рр. / Євген Ненадкевич. — К., 1959. — 203 с.
5. Рубчак Б. Живописаний Шевченко («Журнал» як текст) / Богдан Рубчак // Світи Тараса Шевченка: збірник статей до 175-річчя з дня народження поета / ЗНТШ: Філологічна секція. — Нью Йорк, 1991. — Т. 214. — С. 65–90.
6. Цейтлин А. Т. Труд писателя (Вопросы психологи творчества культуры и техники писательского труда) / А. Т. Цейтлин. — М., 1968. — 364 с.
7. Шевченко Т. Г. Щоденник // Тарас Григорович Шевченко. Повне зібрання творів : у 6 т. / редкол.: М. Г. Жулинський (голова) та ін. — К.: Наук. думка, 1995. — Т. 5. — 496 с.

НАЧАЛО «ЖУРНАЛА» ТАРАСА ШЕВЧЕНКО: ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО ТРУДА ПИСАТЕЛЯ

Оксана Шупта-Вязовская, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Творческий труд рассматривается как один из структурных элементов творческого процесса писателя. Выясняется его специфика в контексте творческого процесса. Конкретизация проблемы связана с первыми записями Шевченко в дневнике («Журнале»), которые уже позволяют понять некоторые особенности творческого труда Шевченко, прежде всего Шевченко-поэта. Анализ исходных фрагментов позволяет говорить об особом значении ощущения индивидуальной свободы как условия реализации творческой энергии писателя. Составляющей творческого труда писателя есть ремесло, которое имеет свою специфику в разворачивании творческого процесса Шевченко. Эта специфика заключается в том, что оно су-

щественно завуаліровано інтенсивністю і цілісністю творчого впровадження феномена художественного поета. Творчий труд як писання являється для Шевченка станом внутрішньої гармонізації, а також відновленням емоціонального психологічного балансу з оточуючою дійсністю.

Ключеві слова: творчий труд, творчий процес, ремесло, індивідуальна свобода.

THE BEGINNING OF THE «JOURNAL» TARAS SHEVCHENKO: FEATURES OF THE CREATIVE WORK OF THE WRITER

*Oksana Shupta-Vyazovskaya, Candidate of Philology, associate professor,
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

Creative work is considered as one of the structural elements of the creative process of the artist. They are quite often identified, but the correct identification is situational. In a strict sense, these processes should be distinguished, because in spite of their evident unity each of them has its own characteristics.

They differ substantially in the dominant area of localization. The creative process happens essentially in the mind, it belongs to the field of the virtual, in the physical realm we have only his appropriately shaped and decorated traces (effects, results). Localizes in the virtual sphere, it tends to be implemented in the field of this (physical). The creative work of the writer, instead, is an attempt to organize the surrounding reality as one that «works» in the creative process, consistent with its focus on implementation, that is, localizing in the field of physical, creative work is focused on the virtual sphere. In a sense, creative work and the creative process is not only synchronized, but are going to meet each other.

«The Journal» of Shevchenko provides invaluable material for the understanding of the creative work of an artist. Moreover, emphasis is already the first record and immediately the issue of genre nature of the idea that it is going to sell the author. Therefore, the specification of the stated problem is associated with the first entry in the diary Shevchenko («Journal»), which already allow us to understand some aspects of the creative work of Shevchenko in the first place Shevchenko-poet. The initial analysis of the fragments allows to speak about the importance of the feeling of individual freedom as conditions for the realization of the creative energy of the artist. Component of the creative work of the writer is the craft, which has its specificity in the deployment of the creative process. This specificity lies in the fact that it is essentially a veiled intensity and integrity of the creative realization of the phenomenon of the artistic poet. Creative work like writing is for Shevchenko as internal harmonization, as well as restoring emotional psychological balance with the surrounding reality.

Key words: creative work, creative process, craft, individual freedom.

REFERENCES

1. Aizenshtok, I. (1940), *Yak pratsiuвав Shevchenko [As he worked Shevchenko]*, Kyiv [in Ukrainian].
2. Viazovskyi, H. A. (1964), *Spetsyfika tvorchoho truda pysmennyka: konspekt leksyii spetskursu na dopomohu studentam filolohichnoho fakultetu [Specificity creative oeuvre]*, Odesa [in Ukrainian].
3. Miroschnychenko, L. (2001) *Nad rukopysamy Lesi Ukrainky : narysy z psyholohii tvorchosti ta tekstolohii [Above manuscripts Ukrainian Lesya]*, Kyiv [in Ukrainian].
4. Nenadkevych, Ye. (1959), *Z tvorchoi laboratorii T. H. Shevchenka. Redaktsiina robota nad tvoramy 1847–1858 rr. [From the creative laboratory of Shevchenko]*, Kyiv [in Ukrainian].
5. Rubchak, B. (1991), *Zhyvopysanyi Shevchenko («Zhurnal» yak tekst) [Zhyvopysany Shevchenko («Journal» as text)]*, Svity Tarasa Shevchenka : Zbirnyk statei do 175-richchia z dnia narodzhennia poeta, ZNTSh: Filolohichna sektsiia, Vol. 214, pp. 65–90.
6. Cejtlin, A. T. (1968), *Trud pisatelja (Voprosy psihologi tvorchestva kul'tury i tehniki pisatel'skogo truda [Work writer]*, Moscow, [in Russian].
7. Shevchenko, T. H. (1995), *Shchodennyk (Diary), Povne zibrannia tvoriv : U 6 t., Vol. 5, Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian]*.

Стаття надійшла до редакції 16 березня 2017 р.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 82-3+821.161.2

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПРОЗИ ЄВГЕНІ КОНОНЕНКО

Галина Авксентьєва, канд. філол. наук, доц.

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського, м. Одеса
skarllet89@mail.ru*

Стаття присвячена дослідженню специфіки функціонування інтертекстуальності у новелі «Симбалайн», повісті «Альбіна», романах «Зрада» та «Російський сюжет» Є. Кононенко. На основі системного аналізу з'ясовано, що різні види інтертекстів (цитата, алюзія) визначають своєрідність поетики прози письменниці та виконують сюжетоорганізуючу, характеротворчу, культурологічну функції.

Ключові слова: інтертекстуальність, інтермедіальність, алюзія, цитата, інтерпретація.

Стосовно проблеми інтертекстуальності маємо сьогодні цілий ряд розвідок, що визначають специфіку художніх текстів як модернізму, так і постмодернізму. Але помітна тенденція до розширення спектру вивчення міжтекстових зв'язків у літературознавчих працях. Щодо розробки теорії інтертекстуальності вагомими є праці Ю. Крістевої, М. Бахтіна, В. Просалової, І. Смирнова, Л. Біловус, О. Переломової та ін. Розмірковуючи над станом та перспективами вивчення інтертекстуальності, польський дослідник Міхал Гловінський зазначає: «Про інтертекстуальність... можна говорити лише тоді, коли посилення на попередній текст є елементом значенневої будови тексту, в якому воно здійснюється... коли відбувається семантична активізація двох текстів, однак провідним чинником є текст, який посиляється, а активізація тексту, на який посиляються, є вторинним явищем» [1, с. 292].

Водночас дослідниця Тамара Гундорова, характеризуючи сучасний літературний процес, наголошує: «Інтертекстуальність — лише одна з ознак літературного постмодерну... Перегравання літературних канонів, свідоме й несвідоме повторення символів-знаків культур-

ної пам'яті — важливі джерела образотворення українських авторів-постмодерністів» [2, с. 44].

Сучасний літературний процес в Україні є досить строкатим та різноманітним, а творчість Є. Кононенко є помітним і самобутнім явищем. **Євгенія Кононенко — українська поетеса, прозаїк, перекладач.** Вона є автором поетичних творів (збірка «Вальс першого снігу» (1997), новел та оповідань (збірки «Колосальний сюжет» (1998), «Без мужика», «Новели для нецілованих дівчат», «Повії теж виходять заміж» (2005), «Кат» (2015), есе («У черзі за святою водою» (2013), повістей («Сестра» (1996), «Ностальгія» (2003), «Альбіна» (2015), романів («Імітація» (2001), «Зрада. ZRADA made in Ukraine» (2002), «Жертва забутого майстра» (2007), «Російський сюжет» (2012), «Останнє бажання» (2015).

У плані дослідження творчого доробку письменниці маємо сьогодні окремі статті, в яких окреслюється багатогранне творче обличчя Євгенії Кононенко. Тут можна назвати розділ з книги «Сучасна українська проза: Постмодерний період» Роксани Харчук, що має назву «Євгенія Кононенко — три в одному: детектив, соціально-психологічний роман, гендерний есей»; спостереження Ніли Зборовської «Феміністичний триптих Є. Кононенко в контексті загальноукраїнської проблематики», які стосуються збірки новел «Без мужика» та романів «Імітація», «Зрада»; Максима Стріхи «Портрет покоління на тлі втрачених стін»; Валентини Саєнко «Стилістична майстерність Євгенії Кононенко (збірка «Колосальний сюжет»)». Метою запропонованої статті є дослідження специфіки використання засобів інтертекстуальності у прозі Є. Кононенко.

Аналізуючи роман Є. Кононенко «Зрада», літературознавець Нінель Заверталюк звертає увагу на осмислення письменницею «вічної теми зради» [3, с. 158] через шекспірівські мотиви. Науковець наголошує, зокрема, на алюзійності назви аматорського гуртка «Грясиспис»: «По суті, це український варіант семантики прізвища: Shakespeare (shake — потрясіння, потрясати; spear — спис). Він екстрапольований на іронічну оцінку англійського драматурга сучасниками — «патрясатель списа»... Асоціативно у назві аматорського театру заковано натяк на продовження і реінтерпретацію автором і героями роману традицій Шекспіра, на мету письменниці «потрясати» модерністичним прочитанням хрестоматійних тем і образів, підпорядковуючи його художньому розвитку власної теми» [3, с. 158]. Очолювала ама-

торський гурток Вероніка Стебелько, яка «...рефлектувала про сутність вірності й зради, а також про їхню мистецьку інтерпретацію» [4, с. 47]. Вона втілила власну версію зазначеної проблеми у п'єсі «Дорога Зради». Тому у тексті роману повсякчас зустрічаються імена Шекспіра, Отелло, рідше — Дездемони. На думку Нінель Заверталюк, це «слова-означники, які ведуть до єдиного центру в романі Є. Кононенко — до образу Отелло, інтерпретованого відповідно до феміністичних модифікацій осмислення світу й людської особистості жінки, представлених у творі сучасної письменниці» [3, с. 158].

В оригінальному сюжеті «Зради» авторка використовує цитати, алузії та ремінісценції, пов'язані в основному із творчістю В. Шекспіра. Викликають зацікавлення елементи казкового сюжету, асоціювання Дмитром Стебельком дружини з принцесою, а себе з принцем: «Вона жила зі мною, як принцеса!» [4, с. 51]; «Принц у казці теж, здається, їхав ліворуч» [4, с. 157]. В іншому творі письменниці (новела «Симбалайн») визначальними також стають інтертекстуальні зв'язки із жанром казки. Наратор повсякчас асоціює себе з королем, а дружину — з королевою. А її зрада страшенно вражає чоловіка, бо з'явився справжній король: «А він приречено мовчав, не помічаючи чорного холоду тої ночі, бо не мав слів пояснити: якби ж то королева наблизилася до себе секретаря чи придворного музиканта. Весь жах був у тому, що королева була з іншим королем» [6, с. 17]. Відчула зраду чоловіка у розв'язці новели і дружина, бо зрада була зі справжньою королевою, наголошує у власних роздумах протагоніст: «Іноді він, бувало, приходив додому від якоїсь жіночки чи вертався з відрядження, де щось собі дозволяв. То були в усіх відношеннях чудові жінки, але в їхньому королівстві вони були не більше, ніж фрейліни, то ж дружина не відчувала їхньої з'яви чи зникнення. А сьогодні він уперше був із іншою королевою» [6, с. 28]. Рефлектуючи над проблемою подружньої зради, протагоніст акцентує увагу на загрозі для стосунків, коли з'являється справжній суперник, який репрезентується в уяві через образи короля і королеви.

Кількісний показник використання інтертекстів у прозі Є. Кононенко досить різний. І це залежить від ідейно-тематичного задуму автора. У повісті «Альбіна» кримінально-детективна складова сюжету підкреслюється алузиею на твори А. Конан Дойля про Шерлока Холмса. Головна героїня Анастасія, згадуючи епізод з дитинства, розмірковувала щодо злочину, про який свідчила у міліції: «...мені було ці-

каво давати свідчення, це як у детективах про Шерлока Холмса, які я тоді вже прочитала» [6, с. 84]. У зазначеній повісті інтертексти зустрічаються досить рідко. Натомість текст роману «Російський сюжет» побудований на зіставленні російської та української культур, тому у репліках персонажів часто простежується використання імен російських, українських письменників, алюзії на їхні твори. Сама ж назва роману викликає різноманітні асоціації, але авторка чітко визначає її семантику, проводячи паралелі з «Євгенієм Онегіним» О. Пушкіна: протагоніст роману Євген Самарський має «дядька чесного без догани» [5, с. 35], він успадковує будинок дядька у селі, де знайомиться із сестрами Олею і Танею Марухініми. Роман насичений цитатами із зазначеного твору. Сестер Євген неодноразово називає «сестри Ларіні» [5, с. 99]. Протагоніст роману повсякчас асоціює себе та свою долю із Євгенієм Онегіним, натомість його дружина Дуня Гурман, дізнавшись історію життя чоловіка, інакше інтерпретує сутність «Російського сюжету»: «Все, що сталося з Євгеном у селі Ірівка, надзвичайно схвилювало Дуню. Вона вигукнула:

— What a Russian story! It's real dostoievity!

Бо ж те, як розгорнувся російський сюжет в українському селі, більше нагадувало Достоєвського, а не Пушкіна...» [5, с. 106]. Але це суб'єктивне бачення одного з персонажів роману, а не авторська художня версія. Загалом письменниця створює іронічно-пародійну версію відомого сюжету. У фіналі роману відбувається зустріч Євгена і Тетяни. Протагоніст цю зустріч сприймає іронічно: «Тепер за законом жанру він має падати до її ніг, а йому весело. Постмодерн є постмодерн. Великі сюжети сьогодні читаються без вогню, але зі сміхом. Це ж треба, щоб сюжет його життя обернувся таким грандіозним російським кітчем!» [5, с. 118].

Персонажами роману є вчителі російської літератури (матір та «теща» Євгена), а також американський русист Дуня Гурман (дружина Євгена). Тому вони цитують російських письменників, їхні репліки пересипані іменами героїв з російської класики: «...хоча й знала напам'ять п'єсу Гоголя «Ревізор» [5, с. 82]; «Я Русь в тебе вкачала, как насосом! — гучно цитувала мати неоднозначну Марину Цветаєву...» [5, с. 19]. Автор наводить ряд міркувань-порівнянь стосовно російської та української літератур.

Інтелектуальний рівень протагоніста значно глибший: він захоплюється світовою класикою (розмірковує про Гомера, Гете, Гемінгвея

(«...зняв з полиці «Прощавай, зброе!» Гемінгвея...» [5, с. 83]), Кундери та ін); осмислює філософські тексти Ніцше («...він читав Ніцше...» [5, с. 67]); цитує Шевченка. У критичний період життя міркує над словами молитви «Отче наш»: «Хліб наш насущний дай нам сьогодні...» [5, с. 27].

У новелі «Симбалайн» сюжетоорганізуючу функцію виконує зазначена у назві твору пісня групи «Pink Floyd». Для протагоністів тексту саме звучання цієї пісні є символом кохання. У новелі повсякчас простежується пряма вказівка на назву музичного твору, таким чином варто вести мову про інтермедіальність. Щодо взаємозв'язку інтертекстуальності та інтермедіальності літературознавець Г. Сиваченко зазначає: «Теорія інтермедіальності передбачає прикладання концептуально-методологічної бази теорії інтертекстуальності до студій над проблемами синтезу та взаємодії мистецтв... в інтермедіальності маємо справу не із цитатою, а з кореляцією текстів, коли в художньому творі наявні такі образні структури, які містять інформацію про інший вид мистецтва» [7, с. 3–4]. Риси інтермедіальності є визначальними для поезики романів Є. Кононенко. У романі «Зрада» використовуються елементи театрального мистецтва, у романі «Імітація» — живописні полотна. А у романі «Російський сюжет», крім називання імен відомих письменників, помічаємо наявність імен музикантів світового рівня: «Але великі німці — Ріхард Вагнер, Ріхард Штраус, Густав Малер не люблять, щоб їхню музику використовували як тло. Вони полюбують, щоби слухали лише їх» [5, с. 96]. Це дає можливість пізнати рівень духовної культури протагоніста.

В аналізованій новелі письменниця досліджує приватні стосунки чоловіка і дружини. Щоразу через деталі наголошуючи, що вони щасливі і через 20 років подружнього життя: «Вони приїхали святкувати навіть не річницю весілля, а дату, яку святкують лише дуже щасливі подружжя. Святкувати свій «Симбалайн» [6, с. 8]. Але у зав'язці твору реципієнт знайомиться із Марком, дізнається про його одруження з Мариною. І стає зрозумілим, що не все так ідеально, що Марко був не лише колегою по роботі: «Ніхто не питав її, чи не знайдеться у вирі її ділового життя людина, яка сподобається їй більше, ніж він, її шлюбний чоловік. А сталося саме таке. З'явився Марко. Людина того її світу, існування якого він прийняв, але в який не входив, бо мав і власний великий світ, де її не було» [6, с. 13]. Таким чином, для новели ключовою стає проблема вірності і зради, до якої авторка неодноразово звертається у різножанрових творах.

Отже, у новелі «Симбалайн», повісті «Альбіна», романах «Зрада» та «Російський сюжет» Є. Кононенко повсякчас використовує цитати та алюзії (переважає саме іменна алюзія), які у структурі текстів виконують сюжетоорганізуючу, характеротворчу, культурологічну функції. Інтертекстуальність та інтермедіальність визначають поетику прози письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гловінський М. Інтертекстуальність / Міхал Гловінський // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX — початок XXI ст. / за заг. редакцією В. Моренця. — К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 284–309.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — К.: Критика, 2005. — 264 с.
3. Заверталюк Н. Шекспірівські акценти у романі Є. Кононенко «Зрада» / Нінель Заверталюк // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. — К., 2004. — Вип. 17. — С. 157–164.
4. Кононенко Є. Зрада. Zrada made in Ukraine / Євгенія Кононенко. — Львів: Кальварія, 2002. — 160 с.
5. Кононенко Є. Російський сюжет: роман / Євгенія Кононенко. — Львів: Кальварія, 2012. — 128 с.
6. Кононенко Є. Симбалайн: повість, новели, поезії / Євгенія Кононенко. — Львів: Кальварія, 2015. — 160 с.
7. Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина» / Галина Сиваченко // Слово і Час. — 2017. — № 2. — С. 3–20.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОЗЫ ЕВГЕНИИ КОНОНЕНКО

Галина Авксентьева, канд. филол. наук, доц.

*Южноукраинский национальный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского, г. Одесса*

Статья посвящена исследованию специфики функционирования интертекстуальности в новелле «Симбалайн», повести «Альбина», романах «Измена» и «Русский сюжет» Е. Кононенко. На основании системного анализа было определено, что разные виды интертекстов (цитата, аллюзия) характеризуют поэтическое своеобразие прозы писательницы и выполняют сюжетообразующую, характерологическую, культурологическую функции.

Ключевые слова: интертекстуальность, интермедальность, аллюзия, цитата, интерпретация.

INTERTEXTUAL ASPECTS OF EUGENIA KONONENKO'S PROSE

Galina Avksentieva, Candidate of Philological Sciences

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

Today the problem of intertextuality has a number of investigations that determine the specific texts as modernism and postmodernism. Intertextuality is a reference to the previous text with the aim of making new senses. Intertextuality is an important source of image Ukrainian authors postmodernists. E. Kononenko's works are significant and unique phenomenon. The study found that the novel «Betrayal» is interpreted the theme of betrayal. Attention is focused on understanding the image of Othello in W. Shakespeare's drama. In original plot of the novel «Betrayal» the author uses quotations, allusions, reminiscences connected with the works of W. Shakespeare. Fantastic plot elements are present in the novel «Betrayal» and short story «Cymbaline» Quantitative usage rate of intertext in E. Kononenko's prose is very different. It depends on ideological and thematic author's intent. The writer masterfully creates ironical versions of well-known stories in novel «Russian plot» (Eugene Onegin), story «Albina» (Sherlock Holmes). In the short story «Cymbaline» there is a direct reference to the name of a musical work, it is features of intermediality. The features of intermediality are determinant for poetics E. Kononenko's novels «Betrayal» (theatre art), «Imitation» (pictures), «Russian plot» (names of the popular musician). As a result, in the short story «Cymbaline», story «Albina», novels «Betrayal», «Russian plot» E. Kononenko uses allusions and quotations. These means of intertextuality make plotforming, characterforming, cultural functions in the structure of the text. Intertextuality and intermediality are determinant for the author's prose.

Key words: *intertextuality, intermediality, allusion, quotation, interpretation.*

REFERENCES

1. Hlovinskyi, M. (2008), *Intertekstualnist [Intertextuality]*, Kyiv, Kyievo-Mohylianska akademiia [in Ukrainian].
2. Hundorova, T. (2005), *Pisliachornobylska biblioteka: Ukrainskyi literaturnyi postmodern [After Chernobyl Library: Ukrainian literary Postmodern]*, Kyiv, Krytyka [in Ukrainian].
3. Zavertaliuk, N. (2004), *Shespirivski aktsenty u romani Ie. Kononenko «Zrada» [Shakespearean accents in the novel E. Kononenko «Betrayal»]* Kyiv [in Ukrainian].
4. Kononenko, Ie. (2002), *Zrada: Zrada made in Ukraine [Betrayal: Zrada made in Ukraine]*, Lviv, Kalvariia, [in Ukrainian].
5. Kononenko, Ie. (2012), *Rosiyskyi siuzhet [Russian plot]*, Lviv, Kalvariia [in Ukrainian].
6. Kononenko, Ie. (2015), *Symbalain. Povist, novely, poezii [Symbalayn. The story, novels, poetry]*, Lviv, Kalvariia [in Ukrainian].

7. Syvachenko, H. (2017), Intermedialna paradyhma romanu Volodymyra Vynnychenka «Soniachna mashyna» [Intermedial paradigm of V. Vynnychenko's novel «The solar car»] [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 4 березня 2017 р.

УДК 801.73:821.161

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ АРХЕТИПУ ДОРОГИ В РОМАНІ-БАЛАДІ В. ШЕВЧУКА «ДІМ НА ГОРІ»

Тетяна Бандура, канд. філол. наук, доц.

Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського, м. Одеса

tatyana-bandura@mail.ru

Стаття присвячена дослідженню функціональності архетипу дороги в романі-баладі Валерія Шевчука «Дім на горі». З'ясовано, що творчість В. Шевчука є багатим матеріалом у дослідженні архетипу як складового елементу необарокового твору, де праобраз-символ характеризується особливою активністю використання та оригінальним ідейно-смісловим і стилістичним навантаженням. Дослідниця увага зумовлена наявністю в романі розгалуженої фольклорно-міфологічної основи, яка відтворює умовно-хімерне переплетення реального й міфологічного у свідомості людини. Аналіз тексту роману дав підґрунтя для комплексного трактування архетипної основи у творі як своєрідного кодексу уявлень про людину, природу і світ. Особлива увага акцентується на функціональній силі архетипу дороги як міфологічної й реальної категорій. Зазначено, що через символічний образ дороги вживлюється в складну рефлексивно-екзистенційну проблематику письменника такий знаковий елемент, як морально-етичний. При дослідженні художньої функціональності образу-архетипу дороги встановлено, що пейзажотворча роль дороги у творі по-новаторськи трансформується у нову глибину означеність топосу — психологізований, характеротворчий пейзаж-локус.

Ключові слова: архетип, топос, локус, екзистенція, символ.

У сучасному літературознавстві актуальними є проблеми інтерпретації архетипу в художньому творі, визначення його специфічних рис, естетичної функціональності, дослідження праобразу як стильової доміанти митця. Питанням визначення архетипу як етноментального коду займався К.-Г. Юнг. На його думку, людська підсвідомість містить цілу систему праобразів, які виявляються частіше у фантазіях, видіннях, снах і часто стають оприявненими засобом символів та алегоричних конструкцій. Такі явища вчений називав архетипами.

Творчість В. Шевчука є багатим матеріалом у дослідженні архетипу як складового елементу необарокового твору, де праобраз-символ характеризується особливою активністю використання та оригінальним ідейно-смісловим і стилістичним навантаженням. Прозовий доробок митця часто ставав об'єктом дослідження відомих літературознавців: М. Жулинський, М. Ільницький, Р. Корогод-

ський, Р. Мовчан, М. Рябчук та ін. Дослідники ретельну увагу приділяли жанрово-композиційній своєрідності творів Валерія Шевчука, при тому архетипові як складнику поетики письменника давалося менше літературно-критичної оцінки. Такі науковці, як О. Боднар, Л. Бойченко, Т. Павлінчук досліджували у своїх літературознавчих працях художню вартість архетипу дому в прозовій спадщині сучасного письменника.

Предметом нашої наукової розвідки стала художня функціональність архетипу дороги як знакового елемента символічної системи роману-балади В. Шевчука «Дім нагорі». Дослідницька увага зумовлена наявністю в романі розгалуженої фольклорно-міфологічної основи, яка відтворює умовно-химерне переплетення реального й міфологічного у свідомості людини. Архетипна основа у творі настільки активна, що постає як своєрідний кодекс уявлень про людину, природу і світ. Значну функціональну силу несе в романі архетип дороги як міфологічна й реальна категорії. Часто через символічний образ дороги вживлюється в складну рефлексивно-екзистенційну проблематику письменника такий знаковий елемент, як морально-етичний. «У багатьох міфопоетичних і релігійних традиціях міфологема шляху виступає метафорично, як позначення лінії поведінки (особливо моральної, духовної), як певний звід правил, закон, вчення», — подає енциклопедія «Мифы народов мира» [3, с. 353]. Якщо у творчості Валерія Шевчука такий звід правил і не присутній безпосередньо, прямо, то присутній як безумовно задана мотивація поведінки героя. Попри те, що його герої відчутно виокремлені з соціуму, а часто трагічно самотні, для них неабияк важливі гуманні загальнолюдські ідеали, для захисту чи утвердження яких долаються і страх, і безнадія. Зрештою, такі відчуття, з'являючись у духовному світі особистості, є великою мірою задоволенням потреби людини в діяльності. Якщо ця потреба не задовольняється конструктивно, проєкціюючись назовні, то вона набуває деструктивних форм — непридатний для існування внутрішній світ має бути частково чи повністю зруйнований, щоб відбудуватися у більш пристосованих до життя формах.

У романі-баладі Валерія Шевчука «Дім на горі» внутрішній смисл існування образу-символу «синьої дороги» тотожний існуванню навколишнього світу, його зв'язку з потойбіччям, «життям» душ померлих. У свідомість оповідача цей світ входить через усвідомлення, рефлексію. Архетип дороги стає медіатором у невідомий, трансцен-

дентний світ складної людської уяви, творінням фантазії чи результатом пізнання. «Синя дорога» — одна з можливостей існування іншого життя, долі, які лежать поза сферою свідомості оповідача, але спроба осмислити, пізнати й відчутти їх стає можливістю взаємодії дійсності й свідомості, стає внутрішнім світом героя.

Вперше на сторінках роману містичний архетип «синьої дороги» художньо репрезентується в розділі «Синя дорога» засобом інтерпретації глибинного позасуб'єктного існування душі загиблого на війні Миколи Вашука, який блукатиме цією дорогою з тугою повернення до рідних. Але така дорога не має зворотного напрямку, нею він тільки мандрує до об'єкта жінчиних видінь як ірреальної ідентифікації чоловіка. «Помалу відступав він у глибину зеленого сутінку, дощ шумів і плескотів, і дивився він сумно, а зелений сутінок розцвів несподіваним світлом — попереду лежала прозора куля, і він уже мав увійти до неї. Саме туди вела синя, мерехтлива дорога, по якій ішов, а позаду лишалася хата із печальною жінкою і з веселими дітьми; він весь час озирався — стояли вони за скляними стінами й були живі та рухливі» [5, с. 54–55]. Синя дорога як осягнення таємного світу, в якій Миколиній душі слід відійти, осмислюється як міфологема потойбічного існування, архетип іншого життя, символ закінченої життєвої мандрівки. В кінці синьої дороги «прозора куля» — символ ініціації, останнього притулку самотньої душі героя. Мотиви ініціації зустрічаються в українському фольклорі ще в ранні часи. Факт відображення звичаїв ініціації був помічений багатьма ученими, передусім Є. Мелетинським, В. Проппом, Кемпбелом та ін. Зокрема Є. Мелетинський зазначав: «Ініціація передбачає тимчасову ізоляцію від соціуму, контакти з іншими світами, їх демонічними жителями, мученицькі випробування і навіть тимчасову смерть з наступним відродженням у новому статусі» [2, с. 21].

Архетип дороги споконвіку українцями тлумачився як життєвий шлях, дорога-доля, суб'єктивний талан. В. Шевчук дещо переосмислює традиційну трактовку архетипу-символу дороги, надаючи нової сюжетотворчої функції усталеному праобразу. Автор інтерпретує новий смисл дороги в розумінні її як напрямку до нового самоосягнення, іншого світовідчуття, ірреального буття. «Скляні стіни» — незрима, але відчутна межа реального та ірреального, за цією межею — такий бажаний, рідний світ Миколи, означений присутністю рідні, але недоступний. Автор уводить свого героя у світ непізнаний,

необмежений, химерний, де «...загуслі шматки часу лежали обіч його синьої дороги — все минуле, повз яке він має зараз пройти, перш ніж дістанеться до прозорої, густо залитої перламутровим світлом кулі. Вона вабила його, як вабить залізо магніт, — невагомо плыв по своїй дорозі, наперед відчуваючи щастя з'єднання із тим перламутром» [5, с. 55]. Персоніфікований образ часу покликаний відступити у минуле перед героєм, новий світ поза часом, поза буденністю, ця принадна далечінь, уособлена в перламутровій «блаженній» масі, яка манить щастям єднання з нею, є тією химерною субстанцією, яка реінкарнує душу героя для нового звершення. Таким чином, архетип дороги, що веде до сріблястої кулі, набирає на себе функцію філософського образу глибоко інтелектуального твору.

Крім містичної тональності, про яку йшлося вище, архетип дороги у романі «Дім на горі» має ще й цілком узвичаєний, реалістичний смисл життєвого шляху, який долає один із головних героїв твору — Володимир. На початку роману герой В. Шевчука бачить загадковий дім на високій горі, який цікавить його фактом проживання в ньому молодої жінки Галі, яка заплонила його серце своєю красою й романтичністю. Молодий директор школи шукає дорогу до цього будинку і розуміє складність подолання такої стежки вгору через своє каліцтво (замість ноги — протез). Але Володимир рішучий у своєму прагненні й піднімається до манливого об'єкту: «Обійстя було високо, на верхівні гори, стежка клалася туди кам'яниста й крута, і йому вже в початках тієї дороги почала боліти нога... Спинявся, передихав: зрештою, цей його хід теж нагадував оту найважчу ніч у шпиталі: така сама ввижалася йому гора й кам'яниста стежка» [5, с. 39]. Паралельність оповіді зумовлена однаковими чинниками для героя — подолати життєві труднощі, які виникли як даність долі. Саме подолання цієї «кам'янистої» стежки приводить Володимира до осягнення омріяного щастя з коханою жінкою. Автор не уникає реалістичного призначення топосу дороги як просторової категорії у художньому творі. Ця важка, але манлива дорога зображена в пейзажотворчому ключі: «Каміння вже встигло нагрітися й промінилося теплом — запах медових трав з гірким присмаком. Шурхали врізнобіч стривожені ящірки, а він ішов і йшов, все важче й важче налягаючи на ногу. Той каштан попереду і той будинок, жайворон і полин, запах гіркового меду і його незрозумілий потяг до того дому — все це складало настрій, що його відчуваєш, прокинувшись у залитій сонцем кімнаті» [5, с. 40]. Пейзажотворча

роль дороги починає трансформуватись у нову глибинну означеність топосу — психологізований, характеротворчий пейзаж-локус, де мед з гірким присмаком як символ різнорідності людської долі, каміння, облагороджене теплом, жайворон і полин, стривожені ящірки, залита сонцем кімната — пейзажні зорові й нюхові художні деталі, що формують парадигму характеротворчих поетикальних засобів.

Ще одне функціональне призначення архетипу дороги, яке простежуємо на художньому полотні роману, — це шлях самоувідомлення і самоідентифікації найзагадковішого персонажа — козопаса Івана. Це неординарна особистість, яка «блукає» на власному шляху життя до самопізнання, не відчуваючи гармонії існування себе в цьому світі. Самоосягнення приходить з розумінням свого призначення — писати, творити словом. Саме з його зшитків, за задумом автора, нібито формується наступна структурна складова роману — цикл «Голос трави». Містично-образно з'являється перед Іваном Шевчуком синя дорога: «То було не марево, старий зрозумів це, як тільки зирнув у небо. Побачив він синю дорогу, по якій було розкидано зористе каміння, — вічна ріка потекла перед його зором. Побачив самотню тінь на тій річці-дорозі, що брела, ледь ворухаючи ногами, і повторив відтак просту істину, хтозна, чи й придуману ним самим, чи вичитану з якоїсь книжки: «Любов світ цей ушляхетнює» [5, с. 66]. Асоціація річка-дорога, усипана хаотично зористим, тобто різнобарвним, але камінням, тобто важким, увиразнює думку митця, що в сучасному світі під методичним тиском на психіку та емоції людини не завжди контрольованих процесів науково-технічного прогресу відбувається відчуження особистості від самої себе, поглиблюється розмежування між людиною і природою, людиною і космосом. Дослідниця Г. Намсінчук справедливо зауважила: «У творчості В. Шевчука знаходимо суперечливе бажання визначити історичні процеси та зупинити їх рух» [4, с. 237]. Як результат, образ самотньої тіні — уособлення відчуження, «блукання» дорогою життя.

Система образного мислення козопаса Івана, закладена Валерієм Шевчуком у циклі оповідань «Голос трави», відтворює характер стихійної художньої творчості народу, на яку відчутний вплив давніх архетипних першоджерел. На цій основі будувалися народні фантастичні оповідання, які виражали певний лад народного духу, народного світосприймання і форми його образного мислення. Передусім, це персоніфікація природи, переведення абстрактних образів людського

мислення в ранг персонажів-символів, дуалістичне розуміння темного і світлого, бога і чорта, дня і ночі, життя і смерті, що символізувало віковічну боротьбу добра і зла й формувало первісний моральний кодекс людини. Не випадково більшість сюжетів циклу «Голос трави» запозичено з фольклорно-фантастичних оповідань. Тому образ козопаса Івана Шевчука можна витлумачувати як складну розгорнуту метафору народного архетипного мислення, передусім прийомів і засобів поетики українського народного фантастичного оповідання. Об'єктивним у подібному розумінні став літературознавець Р. Корогодський, що «роман-баладу «Дім на горі» слід осмислювати з урахуванням архаїчного язичеського світосприйняття, того рівня синкретичного мислення, коли абстрактні визначення явищ, які вимагають узагальнення, ще були відсутні, коли відбувалася конкретизація певних життєвих процесів за допомогою персоніфікації абстрактних понять» [1, с. 144]. Ось чому, зображаючи «синю дорогу» вічного життя, письменник показує на ній чимало рідних постатей-тіней, яких об'єднала життєва дорога і не розлучила містична дорога у безсмертя душі. Синкретизм його мислення коріниться в характері народного сприйняття суворих, але логічних, закономірних законів життя. «Синя дорога» для козопаса Івана — це голос віків, голос землі, до якого він уважно й тривожно прислухається, це, зрештою, голос його крові, поклик і заповіт предків. Чи не тому він володіє магічним даром прозирати світ і людей, бачити, як народжується молоко у кіз чи мед у бджоли, як злагоджено працюють механізми автомобіля, як б'ється людське серце — крізь стіни і крізь товщу земну проникає погляд його душі і серця. Володіючи цим вмінням, Іван прагне залишити своєрідний заповіт нащадкам — філософські новели-притчі «Голосу трави». Образним ладом самовираження старого козопаса Валерій Шевчук замірився передати і відтворити визначальні принципи народного художнього мислення, яке лежить в основі писемної літератури, зображальні ресурси якої ще не використані вповні й до сьогодні.

Отже, романом-баладою «Дім на горі» В. Шевчук прагне створити цілісне уявлення про світ як про єдиний космос, як про своєрідний живий організм і духовну субстанцію, що сполучає живу й неживу природу в єдиний вічний ланцюг взаємозв'язків і глибоких нерозривних закономірностей, втілених в різних символічних інтерпретаціях архетипу дороги, який несе смислоформувальну, сюжетотворчу, характеротворчу функції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корогодський Р. Біля вічної ріки, або В пошуках внутрішньої людини (Валерій Шевчук) / Р. Корогодський // Дзвін. — 1996. — № 3. — С. 135–155.
2. Мелетинский Е. О литературных архетипах / Е. Мелетинский. — М.: Наука, 1994. — 136 с.
3. Мифы народов мира: Энциклопедия: в 2 томах / под ред. С. А. Топорова. — 2-е изд. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. — Т. 1. — 637 с.
4. Насмінчук Г. Баладна поетика у структурі міфомислення Валерія Шевчука / Г. Насмінчук // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 27. — Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. — С. 236–239.
5. Шевчук В. Дім на горі / В. Шевчук. — К.: Дніпро, 1989. — 435 с.

ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ АРХЕТИПА ДОРОГИ В РОМАНЕ-БАЛЛАДЕ В. ШЕВЧУКА «ДОМ НА ГОРЕ»

Татьяна Бандура, канд. филол. наук, доц.

*Южноукраинский национальный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского, г. Одесса*

Статья посвящена исследованию функциональности архетипа дороги в романе-балладе Валерия Шевчука «Дом на горе». Была определена художественно-эстетическая роль творчества писателя в исследовании проблемы архетипа как составляющего элемента необароккового произведения, в котором праобраз-символ характеризуется особенной активностью использования и оригинальным идейно-смысловым и стилистическим наполнением. Исследовательское внимание обусловлено наличием в романе разветвленной фольклорно-мифологической основы, которая отображает условно-фантастическое переплетение реального и мифологического в сознании человека. Анализ текста романа обосновал комплексное трактование архетипной основы в произведении как своеобразного кодекса представлений о человеке, природе и мире. Особое внимание акцентируется на функциональной силе архетипа дороги как мифологической и реальной категорий. В результате определено, что через символический образ дороги внедряется в сложную рефлексивно-экзистенциальную проблематику писателя такой знаковый элемент, как морально-этический. При исследовании художественной функциональности образа-архетипа дороги установлено, что пейзажеобразующая роль дороги в произведении по-новаторски трансформируется в новую глубокую определенность топоса — психологизированный, характеризующий пейзаж-локус.

Ключевые слова: архетип, топос, локус, экзистенция, символ.

THE FUNCTIONALITY OF ARCHETYPE OF THE ROAD
IN V. SHEVCHUK'S BALLAD NOVEL
«THE HOUSE ON THE HILL»

Tetyana Bandura, Candidate of Philological Sciences

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

The article investigates the functionality of the road archetype in the ballad novel by Valery Shevchuk «House on the Hill». We determined the artistic and aesthetic role of the writer in the research problems of the archetype as a component neobaroque work in which the archetype symbol is characterized by a special activity and use the original ideological and semantic and stylistic content. Research attention due to the presence in the novel branched folklore and mythological framework that displays a shareware fantastic interweaving of real and mythological in the human mind. An analysis of the text of the novel has proved a complex interpretation of the archetypal foundations in the work as a kind of code of ideas about man, nature and the world. Particular attention is paid to the functional power of the archetype of the road as the mythological and the real categories. As a result, it is determined that through the symbolic image of the road is being introduced into a complex reflexive and existential problems of the writer of such a landmark element as moral and ethical. In the study of the art functionality of the image-archetype of the road found, that landscape role in road work innovatively transformed into a new deep certainty topos—psychological, characterforming landscape-locus.

Key words: *archetype, topos, locus, existence, character.*

REFERENCES

1. Korohodskiy, R. (1996), «At the eternal river or searching of the inner man», *Dzvin* [The Ringing], no. 3, pp. 13–15 [in Ukrainian].
2. Meletinskii, E. (1994), *O literaturny harhetipah* [About literary archetypes], Nauka, Moscow [in Russian].
3. *Mify narodov mira: E'nciklopediya v 2-h tomah* (1987), [Myths of the world], (Vol. 1–2), Translated by Toporova, S. A., Soviet encyclopedia, Moscow [in Russian].
4. Nasminchuk, N. (2012), «Ballad poetics in the structure of myththinking Valeriy Shevchuk», *Naukovi pratsi Kamianets-Podilskoho natsionalnoho universytetu imeni Ivana Ohiiienka*: Filolohichni nauky, no. 27, pp. 236–239 [in Ukrainian].
5. Shevchuk, V. (1989), *Dim na hori* [House on the hill], Vydavnytstvo «Dnipro», Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 6 березня 2017 р.

УДК 811.161.2'42:883.3

СИМВОЛІЧНА ПАРАДИГМА НОВЕЛИ «НЕ ПЛАЧТЕ ЗА МНОЮ НІКОЛИ...» МАРІЇ МАТІОС

Наталя Бербер, канд. філол. наук, викладач

Одеський національний медичний університет

natalyaberber@ukr.net

У статті досліджено специфіку функціонування числової символіки в новелі «Не плачте за мною ніколи...» Марії Матіос. Доведено, що числовий символ як виразник сакрального змісту надає багатозмістовності поетичному образу, зокрема підсилює зображально-виражальний потенціал антропоетонімів. Продемонстровано контекстуальну залежність числової символіки як виразника авторської концепції світобачення, ідейно-естетичного змісту художнього твору.

Ключові слова: антропоетонім, число, символ, Марія Матіос.

У сучасних філологічних студіях набувають поширення праці, присвячені проблемі рецепції числової символіки у художньому дискурсі [1; 8; 9; 11]. Для повного розуміння не лише авторської концепції світобачення, а й системи роботи над антропоетоніміконом зокрема, важливою є проблема інтерпретацій символіки чисел, комплекс і сукупність яких виражає потаємний, чи, навіть, містичний світ твору. О. Ф. Лосев зазначав, що вже в найдавніших поетів античної літератури числова наполегливість та своєрідна числова методика прямо-таки вражаючі. Зокрема в Гомера число 3 зафіксовано 123 рази, число 12 — 59 разів, число 9 — 47 разів, число 20 — 44 рази, число 4 — 43 рази, число 10 — 41 раз, число 7 — 34 рази [5]. Прагнення семантизувати число відчутне й у творчості М. Матіос, яка ще не була досліджена з позицій числового символізму, чим зумовлено **актуальність** статті. Так, найбільш популярними числами новели «Не плачте за мною ніколи...» є 2, 3, 4, 12, а також ті, з яких виводимо елементарні числа 7 та 8.

Метою роботи є дослідження специфіки функціонування числової символіки в новелі «Не плачте за мною ніколи...» М. Матіос.

Антропоетонімікон новели «Не плачте за мною ніколи...» відзначається суттєвим образно-символічним потенціалом імен, насиченням екстралінгвальною інформацією. В основі твору — реальні події та реальні люди, серед яких працює М. Матіос. Так, прототипом головної героїні новели Юстини, як і Юр'яни («Юр'яна і Довгопол»),

стала бабця письменниці — Гафія Іллівна Матіос. Фонетично зашифровано прізвисько прототипа *Соломониха* у андронімі *Семениха*. Юстині «*дев'яносто без двох років*» [7, с. 230], тобто 88. Хоча нам відомо, що прототипу Юстини доля відміряла 86 років життя [6, с. 65]. У числі 88 образно-символічно можна розгледіти знаки нескінченності ∞ , формою яких є континуум — безперервне становлення (у зв'язку з нескінченною подільністю) [5], що інтерпретуємо як нескінченність, безперервність роду людського.

Число 80 дає елементарне число 8 ($80 \rightarrow 8+0=8$), що є атрибутом смерті: *До вінків — рушники не забудьте пришипити. Кладіть оці, що ми з тобою перебрали та пересушили. Бо я знаю: Тонця може поміняти на дорожчі. Вона вже хотіла закупити, та я не дала. А я колись купила по вісімдесят копійок — та й буде добре* [7, с. 243]. Символіку вісімки («смерть») посилює символіка рушника, з яким «проводжали в останню путь, опускали труну в могилу і пов'язували його на могильний хрест, — «щоб мертвий міг після воскресіння втертися» [3, с. 515]. У новелі ж *вісім* разів позичали дідову труну.

Вісім у духовному розумінні — це шлях, пройдений через 7 сходинок-небес до задуманої мети, це — подвійний хрест, «престол Господа», після семи днів посту і каяття на восьмий настає духовне очищення, отже восьмий день народжує нову людину [3, с. 99]. Крім того, число *вісім* у новелі стає символом заходу життя, житейської мудрості, просвітлення, адже 88-річна Юстина хоче *відбути свої останні години на цім світі по розумові* [7, с. 232]. Символічно й те, що дія розгортається восени, адже ця пора року символізує завершення життя. *Сім* сходинок для Юстини — це і її сім дітей. Усвідомлення себе матір'ю виливається у прохання Юстини вказати на надгробку, що вона «мама *чотирьох синів і трьох дочок*». Жінка просить відмолювати її, грішну: *А я також гріхи маю. Двоє дітей мертвих родила* [7, с. 237]. Відомо, що у прототипа Гафії вижило 6 дітей з 18 народжених. Вірогідно, число 7 (сім дітей Юстини) передає глибинний філософський смисл: $7=3+4$ — поєднання Неба і Землі або душі і тіла, відповідно перше число охоплює і духовне, і минуше; у земному світі число 7 — символ плідності, сила родючості, спорідненість найвищого ступеня [4, с. 623]. *Сім* — символічне святе число, Божественне число Всесвіту [3, с. 541]. Діти Юстини — це її власний Всесвіт. Крім того, число 88 (вік Юстини) дає елементарне число 7 ($88 \rightarrow 8+8=16 \rightarrow 1+6=7$). *Сьомий* день створення світу — день відпочинку [3, с. 541], у цьому

випадку — вічного відпочинку, спокою, на який очікує після смерті Юстина: *А тіло не любить торгання. Наторгалося на цім світі, щоби ще спокою на тім не дали* [7, с. 238]. До розповсюджених значень числа *сім* входять такі, що співвідносно з образом Юстини: число Великої Матері, жіночого втаємничення; інтелектуальна могутність; очищення, покаяння.

У народній свідомості число *сім* пов'язане також з уявленнями про смерть: «Є сім причин, а одна смерть». У народній приповідці сказано: «Як є сім, то буде вісім» [3, с. 348], що можемо інтерпретувати в рамках новели як продовження роду. «З приходом християнства, — зазначає В. Жайворонок, — в народне життя увійшла і Страсна седмиця» [3, с. 348] (або Страсний тиждень) — особливий час усього року: останній тиждень земного життя Христа, тиждень його страждань на хресті. *Сім*, за М. Матіос, виступає й символом людських страждань, тоді як *вісім* — звільненням від них, із другим, вічним, нескінченним ∞ життям: *І так вони, сироти, маялися уже тому буде сьомий рік. А на восьмий — умер Штефин Славко. Ліг спати — та й умер. Нічого його не боліло, а спокійнився тихонько, як і не було* [7, с. 248]. Число *вісім*, як зауважує О. Печьонкін, пов'язане із посвяченням та зі смертю, а остання пов'язана із тьмою та спокоєм [10] (звідси: *спокійнитись, покійничок*).

Число 25, що є частотним у новелі, також дає елементарне число 7 ($25 \rightarrow 2+5=7$). Воно акцентовано повторюється у мікроконтексті: *Цій домовині рівно двадцять п'ять років./ — Отак-таки двадцять п'ять! — удавано дивуюся, хіба що лише не сплескую в долоні. / — Якщо по правді, то двадцять п'ять було би тій, першій <...>* [7, с. 220] тощо. Представлене число 25 й імпліцитно, як четверта частина сотні, тобто віку: *Цьому горняткові на криниці, як і домовині, десь буде також понад чверть віку* [7, с. 251].

Однак найбільш вагомими числами у новелі виявились *три*, *чотири* та *дванадцять*. Згадаймо, в Юстини 4 сини і 3 доньки, а «*Онуків є дванадцять. Три рази можуть змінитися коло труни*» [7, с. 236]: частка чисел 12 і 3 — це 4. І навпаки, число 12 дає елементарне число 3 ($12 \rightarrow 1+2=3$). Сім'я Юстини до смерті її чоловіка налічувала 9 осіб (експліцитно число 9 не представлено в тексті): *дев'ять* — магічне число, бо складається з трьох трійок [3, с. 172]. Тричі трійка представлена, зокрема, у новелі «Апокаліпсис»: *три роки лежала снопом, та де там лежала — три роки спала непробудно, а тут не на Великдень і не після ворожби, а просто так, на очах мало не зомлілої невістки, зранку, по*

трьох роках небуття підвелася собі з постелі [7, с. 36–37]. Такий вибір часу є символічним, адже Христос воскрес на третій день о третій годині ранку [3, с. 604]. Числа 3 та 4 вжито поряд і у наступному контексті: *Видиш, як лялечка стоїть моя хатка. Другі думають, що їх хатка та, що три поверхи має, або та, що на чотирьох колесах їде, а воно, дочко, ні. Оце наша найголовніша хатка, що порохи в ній тепер протираєш* [7, с. 229]. І навіть не триста (бо це не так символічно), а **три сотки**: *Ложок у нас є багато, від Віталікового весілля лишилися отам у ящику на хаті десь коло трьох соток* [7, с. 245]; **Фіщик** «за весільний попоїдок **три** дні гостям за столом до співання грав» [7, с. 227]; три панотці відспівують померлих.

Число *три* здавна мало сакральний характер, у християн воно означає Силу, Мудрість, Любов, дуже часто число *три* фіксується у Святому Письмі, зокрема Святу родину становлять три особи. В українців число *три* відіграє значну міфічну, містичну й магічну роль [3, с. 604]. Три доньки з матір'ю Юстиною навіюють образи трьох доньок-мучениць Віри, Надії і Любові ранньохристиянської святої-матері Софії, ім'я якої з грец. перекладається як «мудрість, розумність, наука». Звернімо увагу: прототипа Юстини (Гафію Іллівну Матіос) у селі називали Соломоном за її мудрість.

Число *тридцять* також дає елементарне число 3 ($30 \rightarrow 3+0=3$): *понухай ту свічку, — й тепер пахне, хоч зсукала я її вже годків із тридцять буде* [7, с. 239].

Ще раз підкреслимо, що чергування «три-чотири» є не випадковим у тексті. Символічною є також кількість синів Юстини — *чотири*. Число 4 є втіленням космологічних уявлень українців: маємо чотири стани буття (ранок, день, вечір, ніч; весна, літо, осінь, зима; дитинство, юність, зрілість, старість), чотири фази Місяця, чотири стіни, чотири кути [3, с. 644]. Чотири сторони хреста, що символізують чотири сторони світу, а за своєю просторовою побудовою, де є горизонталь — материнське начало, та вертикаль — батьківське, а їх перетин утворює третю силу — синівську, що відтворює ідеї життя [2, с. 567–570]. Сім'я Юстини — це образ світового дерева, в якому, як зазначає В. Войтович, втілювалась цілісна концепція Всесвіту і яке концентрувало в собі **три**єдину вертикальну структуру світу (підземля, земний світ та небесний) із вираженим центром — стовбуром, та горизонтальним орієнтиром — гілками за **чотирьох**сторонньою системою (північ, південь, схід, захід) [2, с. 98, 140].

У новелі авторка, окрім імен, сумарно вживає 12 прізвищ та андронімів та тринадцятий андронім *Семениха*, яким поіменовано оповідача. Глибоко символічними, як відомо, є числа **12** та **13**: *дванадцять* — символ космічного порядку і спасіння; завершеності, вічності, повноти; сили, могутності. *Тринадцять* — «чортова дюжина» — у багатьох народів символізує смерть і водночас початок нового життя. Число *дванадцять* наче овіяне ореолом містики. *Дванадцять* онуків, яким Юстина прагне передати свої знання, навіюють образ 12 учнів-апостолів, отже, число 12 є «символом учнівства» [10] (згадаймо також новелу «Дванадцять службів»). Але найцікавішим виявилось не експліцитне (буквене / цифрове) вираження числа у новелі, а приховане. І пов'язане воно із антропоетонімами. Прізвища та андроніми, якими поіменовано селян — як живих, так і померлих — утворені виключно від особових власних імен. Таких пропріативів 12. За словотвірними моделями вони утворюють шість пар: 1) *Фіцик, Процик*; 2) *Максим'юк, Дмитрюк*; 3) *Петриків Калиняків*; 4) *Миколаїшин, Данилишин*; 5) *Калинякова, Гаврилюкова*; 6) *Філіпчачка, Білейчучка*. Відіменні прізвища або фіксують основоположників роду, або є маркером кількох поколінь чи вказують на імена родичів — чоловіка, дружини, батька, матері, рідше — діда, баби. Це — своєрідний код пам'яті, за допомогою якого можна воскресити, реконструювати історію родини. В ідейному плані кожна така пара поетонімів — це уособлення добра і зла, легкості та лихого смерті.

Отже, концептуальним є у новелі й число *два*, що здавна набуло символічного значення. У римлян це число було знаком лихого віщування. Подвійні або здвоєні предмети, за повір'ями, могли принести нещастя [3, с. 167]. Згадаймо хоча б перевернуті Юрчикові штаненята в оповіданні «Юр'яна і Довгопол», що віщували лихо. Число 200 дає елементарне число 2 ($200 \rightarrow 2+0+0=2$): *погарчики, оті, пам'ятаєш, стакани гранчасті, по двісті штук на себе й двісті на діда* [7, с. 225].

Одвічною єдністю є поняття «життя» і «смерть» [3, с. 167–168]: *А смерть — не гонор. То лише друге життя* [7, с. 244]. Число *два*, за М. Матіос, часто має деструктивний характер: не змогла дати життя *двом* своїм дітям Юстина; *до двох місяців Гафіїна донька Оксана при злогах умерла* [7, с. 240]; *два рази клуб горів* [7, с. 240]; *Син оженився, в місто звіявся, а тата до двох років не стало* [7, с. 248]. Зоровий образ чотирьох людей як двічі по двоє — представників трьох поколінь (молодість, зрілість, старість) — створено наприкінці твору: *Удвох на-*

криваємо домовину з речами потеплілою від сонця кришкою й заносимо у веранду. *Двоє веселих Юстининих правнуків — Юрчик і Михайлик — легко здіймають труну на плечі й несуть на горище* [250]. Знаходимо у новелі етномаркований образ *двох голубів* [7, с. 251] — символ любовно-шлюбних стосунків, широкого, ніжного, вічного кохання [3, с. 142], чистоти, вірності, Божого духа, який єднає дві душі, щоб очистилися для життя на білому світі [3, с. 168]. Домовини Юстина позичала 20 разів, причому число це розкладене на символічно вагомні числа 12 та 8 ($12+8=20 \rightarrow 2+0=2$): *Та дванадцять раз мою позичали й вісім разів дідову* [7, с. 229]. Фіксуємо усталене чергування «два-три»: *Іван умер на другий день після Петра-Павла <...> Дощ не ставав перед тим **три** доби* [7, с. 235] тощо.

Символічним, на нашу думку, виявився й час написання новели, яку створено за 7 місяців на рубежі тисячоліть (березень-липень 2000 року), де число 2000 дає елементарне число 2 ($2000 \rightarrow 2+0+0+0=2$) — символ двоєдності життя та смерті.

Отже, продуктивними у новелі «Не плачте за мною ніколи...» М. Матіос є числа 2, 3, 4, 7, 8 та 12, що реалізують сакральний зміст та корелюють із композицією, хронотопом, художніми образами твору. Перспективним видається студювання сукупного текстопростору творів М. Матіос крізь призму числового символізму, що уможливить з'ясування ідіостильових доміант письма авторки, сприятиме окресленню філософсько-світоглядної парадигми письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Віват Г. І. Символіка числообразів у ліриці Ігоря Калинця [Електронний ресурс] / Г. І. Віват // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство : [зб. наук. праць]. — 2012. — Вип. 3(2). — С. 21–27. — Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_3\(2\)_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_3(2)_6)
2. Войтович В. Українська міфологія : [енциклопедія] / Валерій Войтович. — К. : Либідь, 2002. — 664 с.
3. Жайворонок В. Знаки української етнокультури : [словник-довідник] / Віталій Жайворонок. — К. : Довіра, 2006. — 703 с.
4. Завідняк Б. Т. Числовий символізм у Філона Олександрійського [Електронний ресурс] / Б. Т. Завідняк // Гілея : [науковий вісник]. — 2013. — № 72. — С. 622–627. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2013_72_120

5. Лосев А. Ф. История античной эстетики [текст] : [в 8 т.] / А. Ф. Лосев. — Москва : Искусство, 1963–1994. — Т. VIII : Итоги тысячелетнего развития : [в 2 кн.]. Книга I. — М. : Искусство, 1992. — 656 с.
6. Матиос М. Вирвані сторінки з автобіографії [текст] / Марія Матиос. — Львів : ЛА «Піраміда», 2010. — 366 с.
7. Матиос М. Нація : [проза] / Марія Матиос. — Львів : ЛА «Піраміда», 2007. — 256 с.
8. Мних Л. М. Генеза та функціонування числової символіки у поезії ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 — теорія літератури / Людмила Миколаївна Мних. — Донецьк, 2001. — 20 с.
9. Павлова І. А. Віддзеркалення символіки числа в поетичному просторі шістдесятників [Електронний ресурс] / І. А. Павлова, Ю. О. Тимченко // Лінгвістичні дослідження : [зб. наук. пр. Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди]. — Харків, 2016. — Вип. 44. — С. 61–67. — Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2016_44_11
10. Печёнкин А. И. Тайный код «Мастера и Маргариты» Кн. 1 [Электронный ресурс] / Александр Иванович Печёнкин. — М., 2006. — Режим доступа: <http://www.pechenkin.ru/taynkoddavinci.shtml>
11. Черевченко О. М. Рецепція числової символіки в російській літературі «Срібної доби» / О. М. Черевченко // Слов'янська філологія: історія, сьогодення, перспективи : [зб. наук. праць] / відповід. за випуск Г. В. Осіпчук. — Умань : ВПЦ «Візаві», 2016. — С. 263–286.

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА НОВЕЛЛЫ «НЕ ПЛАЧЬТЕ ОБО МНЕ НИКОГДА...» МАРИИ МАТИОС

Наталья Бербер, преподаватель

Одесский национальный медицинский университет

В статье исследована специфика функционирования числовой символики в новелле «Не плачьте обо мне никогда...» Марии Матиос. Доказано, что числовой символ как выразитель сакрального содержания обуславливает глубокую содержательность поэтического образа, в частности усиливает изобразительно-выразительный потенциал антропонимов. Продемонстрирована контекстуальная зависимость числовой символики как маркера авторской концепции мировоззрения, идейно-эстетического содержания художественного произведения.

Ключевые слова: антропоним, число, символ, Мария Матиос.

**SYMBOLIC PARADIGM OF THE NOVEL
«DO NOT CRY ABOUT ME EVER...» BY MARIA MATIOS**

Natalya Berber, lecturer

Odessa National Medical University, Ukraine

The article investigates the specificity of the functioning of numerical symbols in the novel «Do not cry about me ever...» by Maria Matios. It is proved that the numerical symbol as the expresser of the sacred content determines the profound content of the poetic image, in particular, reinforces the expressively expressive potential of the anthropotonyms. It is shown that the anthro-po-etonymicon of the novel differs substantially in the figurative-symbolic potential of names and the saturation of extra-linguistic information. Demonstrated the contextual dependence of numerical symbols as a marker of the author's conception of the world outlook and the ideological and aesthetic content of the work of art.

It was found that productive in the novel «Do not weep for me never...» M. Matios are numbers 2, 3, 4, 7, 8 and 12, realizing sacred meaning and correlated with the composition, the chronotops and artistic image composition. It was concluded that the cumulative study of works of text space of Matios through the lens of numerical symbolism enable elucidation of idiosyncratic writing dominants of the author, promote outlining philosophical and ideological paradigm of the writer.

Key words: *anthropoetonym, numeral, symbol, Maria Matios.*

REFERENCES

1. Vivat, H. I. (2012), «Symbols numeric characters in the lyrics Igor Kalynets», Scientific notes Kharkiv National Pedagogical University H. S. Skovorody. Series: Literary Studies: (electronic journal), vol. 3(2), pp. 21 – 27, available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_3\(2\)_6](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzl_2012_3(2)_6) (access 30.03.2017).
2. Vojtovych, V. (2002), *Ukrajinsjka mifologhija : [encyklopedija]* [Ukrainian mythology [Encyclopedia]], Kyiv, Lybid [in Ukrainian].
3. Zhajvoronok, V. (2006), *Znaky ukrajinsjkoji etnokuljтуры: [slovyk-dovidnyk]* [Signs of Ukrainian ethnic culture [Dictionary Directory]], Kyiv, Dovira [in Ukrainian].
4. Zavidnjak, B. T. (2013), «Numerical symbolism of Philo of Alexandria», *Gileya* (electronic journal), no. 72, pp. 622–627, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gileya_2013_72_120 (accessed 30.03.2017).
5. Losev, A. F. (1992), *Istoriya antichnoy estetiki : [v 8 tomakh]* [The History of Ancient Esthetics : [8 volumes]], vol. 8 : *Itogi tysyacheletnego razvitiya : [v 2-kh kn.]* [vol.8 : Results of the millennial development: [in 2 books.]], Book 1, Moscow, Art [in Russian].
6. Matios, M. (2010), *Vyrvani storinky z avtobiohrafiiy* [Torn pages of autobiography], Lviv, Pyramid [in Ukrainian].
7. Matios, M. (2007), *Natsiya* [Nation], Lviv, Pyramid [in Ukrainian].

8. Mnykh, L. M. (2001), «The Genesis and functions of number symbolism in the poetry of the twentieth century», (PhD Thesis), 10.01.06, Donetsk, Donetsk National University [in Ukrainian].
9. Pavlova, I. A., Tymchenko, YU. O. (2016), «Reflection symbolic numbers in the poetic space Sixties», Linguistic research (electronic journal), vol. 44, pp. 61–67, available at: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpkhnpu_lingv_2016_44_11 (accessed 30.03.2017).
10. Pechonkin, A. I. (2006), Тайны код «Мастера и Маргариты» [Secret code of «Master and Margarita»], Book 1, Moscow, available at: <http://www.pechenkin.ru/taynkoddavinchi.shtml> (accessed 30.03.2017).
11. Cherevchenko, O. M. (2016), «Reception numerical symbolism in Russian literature «Silver Age»», Slova'ns'ka filolohiya: istoriya, s'ohodennya, perspektyvy [Slavic philology: history, present, prospects], pp. 263–286.

Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2017 р.

УДК 821.161.2.09«1920/1930»

ІНКОРПОРАЦІЯ ОПЕРЕТИ У ПРОЗІ 1920–1930-х РОКІВ («ПОВІСТЬ БЕЗ НАЗВИ» П. ВАНЧЕНКА)

Ірина Бестюк, канд. філол. наук, доцент

Рівненський державний гуманітарний університет

e-mail: lystopad_rivne@ukr.net

У статті з'ясовано, що в інтермедіальному аналізі «Повісті без назви» (1930) П. Ванченка враховані мистецькі тенденції музично-театральної культури, задіяні українські та європейські літературні твори 1920–1930-х рр., у яких, як і в повісті, художня реценція оперети занала деструкції. Доведено, що тематизація оперети у версії П. Ванченка поглиблена її імітацією: в тексті повісті закладена аналогія між стереотипністю оперетковою та літературною, в дискредитації якої прозаїк ангажує засоби сміхової культури.

Ключові слова: комерційна маскультура, тематизація / імітація оперети, театралізація, сміхова культура, кітч, авангардизм.

Автори 1920-х років не лишень емблематизують «оперетковість», актуалізуючи міжмистецькі інкорпорації у формуванні нової художньо-образної системи, а й взаємообумовлюють жанрові особливості оперети й поетикальну самобутність прозових текстів («Пудель» (1923) М. Хвильового, «Мамотові бивні» (1924) Ю. Яновського, «Повість без назви» (1930) П. Ванченка, «Долина Май» (1933–1935) О. Кундзіча). Так, притаманні опереті інтрига з переодяганнями та переплутуваннями вирізняє новелу Ю. Яновського, що кодовано в її обрамленні: в історії мамута Віма, який «законтрактувався в дешеву оперету» з примітивною мелодією [16, с. 113–114], запрограмовані перипетії сількора Семка, який протистоїть куркулям-ворогам, на боці яких діє Серьога-міліціонер, і які, плануючи вбивство Семка, під покровом темної ночі помилково убивають «свого».

Авангардистська реакція на дискредитацію оперетної традиції інспірована історико-культурними факторами: наприкінці 1920-х захоплення цим європейським жанром, народженим у Франції ще в середині XIX ст., остаточно згасає, поступаючись американським мюзиклам, які з'явилися водночас зі звуковим кіном. А ще зовсім недавно, у роки революційно-воєнних потрясінь, глядач знаходив розраду в бадьорих інтонаціях цього музично-комедійного жанру, видовищність якого, втілюючи вітаїстичну альтернативу діонісійського міфу, сугерувала «легкість буття» (чарівні героїні, доблесні

герої, відверті канкани, шими та фокстрот, не кажучи вже про веселі арієти, які відразу ж ставали пісенними шлягерами). Театральні репертуари Києва, Харкова, Одеси та Львова охоплювали всю історію оперети: у мемуарах О. П. Грекової-Дашковської, яка грала в оперетній трупі М. Дашковського у Харкові 1917 р. та Києві 1918 років, згадані як класичні *«паризькі»* («Олена Прекрасна» (1864), «Герцогиня Герольштейнська» (1867), «Перікола» (1868) Ж. Оффенбаха) та *«віденські»* («Циганський барон» (1885) І. Штрауса, «Фатиніца» (1876), «Бокаччо» (1879) Ф. Зуппе) оперети XIX ст., так і найновіші *«неовіденські»* («Граф Люксембург» (1909), «Циганська любов» (1910) Ф. Легара, «Принцеса доларів» (1907), «Мій милий Августин» (1912), «Роза Стамбула» (1916) Л. Фалля, «Сільва», авторська назва «Королева чардашу» (1915) І. Кальмана). Поміж іншими, зазначає артистка, музичною подією не тільки на європейських сценах була «Сільва», яка, приміром, у Харкові «цілий тиждень не сходила з афіш, чого у практиці опереточних театрів досі не бувало» [5, с.102], причому повні збори з цієї вистави давали можливість оновлювати майбутній репертуар [5, с.106]. А навесні 1918 року цю оперету вперше захоплює вітала київська публіка, — усі номери по кілька разів виконувались на біс [5, с. 111].

Українські літературні твори 1920-х виказують добру обізнаність із музичним театром угорського композитора Імре Кальмана (1882–1953), з іменем якого пов'язана поява мелодрами-буф, в її основі — любовна інтрига, спричинена соціальною нерівністю героїв [9, с. 55], що характерно як його «Сільві», так і пізнішій «Баядері» (1921). Вона, власне, відлунює у «Вальдшнепах» (1927) М. Хвильового і трансформована в «Невеличкій драмі» (1930) В. Підмогильного. Натомість у романі «Місто» (1927) вульгаризація оперети свідчить про її консервативну зайвість та остаточний занепад: «відома арія» з «Сільви», яку «зайда»-арфіст виконує в їдальні, де обідають борщем і варениками з м'ясом (!), залишає незабутнє враження тільки у маргінала, щойно прибулого до міста сільського парубка Степана Радченка [10, с. 469–468].

Популярне опереткове дійство збуджувало інтерес довоєнного театрала початку століття і не тільки не входило у сферу зацікавлень поствоєнної культурної еліти, а й навіть не ототожнювалось із мистецтвом як таким, зазнаючи скептичного заперечення і негачії. Така антагоністична опозиція між поколіннями уподобаннями, що під-

креслена у романі Й. Рота «Ціппер та його батько» (1928), показова в літературі як європейського, так і українського «втраченого покоління»: «Любов до театру, як і багато чого іншого, Арнольд успадкував від старого Ціппера. Та коли старий Ціппер найчастіше ходив до оперети, то молодий більше любив мистецтво, ніж розваги. <...> Якщо старого цікавили чари лаштунків і механізм сцени, то молодий стежив за зусиллями режисури й акторів» [12, с. 400]. До такої художньої формули надається театральний досвід Леся Курбаса і Юліана Тувіма. У ранній творчості відомого «березольця» був епізод із оффенбахівськими та легарівськими оперетами (у 1912–1914 роках на сцені львівського театру «Руська бесіда» він грав у творах Ж. Оффенбаха та Ф. Легара [7, с. 483]), які він пізніше ніколи не включав до власного режисерського репертуару. У вирі цієї довоєнної музичної моди перебував і польський поет та перекладач оперет Ю. Тувім, який на середину 1920-х рр. діагностував мистецьку нікчемність цього «придуркуватого видовища» й у гумористично-знущальному тоні закликав його «убити». Його фейлетонні «Кілька слів стосовно оперети» (1924) слугуватимуть своєрідним мото в інтермедіальному аналізі «Повісті без назви» (1930) П. Ванченка, яка, вперше передрукована 2016 року [3, с. 707–806], ще не здобулась на сучасне прочитання.

Мистецькі погляди українського автора суголосні з позицією його польського сучасника: появі нового музичного театру передує утилізація старої оперети, спрвадження її в «паноптикум» [15, с. 151]. У «Повісті...» художня рецепція оперети переломлена крізь деструктивну призму: головний герой принижує передусім її зміст за «убогість ідіотського шаблону» [15, с. 149] (пор.: «почалася вистава одної з триактових надто вбогих своїм змістом віденських оперет» [3, с. 709]), а безіменний «товариш з комунгоспу», носій провладної позиції, прокоє її «смерть» («Звичайно, угорські Каєтани, графи й інший персонаж із салонним, бульварним і богемським змістом нам не потрібні, вони умруть...» [3, с. 719]), натомість озвучує соціальне замовлення щодо ідейного і змістового наповнення нової радянської оперети.

У художній фактурі повісті резонує ключова фейлетонна вимога Ю. Тувіма: «весь цей театральний організм, названий оперетою, треба нарешті штовхнути у відповідне місце так рішуче, щоб все в ньому перевернулось» [15, с. 149]. Засобами «сміхової культури» П. Ванченко «перевертає» оперетковий організм і виштовхує геть: з вироком «то... не театр, а розпушта» театр музкомедії у місті закрили, а його

колектив виїхав [3, с. 801]. Карнавальної логіки буфонадного повертання духовного в матеріально-тілесний низ дотримано у тематизації культурного дозвілля, влаштованого профспілкою «працівників мистецтва» (розділ XIV): «театральна зала», в яку доставили багато столиків, перетворюється на «приміщення дешевої їдальні» [3, с. 757], а запланований «концертний відділ» — на «п'яну вечірку» [3, с. 766]. У гротесковому карнавальному дійстві, за М. Бахтіним, беруть участь «блязні й дурні» [2, с. 13]: місію конферансьє виконує «з фаху» борець; співачка, що «була не в голосі чи й зовсім без голосу», «увірвавши пісню, втекла з помосту»; балабайник-віртуоз виконав «ліричний номер із родинною темою: про квочку й курчат, номер, що він виготовував його ще тридцять років тому» [3, с. 758]. Проте тільки в цій карнавальній ситуації «масової п'ятки» [3, с. 762], «лайки» і «безладдя» [3, с. 759] головний герой П. Ванченка спостерігає, як тимчасово зникає відчуження між людьми, як відбувається «повернення до себе» [2, с. 15].

У типізації опереткової актриси Катерини Нарош, зарахованої до «гоголівських героїв» [3, с. 734], дотримано амплуа, сформованого в перших оперетах засновника цього жанру Жака Оффенбаха (1819–1880), на сцені театру якого цінувалась не акторська майстерність виконавиці головної ролі, а її зовнішні дані, її вміння приваблювати чоловічі погляди [14, с. 53]: «Він милувався з жіночого тіла. Стрункі ноги, пружинисті стегна, горді, неприступні груди догодливо відповідали на якісь інстинкти й тихо сп'янювали його тіло» [3, с. 712–713]. У сатиричному засудженні аморальності Катерини, яка зраджує чоловіку з одруженим Радивоном Сараном, а Радивону — зі «смагливим громадянином», резонують міксовані опереткові історії «Періколи» (1868) Ж. Оффенбаха (з перуанської — *regiscola* — «дівка без будь-яких зобов'язань», готова на все, втілює жіночу непостійність [14, с. 65]) та «Мадемуазель Нітуш» (1883) Ф. Ерве: алітераційна гра Нарош / Нітуш нагадує про фальшиву гримасу української кокотки, а удавана турбота у листі до подруги в Сибір з рекомендаціями, як вийти з помилля, перегукуються з арією Періколи, що відома під назвою «Пісенька оп'яніння».

Художньо дискваліфікований в обох творах і кумир старої віденської оперети: Тувімові нападки на «кретинів з партеру і мелобандитів з галерки» [15, с. 149] стосуються і головного героя «Повісті без назви», облюбване місце якого теж було в партері, де він зручно

вмощувався, витягнувши ноги та поклавши голову на спинку крісла, не знімаючи намоклого кожуха, від якого розносився «давучий запах», від чого сусіди «морщили носи» [3, с. 708]. Радивон Саран, — голова міської ради, партієць із героїчно-революційним минулим («жорстокий у війні командор» [3, с. 724]), який народився в бідній селянській сім'ї і з 13 років, не знаючи спочинку, важко працював, — зізнається, що любить музику, що «охоче віддається її впливові», «приймаючи мелодію» [3, с. 709], хоча й не розуміється на ній: «Деякі музичні епізоди й нюанси зміцнювали його волю й надавали істоті свіжої бадьорості, інші рішуче кликали до активної дії, навіть до подвигу; нарешті деякі народжували в його грудях *нові почуття*, почуття незнайомі, для яких не можна було підшукати назви і навіть дізнатися, з чого саме вони виникають; але вони були спокійні, рівні, багаті на радість і тихі, як *дитячий сон*» [3, с. 709] (курсив наш. — *І. Б.*). Такий тип слухачів Т. Адорно називає «емоційним»: це «однобокі професіонали», які в музиці «компенсують все те, від чого змушені відмовитися в житті», тобто музичне переживання тут діє відповідно до психоаналітичної практики: «функція музики — це переважно функція визволення інстинктів», пригнічених чи стримуваних нормами цивілізації [1, с. 17]. І далі: «Масштаби цього типу: від людей, у яких музика, якою б вона не була, викликає образні уявлення й асоціації, до людей, у яких музичне переживання близьке до снів наяву, до мрій» [1, с. 17].

Занурений в музичну атмосферу оперети, такий герой перетворюється на учасника ілюзорного дійства, стає жертвою театральної умовності: закохуючись у сценічний образ виконавиці головної ролі, проживає свій «сон наяву» («Радивон Саран закохався в оперетову примадонну Катерину Нарош» [3, с. 745], яка «належала до іншої верстви» [3, с. 747]). У репрезентації любовної інтриги зімітовано опереткову схему про кохання людей з різного соціального середовища: у «театральних» оперетах І. Кальмана у співачку вар'єте закохуються аристократ («Сільва») та східний принц («Баядера»). Така ж любовна колізія присутня й у раніше опублікованому романі «Недуга» (1927) Є. Плужника: пролетарський інженер, директор заводу, Іван Семенович Орловець під час перегляду опери «Кармен» (1875) Ж. Бізе (яка, до речі, була написана для театру оперети) захопився виконавицею головної ролі, «буржуйкою», Іриною Едуардівною Завадською. І персонаж Є. Плужника, і персонаж П. Ванченка, споглядаючи театраль-

но-музичне дійство, переживають сексуальне потрясіння, пов'язане із фройдівським механізмом «витіснення»: оголені ноги танцівниць (а це, слід зазначити, обов'язкова умова успіху оперети, з якої глузує Ю. Тувім [15, с. 149]) та їхні закличні погляди асоціюють нереалізовані сексуальні бажання, відтак мотивується і невротичне захворювання, — «неврастенія» Івана Орловця, діагностована авторитетним професором, до якого той звернувся, і «невроз» Радивона Сарана. Долаючи фрустраційні стани («роздвоєння» [11, с. 72; 3, с. 798]), чоловіки переживають розлучення, їхні шлюби розпадаються, а «недуга» (як сон) закінчується із від'їздом артисток.

Тематизація оперети в прозовому тексті П. Ванченка поглиблена її *імітацією*: на відміну від Тувімових каламбурів, що трансформують кітчеву природу оперет, у тексті повісті закладена аналогія між стереотипністю оперетковою та літературною, у компрометації якого П. Ванченко солідаризується з автором «Недуги».

Водночас у текстових інтенціях аналізованих творів концептуалізована тоталітарна тенденція політичної оперетковості. Автор гумористичної прози, дописувач журналу «Червоний перець» П. Ванченко обирає «оперетковість» симптомом часу. Провідні художні ситуації «Недуги» і «Повісті...», обумовлені інтерсеміотичною формулою «театр поза театром» (Ю. Лотман), закорінені в історичному контексті «театралізованої дійсності» [6, с. 29]: поява «Повісті без назви» (1930 рік) збіглася в часі зі сфабрикованим процесом СВУ, який, як відомо, відбувався в оперному театрі Харкова, увійшовши в історію національної травми з прикрою емблематизацією «опера СВУ, музика ГПУ».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / Т. Адорно. — М. ; СПб. : Университетская книга, 1998. — 445 с.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — М. : Худож. лит., 1990. — 541 с.
3. Беладонна. Любовний роман 20-х років. — К. : Темпора, 2016. — 808 с.
4. Бузько Д. Чайка ; Голяндія : романи / Д. Бузько. — К. : Дніпро, 1991. — 394 с.
5. Грекова-Дашковская О. Старые мастера оперетты / О. Грекова-Дашковская. — М. : Искусство, 1990. — 286 с.
6. Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) / Х. Гюнтер // Вопросы литературы. — 1992. — № 1. — С. 27–41.

7. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / упоряд. і прим. М. Лабінського; передм. Ю. Бобошка. — К. : Дніпро, 1988. — 580 с.
8. Могилянський М. Честь / М. Могилянський // Вітчизна. — 1990. — № 1. — С. 92–147.
9. Музыкальная энциклопедия : у 6 т. Т. 6 : Окунев — Симович / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1978. — 976 с.
10. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи /вступ. ст., упоряд. і приміт. В. Мельника; ред. тому В. Дончик. — К. : Наук. думка, 1991. — 800 с.
11. Плужник Є. Змова у Києві: роман, п'єси / упоряд., передм. та прим. Л. Череватенка. — К. : Укр. письменник, 1992. — 428 с.
12. Рот Й. Марш Радецького та інші романи : романи / Йозеф Рот; післям. Д. Затонського. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. — 608 с.
13. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторі; переклад з англ. С. Савченка. — Х. : Акта, 2005. — 357 с.
14. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие / Л. Трауберг. — М. : Искусство, 1987. — 320 с.
15. Тувим Ю. Несколько слов касательно оперетты / Ю. Тувим // Иностранная литература. — 1975. — № 1. — С. 149–151.
16. Яновський Ю. Твори : в 5 т. / упоряд. М. Острик; передм. О. Гончара. — К. : Дніпро, 1982. — Т. 1. — 533 с.

ИНКОРПОРАЦИЯ ОПЕРЕТТЫ В ПРОЗЕ 1920–1930-х ГОДОВ («ПОВЕСТЬ БЕЗ НАЗВАНИЯ» П. ВАНЧЕНКО)

Ирина Бестюк, канд. филол. наук, доц.

*Ровенский государственный гуманитарный университет
e-mail: lystopad_rivne@ukr.net*

В статье выявлено, что в интермедийном анализе «Повести без названия» (1930) П. Ванченко учтены тенденции в музыкально-театральной культуре, задействованы украинские и европейские литературные произведения 1920–1930-х гг., в которых, как и в повести, художественная рецепция оперетты преломлена сквозь деструктивную призму. Доказано, что тематизация оперетты в версии П. Ванченко углублена ее имитацией: в тексте повести заложена аналогия между стереотипностью опереточной и литературной, в дискредитации которой прозаик ангажирует средства смеховой культуры.

Ключевые слова: *коммерческая маскультура, тематизация / имитация оперетты, театраллизация, смеховая культура, китч, авангардизм.*

OPERETTA INCORPORATION IN PROSE 1920–1930's («UNTITLED STORY» OF P. VANCHENKO)

Yryna Bestyuk, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer

Rivne State University of the Humanities, Ukraine

e-mail: lystopad_rivne@ukr.net

In literary discourse (1920–1930's) operetta reaches to the field of avant-garde discredit — tagging impaired cultural practices, experiences ironic, satirical parody, and even comical transformations («Golden Spider» of O. Donchenko, «Honor» (1929) of M. Mohylianskyi, «Holland» (1929) of D. Buzka). Presenting the commercial mass culture, operetta, — musical and entertaining stage shows in which vocal and dance numbers alternate with spoken scenes, — crisis post-war decades were diagnosed. However, the authors of the 1920s have not left «operetass» touching upon the importance artistic incorporation in the formation of a new art-image system, but mutually determine features operetta genre and identity poetic prose texts («Poodle» (1923) of M. Hvylovyi, «Mammoth Tusks» (1924) of Yu. Yanovskiy, «Untitled story» (1930) of P. Vanchenko). For special literature reacts to fashion operetta of Hungarian composer of I. Kalman (1882–1953): «Baiadera» (1921) transformed into «Woodcock» (1927) of M. Hvylovyi and «Short Drama» (1930) of V. Pidmohylnyi; «Silva» (1915) subject to vulgarization in the novel «City» (1927).

Popular operettas performance aroused interest in the pre-war theater of the century and beyond is not included in the scope of interests post war elitary but even was associated with art as such, experiencing skeptical denial and negation. Such antagonistic opposition between generational preferences that in the Y. Rot's novel was highlighted «Tsipper and his fater» (1928), is indicative of the literature of both European and Ukrainian «lost generation». Translator of operettas Yu. Tuvim in mid-1920 had diagnosed artistic insignificance of the «silly spectacle» in humorously mocking tone, called him «kill» in the skit «A few words regarding the operetta» (1924), which serves as a moto into inter medial analysis of Ukrainian «Untitled story» (1930) in which art reception of operetta was refracted through the destructive prism.

The theme of operetta in the version of P. Vanchenko was depth of imitation: the text of the story lies the analogy between operetta and literary stereotype, in which discredit the writer means engaging comic culture.

The autor of humorous prose, the contributor to the magazine «Red Pepper» of P. Vanchenko chooses «operetta» as a symptom of time, warning of literary banality, kitsch and fashion, from massism and primitive; in text intentions of analyzed composition conceptualized totalitarian tendency of political operetta. And the evidence is not only numerous parades and demonstrations, but also forged the process of IEDs, which coincided with the emergence of the «Untitled story» (1930) and what happened is known in the opera house in Kharkiv, entered the history of the national injury of annoying emblematisation of «SVU opera, music GPU».

Key words: *commercial mass culture, of theme / operettes imitation, theatricality, humorous culture, kitch, avant-gardism.*

REFERENCES

1. Adorno, T. (1998), *Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki* [Selected: Sociology music], Moscow, SPb, University book [in Russian].
2. Bakhtin, M. M. (1990), *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura srednevekova i Renessansa* [Work of Fransua Rable and folk culture of middle ages and Renaissance], Moscow, Fiction [in Russian].
3. Beladonna. *Liubovnyi roman 20-kh rokiv* [Beladonna. Love-affair of 20's], Kyiv, Tempora [in Ukraine].
4. Buzko, D. (1991), *Chaika ; Holiandiia : Romany* [Gull; Holland: Novels], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
5. Grekova-Dashkovskaya, O. P. (1990), *Starye мастера operetty* [Old masters of operetta], Moscow, Art [in Russian].
6. Gyunter, Kh. (1992), *Zheleznaya garmoniya (Gosudarstvo kak totalnoe proizvedenie iskusstva)* [Ferrous Harmony (State as total work of art)], *Voprosy literatury* [Questions of literature], vol. 1992, no.1, pp. 27–41 [in Russian].
7. Kurbas, L. S. (1988), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: from a creative inheritance], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
8. Mohylianskyi, M. M. (1990), *Chest* [Honour], Kyiv, Vitchyzna [Fatherland], vol. 1990, no.1, pp. 27–41.
9. Orelovich, A. A. (1978), *Operetta* [Operetta]. *Muzykalnaya entsiklopediya* [Musical encyclopaedia], Moscow, Soviet Encyclopaedia, pp. 51–60 [in Russian].
10. Pidmohylnyi, V. P. (1991), *Opovidannia. Povist. Romany* [Storia. Tales. Novels], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].
11. Pluzhnyk, Ye. P. (1992), *Zmova u Kyievi: Roman, piesy* [The collusion in Kyiv: Novel. Plays], Kyiv, Ukrainian writer [in Ukraine].
12. Rot, Y. (2014), *Marsh Radetskoho ta inshi romany : romany* [Radetzky march and other novels], Kyiv, A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukraine].
13. Stori, Dzh. (2005), *Teoriia kultury ta masova kultura* [Cultural theory and popular culture], Kharkiv, Akta [in Ukraine].
14. Trauberg, L. (1987), *Zhak Offenbakh i drugie* [Jacques Offenbah and others], Moscow, Art [in Russian].
15. Tuvim, Yu. (1975), *Neskolko slov kasatelno operetty* [A few words about operetta], *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], vol. 1975, no.1, pp. 149–151 [in Russian].
16. Yanovskyi, Yu. I. (1982), *Tvory : V 5-ty t. T. 1* [Works : in 5 volumes, vol.1], Kyiv, Dnepr [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 27 січня 2017 р.

УДК 821.161.2

**АВТОБІОГРАФІЇ ЛЕОНІДА ЧЕРНОВА-МАЛОШИЙЧЕНКА:
МЕМУАРИ СУБ'ЄКТНОГО ТИПУ****Олександр Галич**, *д-р філол. наук, проф.**ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»**(м. Старобільськ)**halich48@mail.ru*

У статті аналізуються дві автобіографії Леоніда Чернова-Малошийченка, які автор розглядає як мемуари суб'єктного типу. Перша автобіографія цього призабутого письменника є короткою й нагадує подібні традиційні письменницькі твори, а друга — поширена, написана емоційно, в дусі експресіонізму, з виразним романтичним пафосом, з окремими патетичними фрагментами. В ній помітною є світоглядна і творча еволюція письменника, що бачив себе в літературі спочатку як російськомовний автор, який стояв на позиціях імажинізму, а потім почав писати українською мовою і став помітною постаттю в національному літературно-мовному процесі на рубежі 20–30-х років ХХ ст.

Ключові слова: автобіографія, мемуари, суб'єктний тип, імажинізм, експресіонізм.

Леонід Кіндратович Малошийченко (літературний псевдонім Чернов, Чернов-Малошийченко) — український письменник 20-х — поч. 30-х років минулого століття. На сьогодні його ім'я залишається все ще майже невідомим широкому загалу читачів, хоча за життя його знали від Харкова до Одеси, від Владивостока до Петербурга. За життя побачили світ чимало збірок його творів. Л. Чернову належать написана російською мовою збірка лірики «Профсоюз сумасшедших» (1924), україномовні поезії «Самольот на селі» (1925), книги подорожних нарисів «125 день під тропіками» (1928), оповідань «Сонце під веслами» (1929), «Чудаки прикрашають світ» (1929), гуморесок «Подарунок молодим кінематографістам» (1930), нарисів та оповідань «Станція Знамянка» (1930), «Людина з іншої планети» (1931), повість «Пригоди професора Вокса на острові Ціпанго» (1931), поема «Фронт» (1931). Вже після смерті митця, що сталася 23 січня 1933 року, з'явилася друком поетична збірка «На розі бур» (1933). Талановитий поет, що пробував себе в різних напрямках і течіях тодішньої літератури (імажинізм, футуризм, авангардизм), актор і театральний менеджер, кінооператор, учитель, мандрівник, радіожурналіст за нетривале життя спробував себе в різних професіях.

За життя про Л. Чернова писали М. Рудерман, В. Поліщук, В. Радіонов, М. Доленго, Г. Овчаров та ін. Потім майже півстоліття його творчість з ідеологічних причин замовчувалася. Л. Куценко навіть свою розвідку про Л. Чернова назвав «Репресований після смерті» [3]. І лише на рубежі ХХ–ХХІ ст. знову відновився інтерес до його життя та творчої спадщини, про що свідчать праці згаданих вже Л. Куценка, А. Білої, Р. Доценка, Р. Мельниківа, Ю. Полякової та ін. Усі вони присвячені життєвому і творчому шляху письменника. У працях вищезгаданих авторів більшою мірою аналізується поетична творчість, театральна діяльність Л. Чернова, його мандри. У примітках і коментарях Р. Мовчан пише, що Л. Чернов *«навчався на юридичному і математичному факультетах Київського університету»* [5, с. 604], хоча сам автор у мемуарах не називає ніде Київський університет, але підтверджує *«учився по університетах (математ [ичний] та юрид [ичний] факультети)»* [6, с. 442]. Однак у другій автобіографії він конкретизує, що навчався в Одесі та Катеринославі. При цьому згадує не юридичний, а медичний факультет: *«Учився в Одесі на математичному факультеті (1917), восени 1918-го перебрався до колишнього Катеринославу на медичний факультет»* [7, с. 451].

Мемуари Л. Чернова — це дві його автобіографії, одна з яких уперше друкувалася 1933 року в журналі «Червоний перець», а друга в збірці його творів, що вийшла друком в Одесі 2005 року. Досі ці твори Л. Чернова не були предметом літературознавчого аналізу, хоча фактичний матеріал з них часто використовувався науковцями та критиками.

Перш за все слід зазначити, що обидва твори Л. Чернова належать до мемуарної літератури, хоча й досі окремі автори вважають, що автобіографія аж ніяк не є мемуарами. Проте ще в докторській дисертації 1991 року [2] нами було доведено, що мемуари бувають суб'єктними, об'єктними та змішаними. У мемуарах об'єктного типу на передньому плані події, подані через сприйняття автора. У мемуарах суб'єктного типу — особистість його самого. Автобіографія належить до суб'єктного типу мемуарів. Пізніше нашу класифікацію удосконалила Т. Гажа, виділивши, крім об'єктних і суб'єктних мемуарів, ще й об'єктно-суб'єктні та суб'єктно-об'єктні [1].

Жанр автобіографії вимагає подати основні віхи життя і творчості автора. Перша з названих автобіографій є ближчою до цього. У ній Л. Чернов намагається назвати головні дати свого життєпису, відтво-

рити суспільно-політичні умови, у яких проходила його творчість. Як і личить канонам автобіографії, автор починає з головного: «*Народився р [оку] 1899, 3 січня (ст. ст.) в маленькому місті Олександрія — серед південних степів. Батько — Кіндрат Малошииченко — відомий страховий робітник. Дід з батькового боку селянин-баитанник. Материн батько — робітник, матрос, бунтар, бурлака*» [6, с. 442]. Далі Л. Чернов сповіщає, що він навчався в Олександрійській гімназії, «добрі вихователі» якої вигнали його з неї через погану успішність. «*Року 1917 скінчив кишинівську гімназію і виплив у бурхливе море. [У] р [оках] 1917–1921 з перемінним успіхом працював в Укрості, блукав по Україні, редагував «Рубікон» ... грав по українських театрах, — аж поки р [оку] 1921 не вступив до театру ім. Франка*» [6, с. 442]. Саме в цьому театрі він уперше отримав змогу віддатися літературній праці. Л. Черновим були написані п'єси «Бог Авраама», «Цар Максиміліан», кілька поем, він спробував свої сили в перекладах, зокрема переклав низку п'єс Мольєра. Його друзями й вчителями стали Г. Юра та А. Бучма. «*На весні [19]22-го року мені здалося, що час уже почати утворення власного театру, і ми разом з Горським, Я. Возіяном, М. Гаєвським, Ю. Філянським склали українське мистецьке об'єднання «Махудрам» («Майстерня художньої драми», згодом — «Зелена зоря»). Після річної героїчної боротьби з голодом та злиднями, наприкінці [19]22-го року в Кременічуці ми не витримали і постановили ліквідувати наш театр*» [6, с. 443].

Крах театру Л. Чернов називає найчорнішими хвилинами свого життя: «*Я щоб урятувати себе, кинувся у вир головокрутних пригод у Сибіру та на Далекому Сході. У Владивостоці більше року працював у газеті, в журналі, в кіно, бушував, епатував буржуа, гуркотів, влаштовував літ-вечори, один раз був навіть секретарем Хінського Консулату і ходив у візитці та в лякерках*» [6, с. 443].

Далі життєвий шлях Л. Чернова проліг до Ленінграда, де він увійшов до групи російських імажиністів. Проте життя його на берегах Неви виявилось недовгим. Він захворів на туберкульоз, яким заразився десь у джунглях Бенгалії. З коханою жінкою Л. Чернов повернувся до Олександрії: «*Більше року пролежав виснажений на ліжкові в Олександрії, втрачав зв'язки з друзями, з літературою, загубивши здібність об'єктивного відношення до людей та життя*» [6, с. 443].

Восени 1926 року Л. Чернов приїхав до Харкова, що тоді був українською столицею, але прогресуюча хвороба не дала йому можливості працювати, «*і друзі на півроку замкнули мене до Харківського Тубін-*

ституту» [6, с. 443]. Весною наступного року, після виходу з лікарні Л. Чернов зблизився з українськими діячами культури та мистецтва і відчув себе українським письменником. В автобіографії він називає твори, написані в сезоні 1927–1928 рр. Це — «Оповідання про маленьку людину», книга «125 день», поеми «Любов сьогодні», «Коні в степах». У цей же час Л. Чернов *«підготував до друку книгу оповідань «Сонце під веслами», збірку поезій»* [6, с. 444]. Також він повідомив, що працює над повістю «Наркомова дружина». У Харкові письменник працював на радіо. Закінчується перша автобіографія Л. Чернова романтичним зізнанням, у якому зовсім відсутнє передчуття важких часів для українських письменників, котрі ось-ось настануть: *«Як гарно жити в наші часи. Над усе в світі люблю життя і мій мотоциклет, що носить мене по степах моєї країни, — по тих може шляхах, де колись вигравали на конях мої прадіди»* [6, с. 444].

Друга автобіографія є значно більшою за обсягом, і побудована вона інакше. Тут також є чимало свідчень, що розкривають сторінки життя і творчості письменника. В окремих деталях вони мають змістові повтори з першою автобіографією, проте відтворюють деякі епізоди більш докладно. Якщо в поезії першого (російського) періоду творчості Л. Чернов відчував себе імажиністом, то в автобіографії він скоріше є експресіоністом. Експресіонізм (від фр. *expressionisme*, від лат. *expression* — вираження, виразність) — течія в європейській літературі та мистецтві (музика, кіно, театр, малярство), що була популярною в перші десятиліття минулого століття.

Автобіографія містить чимало фрагментів, які емоційно розкривають світовідчуття Л. Чернова, його фанатичну любов до безмежних українських степів: *«Я не люблю ні пишновеличнього, зрадливо-істеричного моря, ні стискуючих мій обрій гір, ні зворушливих лісів. Я люблю південні липневі пустельні степи наші; обрій без меж; розгорнуте в безкінечність бразолійне небо; пахучі жита наші; степові шляхи в житах понад могилами, — степові шляхи без кінця і краю»* [7, с. 445]. Л. Чернов зізнається, що об'їхав пів земної кулі: «Бачив Схід і Індію. Бачив казкові для українського ока країни. Та наймиліші лишилися мені степові шляхи мого краю».

В іншому фрагменті Л. Чернов роздумує над власною долею. Прогресуюча хвороба не дає йому надії на майбутнє. Саме тому він пише про свою помилку як людини, що часто забуває про сенс людського існування, ігноруючи велике, надаючи перевагу дрібним меркан-

тильним намірам. Велике він бачив у творчості, яка залишає помітний слід у пам'яті нащадків.

Автобіографія рясніє експресивними спогадами про дитячі роки майбутнього письменника. Автор намагається подивитися на минуле очима того маленького хлопчика, що тільки розпочинав пізнавати світ і бачити своє місце в ньому: *«Звертаючи погляд до блакитних берегів мого запашиного дитинства, я бачу в рожевім мареві дідову хату, двір, порослий буйним бур'яном, дірявий позеленілий тин. Тут, серед голубів, бур'янів і курей я вперше пам'ятаю себе. Бачу себе верхи на дідовій спині: любив старий матрос, п'яниця й бурлака на заході днів бавитись зо мною, а найбільше — лякати мене довжелезною сивою бородою»* [7, с. 446].

Кишинівська гімназія № 4 *«стала мені за тиху гавань після тяжких життєвих штормів»* [7, с. 450]. Саме тут, на молдавській землі, Л. Чернов уперше відчув себе українцем: *«Я почав цвірінкати наївні вірші про «батька Тараса» і про «синьооку дівчину — згвалтовану Україну»* [7, с. 450]. А потім юнака захопив вир революції: він організовував збройні загони, виганяв губернатора, утворював театр, закохувався, писав п'єси, сам їх ставив і грав у них головні ролі. У травні 1917 року в олександрійських «Известиях» з'явився перший друкований твір — стаття «Свято волі». Сама стаття була відверто слабкою, але підписана була — Леонід Чернов: *«Старенький редактор придумав мені псевдонім: «Леонід Чернов», — з того часу й причепилося до мене це прізвище»* [7, с. 451].

Спогади писалися з урахуванням записів у старому блокноті, де були зафіксовані блукання Л. Чернова з акторами маленькими містечками і селами України: *«Ми франківці, мобілізовані на продроботи, їздимо по селах — грати «Суєту» та «Гріх»* [7, с. 452].

Згадуючи про це через дев'ять років, Л. Чернов відзначає, як змінилися за цей час одні й ті ж люди. Ті, з ким він колись ділився останнім, стали більш прагматичними: *«Ви виробили собі тверезі погляди на життя. Ви купляете канапи й килими і терпляче вистоюєте у цербокопівських чергах. Зустрічаючись, ви безстрастними басками говорите про норми харчування і про ціну за аркуш»* [7, с. 452]. Тоді ж, дев'ять років тому, всі були однаковими й щасливими.

Саме на час перебування Л. Чернова у франківському театрі припадають його спроби всерйоз зайнятися літературною працею. У неоплених приміщеннях, у яких замерзала вода, він писав перші п'єси,

робив переклади, створив поеми «П'яте Євангеліє», «Людина в цвіту», «Наталя Кавренко», а ще були вірші. Рукописи цих творів так і залишилися десь у Черкасах. Автору було тоді двадцять два роки, і він навіть не подумав тоді, щоб спробувати їх десь надрукувати.

Друга автобіографія докладно розповідає про створення Л. Черновим власного театру, на що було витрачено понад рік. Спершу в Олександрії з'явилося українське театральне об'єднання з претензійною назвою «Махудрам» — «Майстерня художньої драми». Пізніше — «Верда Стело» — виробничий пересувний театр. Програмою-максимум цієї інституції, що базувалася в Кременчуці, були глобальні цілі — *«переклад усього революційного репертуару на есперанто і все-світнє турне»* [7, с. 454]. Л. Чернов згадує сподвижників театру, що працювали тоді з ним. — О. Горського, Ю. Філянського, Я. Возяна, М. Гаєвського. В Україні 1922 року був голод, тому глядачі неохоче ходили до театру, надто на україномовні вистави в зросійщених містах.

Про цей час Л. Чернов скаже: *«Це були тяжкі дні. У центрі гуртувалися поживтневі мистецькі і літературні сили, визначалися майбутні письменники, а ми, забувши про масштаби, насаджувались у скаженій донкіхотській боротьбі десь у медвежій провінції, гадали, що робимо всеукраїнську справу, — і наслідки кількарічної, голодної праці пішли димом»* [7, с. 454]. Письменник покинув Україну. Ростислав Мельників припускає, що певний час Л. Чернов пробув у Петрограді [4, с. 8], оскільки був захоплений ідеями російського «Воинствующего ордена имажинистов» і приєднався до них. У мемуарах про Петроград ніде не згадується, а перше півріччя 1923 року репрезентоване двома фразами: *«Тоді я покинув Україну і кинувся до Москви — Сибіру — Далекого Сходу — до берегів Тихого океану. Влітку 1923 року об'якорився у Владивостоці»* [7, с. 454].

Л. Чернов відтворює напружену працю у Владивостоці: *«Працював одночасно й послідовно в «Красном знамени», в «Красной звезде», в «Приморском Огоньке», робив перші прозові спроби, видав книжку імажиністичних поезій «Профсоюз Сумасшедших», працював у кіно (переробив високоталановитий, але шовіністичний твір Абель Ганса «J'accuse» («Я звинувачую». — О. Г.)), влаштовував свої літконцерти, епатував буржуа...»* [7, с. 455].

Порвавши з імажинізмом, розпрощавшись з друзями-письменниками, Л. Чернов разом з нареченою їде на мотоциклі до батька в Олександрію, лікуватися від сухот: *«Півтора роки я лежав у батька*

і, хоч харкав кров'ю, їздив на мотоциклі — прощатися з степами моєї країни — і писав жаліві вірші» [7, с. 456].

Півроку (16 вересня 1926 року — весна 1927 року) Л. Чернов лікувався в Тубінституті в Харкові. Після виходу з лікарні розпочалася його боротьба «за право називатись українським пролетарським письменником» [7, с. 457]. Письменник називає видання («Червоний Шлях», «Культура і побут», «Червоний Перець», «Нова Генерація», «Всесвіт»), у яких друкувалися його україномовні твори.

Відсутність власного житла суттєво впливала на літературну творчість Л. Чернова: *«Дуже заважає працювати брак власної кімнати: три роки я живу й працюю як горобець — по редакціях, готелях, товаришах. Заважає хвороба: вона не дає працювати з повним навантаженням, а четвертину кожного року з'їдають санаторії та лікарні»* [7, с. 458].

Л. Чернов з гордістю згадує, що він був одним із піонерів українського радіомовлення: *«Раніше воно не існувало, — і кожен наш крок був буквально просікою в джунглях... Мені випало на долю робити перші в історії спроби творення оригінального українського специфічного радіо-фейлетону і радіо-фільму. На жаль, згодом радіороботу нам довелося покинути: українське радіомовлення пішло шляхом найменшого опору»* [7, с. 458].

Яксь романтична упевненість звучить у словах Л. Чернова наприкінці автобіографії: *«Я щасливий бачити, як у великій спільній роботі гине все дрібне, маленьке, особисте, егоїстичне, миришаве, — все, що пахне двоспальним ліжком, примусом, карбованцем, паршивим обідом»* [7, с. 458].

Останні слова автобіографії Л. Чернова також сповнені романтичного пафосу: *«Незламний — вступаю в 1930 рік, життя мого — тридцять другий»* [7, с. 459].

Таким чином, мемуарна творчість Л. Чернова, представлена двома автобіографіями суб'єктного типу, перша з яких коротка й нагадує традиційні письменницькі автобіографії, а друга — поширена, написана емоційно, в дусі експресіонізму, з виразним романтичним пафосом, окремими патетичними місцями. У ній помітною є світоглядна і творча еволюція письменника, що бачив себе в літературі як російськомовний автор, який стояв на позиціях імажинізму, а потім почав писати українською і став помітною постаттю в українському літературному процесі на рубежі 20–30-х років ХХ ст. Згадуючи своє життя, Л. Чернов колоритно й емоційно пише про своїх батьків і діда,

власне ж інтимне життя у нього передано завуальовано, через побіжні згадки й натяки. Навіть вставна новела не проливає конкретики на історію одного з любовних захоплень автора. У мемуарах Л. Чернова яскраво представлений український степ, який любив він понад усе, хоча йому довелося бачити моря, океани, гори, мандрувати просторами колишнього Радянського Союзу, Індії. Надмірна любов автора мемуарів до степових просторів не перебиває його орієнтації на урбаністичне майбутнє людства. Такою ж він бачить й Україну, яку уособлює в образі героїні давньогрецьких міфів Електри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гажа Т. П. Українська літературна мемуаристика другої половини ХХ століття: становлення об'єктивного і суб'єктивного типів: дис. ... канд. філол. наук / Т. П. Гажа ; Харківський нац. ун-т імені В. Н. Каразіна. — 10.01.01 — «Українська література». — Харків, 2007. — 200 с.
2. Галич А. А. Украинская писательская мемуаристика (природа, эволюция, поэтика): дис. ... докт. філол. наук : 10.01.08 — «Теория литературы»/ Александр Андреевич Галич. — К., 1991. — 339 с.
3. Куценко Л. Репресований після смерті / Л. Куценко // Час «чорного ворона»: нариси. — Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 1995. — С. 64–73.
4. Мельник Р. «Кобзар на мотоциклі»: роки й маски Леоніда Чернова (Малошійченка) / Ростислав Мельник // Український письменник Леонід Чернов (Малошійченко) (1899–1933): бібліографічний покажчик. — Харків: ХДНБ імені В. Г. Короленка, 2005. — С. 4–16.
5. Мовчан Р. Примітки і коментарі / Раїса Мовчан // Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / упор. Р. Мовчан. — К.: ТОВ «Видавництво Кліо», 2015. — С. 491–615.
6. Чернов Л. Автобіографія / Леонід Чернов // Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / упор. Р. Мовчан. — К.: ТОВ «Видавництво Кліо», 2015. — С. 442–444.
7. Чернов Л. Автобіографія / Леонід Чернов // Самі про себе: Автобіографії українських митців 1920-х років / упор. Р. Мовчан. — К.: ТОВ «Видавництво Кліо», 2015. — С. 444–459.

АВТОБИОГРАФИИ ЛЕОНИДА ЧЕРНОВА-МАЛОШИЙЧЕНКО: МЕМУАРЫ СУБЪЕКТНОГО ТИПА

Александр Галич, д-р филол. наук, проф.

*ГУ «Луганский национальный университет имени Тараса Шевченко»
(м. Старобельск)*

В статье анализируются две автобиографии Леонида Чернова-Малошииченко, которые автор рассматривает как мемуары субъектного типа. Первая автобиография этого позабытого писателя является короткой и напоминает подобные традиционные писательские произведения, а вторая — расширенная, написанная эмоционально, в духе экспрессионизма, с выразительным романтическим пафосом, отдельными патетическими местами. В ней заметна мировоззренческая и творческая эволюция писателя, который видел себя в литературе сначала как русскоязычный автор, стоящий на позициях имажинизма, а затем постепенно перешел на украинский язык и стал заметной фигурой в национальном литературном процессе на рубеже 20–30-х годов XX ст.

Ключевые слова: автобиография, мемуары, субъектный тип, имажинизм, экспрессионизм.

THE AUTOBIOGRAPHIES OF LEONID CHERNOV- MALOSHIICHENKO: MEMOIRS OF SUBJECTIVE TYPE

Oleksandr Halych, Doctor of Philology, Professor

Ukraine

This article analyzes two autobiographies of Leonid Chernov- Maloshiichenko, which the author sees as the memoirs of subjective type. The first autobiography of partially forgotten writer is short and resembles like the traditional literary works, and the second — a common written emotionally, in the spirit of expressionism, with a distinct romantic pathos, pathetic individual places. It is noticeable evolution worldview and creative writer who saw himself in the literature as the first Russian writer who stood on the positions of imazhynizm and then gradually moved to the Ukrainian language and became a prominent figure in the national literary process at the turn of 20–30-ies of XX century. The author of memoirs dabbled in theater, film, radio. Until his autobiography were the subject of literary analysis, although the actual material are often used by scholars and critics.

Looking back on his life, L. Chernov colorful and emotionally writes about his parents and grandfather, their own social life he reproduces some detail with interesting details, your love life is in his veiled passed through cursory mention and barely noticeable hints. Even push novel sheds no specifics on the story of a romance author hobbies. In his memoirs, the writer L. Chernov represents Ukrainian steppe clearly presented as being the essential part of his people, though he had seen, seas, oceans, mountains, travel to the former Soviet Union, to visit India. Yet excessive love of the author's memoirs to the vast steppes in no way overrides its orientation to the urban future of humanity. That he sees and Ukraine, which represents the image of the heroine of Greek mythology Electra.

Key words: autobiography, memoirs, subjective type, imazhynizm, expressionism.

REFERENCES

1. Gazha, T. P. (2007), «Ukrainian literal memoirsof the second part of XX century: standing of objective and subjective types», PhD diss. (Ukrainian literature), 10.01.01, Kharkiv Karazina V. N. National University, Kharkiv, 200 p.
2. Halych, A. A. (1991), Ukrainian writers' memoirs (nature, evolution, poetics), D. Sc. diss. (Theory of Literature), 10.01.08, Kyiv Taras Shevchenko National University, Kyiv, 339 p.
3. Kutsenko, L. (1995), Repressed After Death, In times of black raven, Tsentralno-Ukrainskevvydavnytstvo [Central Ukrainian Publishment], Kirovograd, pp. 64–73.
4. Melnykiv, R. (2005), Kobzar on a motorcycle: years and masks of Leonid Chernov (Malochiichenko), Ukrainina writer Leonid Chernov (Malochiichenko) (1899–1933), (Bibliographichnyy pokazhchyk, KHDNB imeni V. G. Korolenka) [Bibliographical sign, Kharkiv national Korolenka V. G. University], Kharkiv, pp. 4–16.
5. Movchan, R. (2015), Notes and Comments in Movchan, R. (Ed) About themselves: Autobiographies of Ukrainian writers of 1920 years, Klio Publishment, Kyiv, pp. 491–615.
6. Chernov, Leonid (2015), Autobiography, Movchan R. (Ed) About themselves: Autobiographies of Ukrainian writers of 1920 years, Klio Publishment, Kyiv, pp. 442–444.
7. Chernov, Leonid (2015), Autobiography, Movchan R. (Ed) About themselves: Autobiographies of Ukrainian writers of 1920 years, Klio Publishment, Kyiv, pp. 444–459.

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2017 р.

УДК 821.161.2

**РЕЧОВІСТЬ ТА СУБСТАНЦІЙНІСТЬ АЛХІМІЧНОЇ СИМВОЛІКИ
У РОМАНІ Ю. ЯНОВСЬКОГО «МАЙСТЕР КОРАБЛЯ»***Наталія Городнюк, канд. філол. н., доцент, докторант**Київський національний університет ім. Т. Шевченка
gorodnyuk_natalia@ukr.net*

У статті проаналізовано речовість та субстанційність алхімічної символіки у романі Ю. Яновського «Майстер корабля» на прикладі головних алхімічних опозицій: дерево — метал і дерево — вогонь. Дерево як алхімічна субстанція фігурує у творі як в аспекті створення (корабель), так і в аспекті розпаду та перетворення енергії (дрова в каміні), відповідно породжуючи семантично-структурні пари речових образів: корабель (дерево) — крейсер «Ісмет» (метал) та деревина — камін (вогонь).

Ключові слова: річ, речовість, субстанційність, алхімічна символіка.

Творчість Юрія Яновського в різних аспектах досліджували В. Агеєва, Н. Заверталюк, М. Ласло-Куцюк, Г. Клочек, М. Наєнко, В. Панченко та ін., але проблема субстанційності алхімічної символіки у романі «Майстер корабля» не привертала увагу науковців, тож мета нашої розвідки — проаналізувати речовість та субстанційність алхімічної символіки роману.

Фактурність речей у романі Ю. Яновського «Майстер корабля», їх підкреслена матеріальність та речовість зумовлюють проблему символіки субстанціальності речей, що втілюється у романі засобом традиційних алхімічних опозицій: дерево — метал і дерево — вогонь. Дерево як алхімічна субстанція фігурує у творі як в аспекті створення (корабель), так і в аспекті розпаду та перетворення енергії (дрова в каміні), відповідно породжуючи семантично-структурні пари речових образів: корабель (дерево) — крейсер «Ісмет» (метал) та деревина — камін (вогонь).

Кана (камін) ніби центрує замкнутий часопростір наратора — сімдесятирічного То-Ма-Кі (тексту-обрамлення), так само, як корабель центрує розімкнений хронотоп оповіді (тексту, що створюється на очах читача). Обидва речові образи — камін і корабель — становлять смислову опозицію у контексті символіки алхімічної субстанції: корабель створений з дерева, важливість цього факту підкреслюється екскурсом у вибір дерева для кораблебудування та тонкощі

його обробки, а також протиставленням із крейсером «Ісмет», який утілює протилежну субстанцію — метал; камін репрезентує ще одну протилежну до дерева субстанцію — вогонь, що поглинає дерево, яке не пішло на будівництво. Видається неவிпадковим звертання Яновського до алхімічної семантики та актуалізація її в тексті через підкреслену речовинність окремих речей і ширше — у контексті філософії речі письменника, адже алхімія — це езотерична наука, що навчає, як «досягти центру всіх речей» [1, с. 35]. Завдання її — пошуки першоматерії всього сущого. Гермес Трисмегіст у своїй праці «Смарагдова скрижаль», що синтезує єгипетську та елліністичну традиції алхімії, зауважує: «Як усі речі вийшли з Одного, внаслідок роздумів Одного, так усе було народжено з цієї єдиної речі» [1, с. 36–37]. Причому західна традиція налічувала чотири елементи першоматерії — це субстанції античної натурфілософії: вогонь, вода, повітря, земля; східна традиція налічувала п'ять першоелементів: вогонь, вода, земля, метал і дерево. Ю. Яновський, очевидно, йде саме за східною традицією, по-перше, обираючи за матеріал для справжньої, богоприсутньої речі (корабля) дерево; по-друге, приписуючи своєму герою-креатору Професору яскраво виражену симпатію до автентики східних речей, залюбленість у китайщину (прихильність до відповідного умеблювання (китайські стільці), сакральних предметів, рукописів і навіть традиційного китайського напою — справжнього чаю). У своєму прагненні наблизитися до суті всіх речей герой постає архетипом Мага, Алхіміка — повелителем речей і субстанцій.

У романі Яновського дерево постає не у традиційному міфопоетичному значенні Світового дерева, а в його речовинній алхімічній суті. Дерево — важливий символ алхімії, субстанційний елемент і одна з ключових ланок як у колі створення (дерево породжує вогонь, вогонь, відповідно, породжує метал), так і в колі руйнування (метал та вогонь знищують дерево). Важливість цього символу усіляко підкреслюється у тексті Яновського як у креативній функції — ретельно деталізованим описом роботи над опредмечуванням дерева у побудові корабля, так і у функції розпаду — через наскрізний образ палаючого дерева у каміні як символ перетворення енергії: «я наказую розтопити кану, кладу на підставку ноги і стежу вогники над деревом. Це такий архаїзм тепер — топити дровами, але не нарікайте на мене — я згадую свою давню юність. Дивлюся, як перебігає прекрасний вог-

ник, символ вічного переходу енергії й розкладу матерії, простягаю до нього руки, і він гріє мої долоні...» [3, с. 17].

Автором підкреслено фактурність деревини, з якої будується корабель, її призначення та властивості. Згадаймо, у народів Сходу, зокрема в Індії та на Середньому Сході, дерево репрезентується як *prima materia* — первинна основа, із якої створені всі речі [2, с. 152].

Утворення цілого (речі) постає у Ю. Яновського як оформлення матерії, перетворення речовинності (Хаосу) на окремі речі, а потім із цих одиничних природних речей утворюється гармонійна цілісність, корабель, Космос. У цьому аспекті важлива ідея корабля як оформлення духовної субстанції, звідси традиційне потрактування цього образу як символу культури нації, держави, вищості людських стосунків.

Опис процесу оброблення деревини набуває рис ритуального дійства — з одухотворенням знярядь праці як сакральних предметів і характерними для замовлянь звертаннями та примовляннями, а також — з актуалізацією звуконаслідувань як сакральною мовою предметів: «Там починає шаршати шершебок по дошці. Хтось бере до рук рубанка і, повозивши ним по дубовій планці, кидає його й лагодить фуганок. По дереві фуганок майже співає. <...> Заглибляйся, коловороте, як у масло! Струг заходився вистругувати потрібну кривину в буковій глиці. Працюй, струже, на совість! Це не декорація, яка вмере завтра — хай тільки її використає кіноапарат. Ця робота виходить у море. <...> Сокиро, теши й теши. Ти найталановитіша з усього струменту. Ти дзвениш у твердій руці. Тріски летять набік. <...> Куди це поспішає пилка? Пилко, рівніше ріж. Сонце, май совість, ми ж працюємо. Ш-шак-дзнь! Сокиро, ти ще гостра? Ш-шак-дзнь! Ш-шак-дзнь!» [3, с. 150–151]. Звукове наповнення існування предметів у їхній функціональності, маніфестоване цим уривком, у поєднанні з мотивом створення справжньої, істинної речі («не декорації, яка вмере завтра»), суголосне ідеї «надати речам слова», висловленій дещо пізніше М. Хайдеггером. Але перевтілення речі саме по собі, у вигляді одиничних предметів, без встановлення осмислених та одухотворених зв'язків між ними ще не є гарантією Цілого, порівняймо: «Все пахне живим деревом і лісовою нудьгою. Кожне дерево не втратило ще індивідуальності. Дуб кричить, що він дуб, сосна стогне, що вона сосна, негній-дерево крекче й собі своє ім'я. Ще немає однастайності. Кожну дошку, кожну планку защемлено між чужи-

ми: аж смола від цього виступає, мов піт. Дубовий брус придавлено тисом та буком. Усім від цього нелегко...» [3, с. 167]. Створення Цілої речі визначається випробуванням корабля на міцність, своєрідним іспитом речі на відповідність Ідеї (згадаймо, у давніх міфах та чарівних казках герой, ідучи на подвиг, обов'язково випробовував меч, булаву чи палицю на міцність та відповідність призначенню). Тож діалог між реями, мачтами, шпантами та сволоками набуває забарвлення давнього язичницького замовляння задля встановлення (чи відновлення) цілісності, відведення лиха, протистояння стихії та укріплення у душі. Отже, вибір природного матеріалу — дерева, що зростає з води та землі, — визначає прагнення митців-креаторів до створення живої, одухотвореної речі і суголосне ідеї одухотворення природи романтиками та переконанню, що «матерія — це застиглий дух» (за Шеллінгом). Тим-то матеріалом для створення корабля Сева стає саме дерево, а не метал. Метал, натомість, виступає субстанційною суттю крейсера «Ісмет», смертоносної машини часів військових дій, описаних у творі, тому привітальний постріл із документальної хроніки Редактора «перекочовує» у фільм Сева з іншим значенням — як постріл у парусник.

Таким чином, дерево у Яновського постає як первинна субстанція (а створення корабля позиціонується як опредметнення матерії) і як завершальна ланка перетворення енергії (горіння — перетворення дерева на тепло, енергію, чистий дух, якими підтримує своє існування старий То-Ма-Кі, і ширше — енергія творчого горіння), тому образ розпаленого каміня семантично співвідноситься із творчим процесом писання героя-оповідача, а завершення роботи над рукописом — із образом погаслого, вигорілого каміну в останньому розділі твору: «Кана моя чорніє без вогню, її паша, де звично підстрибували, гойдалися, перебігали і гомоніли вогники, виглядає, як беззубий рот. У ній перегоріло все значне та мізерне, смолисте і виснажене. Дерево горіло те, що не йде на будову. Сучкуваті віти, поламані бурею стовбури, покалічені негодою й звіром інваліди — обростали в моїй кані вогнем і розповідали безліч історій, помалу зотліваючи й розсіпаючись на попіл» [3, с. 175]. Згадаймо також, що однією із «найцінніших речей усього життя», котрі містилися у статуєтці Будди, були дерев'яні трісочки для здобуття вогню — «те, з чого треба починати, виходячи в путь» [3, с. 172], що у контексті семантики усього твору постає метафорою життєвого й творчого горіння. Водночас відзна-

чимо амбівалентність субстанційної символіки речовизму, при якій вогонь постає як загроза дереву (епізод пожежі, загашеної героями на кораблі).

Отже, на прикладі головних алхімічних опозицій (дерево–метал і дерево–вогонь) нами проаналізовано субстанційність речі в романі Ю. Яновського «Майстер корабля». Плідним видається подальше вивчення образної системи Ю. Яновського на перехресті алхімічної та масонської символік.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алхимия // Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / авт.-сост. В. Андреева и др. — М.: Астрель, АСТ, 2004. — С. 35–37.
2. Дерево // Символы, знаки, эмблемы: энциклопедия / авт.-сост. В. Андреева и др. — М.: Астрель, АСТ, 2004. — С. 143–156.
3. Яновський Ю. Майстер корабля // Патетичний фрегат: Роман Юрія Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація / упоряд. В. Панченко. — К.: Факт, 2002. — С. 11–176.

ВЕЩЕСТВЕННОСТЬ И СУБСТАНЦИАЛЬНОСТЬ АЛХИМИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ В РОМАНЕ Ю. ЯНОВСКОГО «МАСТЕР КОРАБЛЯ»

Наталія Городнюк, канд. філол. н., доцент, докторант

*Киевский национальный университет им. Т. Шевченко
gorodnyuk_natalia@ukr.net*

В статье проанализированы вещественность и субстанциональность алхимической символики в романе Ю. Яновского «Мастер корабля» на примере главных алхимических опозиций: дерево — металл и дерево — огонь. Дерево как алхимическая субстанция фигурирует в произведении как в аспекте созидания (корабль), так и в аспекте распада и превращения энергии (дрова в камине), соответственно порождая семантико-структурные пары вещественных образов: корабль (дерево) — крейсер «Исмет» (металл) и древесина — камин (огонь).

Ключевые слова: вещь, вещественность, субстанциональность, алхимическая символика.

THINGNESS AND SUBSTANTIALITY OF ALCHEMICAL SYMBOLISM IN YURI YANOVSKY'S NOVEL «THE MASTER OF THE SHIP»

Natalia Gorodnyuk, Ph.D. Philology. n., Associate Professor, PhD

*Kyiv National University of T. Shevchenko, Ukraine
gorodnyuk_natalia@ukr.net*

The article analyzes thingness and substantiality of alchemical symbolism in Y. Yanovsky's novel «The Master of the Ship» for example, the main opposition alchemical: wood — metal and wood — fire.

Purpose of the article — to analyze substantiality and thingness of alchemical symbolism in the novel.

Object of study — Y. Yanovsky's novel «The Master of the Ship».

Subject of investigation — the specificity of thingness and substantiality of alchemical symbolism in the novel «The Master of the Ship» by Y. Yanovsky.

Methods: phenomenological, structural and semiotic.

Results: Tree as alchemical substance appears to work both in terms of creation (ship) and in terms of decay and transformation of energy (woods in a fireplace), generating semantic and structural pair of real images respectively: ship (tree) — cruiser «Ismet» (metal) and wood — fireplace (fire).

Originality: the problem of substantiality of alchemical symbolism in the novel «The Master of the Ship» was not interpreted properly by literary critics, so this study is the first and a completely new approach to the canon Ukrainian modernism in such aspect.

Conclusion: further study of image system by Y. Yanovsky at the crossroads of alchemical and Masonic symbols seems promising.

Key words: thing, thingness, substantiality, alchemical symbolism.

REFERENCES

1. Alkhimiya (2004), [alchemy], Entsyklopedya. Symvoly, znaky, emblemy [Encyclopedia. Symbols, Signs, Emblems], Avt. sost. V. Andreeva i dr., Moscow, Astrel, AST [in Russian].
2. Derevo (2004), [Tree], Entsyklopedyya. Symvoly, znaky, emblemy [Encyclopedia. Symbols, Signs, Emblems], Avt. sost. V. Andreeva i dr., Moscow, Astrel, AST [in Russian].
3. Yanovsky, Y. (2002) Mayster korablya [The Master of the ship], Patetychny fregat: Roman Yuriya Yanovskoho «Mayster korablya» yak literaturna mistyfikatsiya [Pathetic Frigate: Novel «The Master of the Ship» by Yuri Yanovsky as a Literary mystification], Uporyad. V. Panchenko, Kyiv, Fakt [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2017 р.

УДК 821.161.1-1

МИКРОПОЭТИКА ЛИРИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ ХАРЬКОВСКОЙ ПОЭТЕССЫ Р. А. КАТАЕВОЙ

Ксения Кальян, аспирантка

*Харьковской национальной педагогической университет им. Г. С. Сковороды
kalianchik@mail.ru*

В статье ставится задача определить место лирического цикла как самостоятельного жанра в творчестве поэтессы, а также проанализировать отдельные компоненты микропоэтики (как-то: ритм, фоника, метр), способствующие наиболее полному и адекватному воплощению в тексте авторского сознания. В процессе исследования автором статьи было выявлено два различных принципа образования и структурирования лирических циклов в творчестве поэтессы. Данный аспект анализа произведений указанного автора имеет достаточно узкую направленность, не выступал объектом специального изучения, что и определяет его актуальность. Результаты исследования помогают уточнить понятие «лирический цикл», а также выявить роль микропоэтики в реализации его идейно-эстетического потенциала.

***Ключевые слова:** жанр, лирический цикл, микропоэтика, семантический пласт, авторская эмоция.*

Катаева Римма Александровна по праву считается одним из наиболее выдающихся современных поэтов Харьковщины. Ее литературная деятельность направлена на воспитание поэтической элиты Харькова и является источником вдохновения для широкого круга творческой интеллигенции города. Исследование поэзии Катаевой является главной задачей нашей работы, тогда как основная **цель данной статьи** — изучение роли микропоэтики в особенностях циклообразования лирики поэтессы, а также попытка определения лирического цикла как самостоятельного жанра в основной палитре литературы. Поскольку само творчество поэтессы является малоизученным, данная специфичная тема также не была проанализирована в полной степени, что и обуславливает **актуальность** нашей работы.

Вопрос о самостоятельности жанра лирического цикла стал **объектом исследования** многих ученых: Л. Ляпина, М. Дарвин, В. Сапогов, И. Фоменко, Ю. Руднев и др. Однако их представления о его жанровой природе несколько отличаются. Так, на специфичности жанра лирического цикла настаивал литературовед В. Сапогов: «Лирический цикл — это целостный текст<...>, где каждое стихотворение, условно говоря, — часть, строфа. Лирический цикл — это как

бы большая стансовая структура» [8, с. 9]. Тождественными мнению Сапогова являются позиции Ляпиной и Фоменко.

В отличие от своих коллег, М. Дарвин акцентирует внимание на автономности стихотворений, образующих лирический цикл: «Целостность цикла находится в прямой зависимости от степени структурной автономности составляющих его элементов, а его единство следует рассматривать как единство противоположностей, характеризующееся действием как центростремительных, так и центробежных сил. Поэтому известная «извлекаемость» отдельного произведения из контекста цикла не менее важный его признак, чем целостность или «неделимость» [4, с. 11]. Художественная ценность лирического цикла как такового представляется ученому вторичной.

На основе выделения различных признаков циклообразования, а также изучения научных теорий о степени художественной самостоятельности лирического цикла наиболее коррелирующим с нашим подходом к анализу данного литературного жанра считаем дефиницию ученого Л. Акопяна, который обозначает лирическим циклом «объединенное общим заглавием упорядоченное множество самостоятельных поэтических текстов, реализующих разноуровневые межтекстовые связи, благодаря которым порождаются новые смысловые комплексы, не выводимые из семантической структуры каждого отдельного текста» [1, с. 145]. Развивая мысль литературоведа, приходим к выводу о том, что цельный текст лирического цикла представляет собой тот поэтический смысл, который является актуальным для всего произведения, тем самым редуцируя и понижая смысл составляющих его компонентов.

Первый лирический цикл Катаевой «Листки из старой больничной тетради» напечатан в сборнике «Перед грозой» (1990). Стихотворения, вошедшие в данный цикл, знаменуют возникновение нового жанра в творчестве поэтессы — жанра любовного послания.

Согласно исследованиям литературоведа и ученого В. Сапогова в «цикле лирические стихотворения объединены в единую поэтическую структуру при помощи самых различных конструктивных приемов, главным из которых является единая сквозная тема или, что еще чаще, единая авторская эмоция» [9, с. 8]. Особенный интерес в связи с этим утверждением для нас представляет единое авторское эмоциональное состояние, объединившее 6 стихотворений. В целом оно может быть охарактеризовано как крайняя степень душевного исто-

печения, апатии. Детальная схема эмоционально-чувственного ряда приобретает такой вид: несбывшиеся надежды, скука, слезы, потеря, одиночество, ревность, тризна, смерть.

Как нам представляется, отраженное в цикле стихотворений катаевское сопоставление смерти и любви находит свои истоки в концепции любви З. Гиппиус. Поэтесса приходит к выводу о том, что любовь являет собой путь к Богу, возможность его постичь и сродниться с ним. Подобная догадка является предметом внутренней полемики в сознании поэтессы: быть может, любовь дана человеку не Богом, а Дьяволом? Ведь Жизнь, Смерть и Любовь — феномены неповторимые и единственные:

*...и любим мы одной любовью...
Любовь одна, как смерть одна.
[3, с. 42]*

С угасанием символизма тема взаимосвязи любви и смерти не утратила свою актуальность, а эволюционировала в противостоящем символизму акмеизме. В особенности в творчестве А. Ахматовой, где само чувство любви воспринимается порой как смертельный поединок, поединок обстоятельств, характеров, судеб, в финале которого — неизбежная смерть. «Убийственная» сила любви нередко оказывается направленной против самого чувства лирической героини:

*Я гибель накликала милым,
И гибли один за другим.
О, горе мне! Эти могилы
Предсказаны словом моим.
Как вороны кружатся, чуя
Горячую, свежую кровь,
Так дикие песни, ликуя,
Моя насылала любовь.
[2, с. 529].*

В какой же степени взаимодействуют мотивы любви и смерти в лирике последовательницы Ахматовой — Риммы Катаевой? Ключевые образы цикла *жизнь/смерть/любовь* пересекаются практически в каждом из стихотворений. Особенно яркий контраст образует их взаимодействие в произведении «8 Марта». Между первой и последней строками возникает существенный эмоциональный перепад. Светлая, мажорная интонация начала — «Подари мне осколок солнца /

И охапку весеннего неба!» — постепенно сменяется нарастанием лирического напряжения, завершающегося акцентированной минорной эмоциональной кодой: «Подари мне счастье сегодня — / Может завтра меня не будет...». Временные маркеры сегодня (счастье) — завтра (небытие) свидетельствуют о мимолетном, а, следовательно, еще более желанном счастье лирической героини, о безудержном и роковом порыве ее души быть любимой:

*Мне — чтобы рвался провод
Силою слов каленных.
Мне — чтобы к черту повод! —
Видеться без резонов.
Мне утонуть бы в нежности
Самой прекрасной дали,
Чтобы «пропавшей без вести»
Люди меня считали.*
[4, с. 116].

Минорное «дыхание» лирического цикла «Листки из старой больницы тетради» подчеркнуто также и его мелодикой. Большинство стихотворений написано 3-стопным анапестом с преобладающей усеченной строкой. Такая особенность восходящего, мажорного по своей природе, размера из-за отсутствия сильной ударной доли преобразовывает его в минорный.

Общая схема мелодии лирического цикла также имеет нисходящее движение. Последнее шестое стихотворение написано 5-стопным хореем — «падающим» размером, при котором сила голоса сосредоточена на первом слоге, а к концу ослабевает. Символично также, что две финальные строки этого стихотворения имеют инфернальный окрас:

*Если я не выживу волей и друзьями,
Я хочу, как дерево, стоя умереть.*
[5, с. 120].

Сквозная тематика, единство субъекта речи и автобиографизм помогают передать целостную систему мировосприятия и мироощущения художника. Таким образом, можно сделать вывод, что все стихотворения в цикле объединены по принципу ассоциации. Это придает циклу определенное концептуальное движение от первого до заключительного стихотворения.

Иной принцип объединения стихотворений в художественное единство задействован при создании цикла «Жаркие миниатюры» (сборник «Сентябрины мои...»). Он состоит из сорока стихотворений. Тематический мотив, объединяющий все эти произведения, отражается уже в названии самого цикла — зной, пылкость. В большинстве произведений символическая значимость образа «жары» обогащается, становится многомерной и служит основой для наслоения и взаимодействия различных семантических и ассоциативных пластов.

Уже в первых стихотворениях цикла образы жары и зноя носят негативную коннотацию — это не просто неизбежные атрибуты летней поры, а одурманивающие убийцы:

*И — от изнуряющей жары,
От чужого, дьявольского зелья, —
Разметались жадные костры,
Пожирая зелень, лаки, землю.
[6, с. 48].*

«Расшатанность», «убогость», вязкость («В асфальте тихо утопают ноги») — вот основные атрибуты «буйного лета». Жизнь словно застопорилась: «Смятый огненной большой волной, / Исподлобья смотрит добрый город».

Антагонистичный образу жары — образ обжигающего крещенского мороза главенствует в следующих стихотворениях цикла: «Искренне кружится белый...», «Белый свет давно не бел» и «Крещенский мороз».

Согласно фольклорному и мифологическому мировосприятию, образ зимы и сопровождающие его образы снега и льда в большинстве случаев ассоциируются с мотивом замирания жизни, царством «заколдованного сна», где «стоит и стынет» все живое:

*Уж ты, зимушка-зима,
Зима вьюжная была.
Все крутила, все мела —
Приморазживала,
Калинушку с малинушкой
Заламывала.
Всю травку повызносила,
С шелковой травы цветы
Повысушила.
[7].*

В поэзии Катаевой снег и мороз олицетворяют свежесть, чистоту и вдохновение:

*А снежная горсть
Звонит между строк,
И дарит свой слог
Крещенский мороз.
[5, с. 52].*

Наследуя традиции пушкинской пейзажной лирики, зима в лирике Катаевой также изображена в образах, передающих динамику, стремительность, непредсказуемость происходящего:

*Белый свет давно не бел.
Вдруг с утра — белым-бело!
Озорно махнув крылом,
Снег нагрянул, как пострел.
И с ухмылкой бунтаря
Рвется в трезвые умы —
Посреди большой зимы,
В середине января.
[5, с. 41].*

Ценным для нашего анализа является то, что зима, мороз и снег приобретают свойства источника энергии, сподвигают человека к активной жизнедеятельности, дарят прилив сил и бодрости.

В следующем стихотворении — «Остро я чувствую зависимость...» отслеживается уже переносное значение жары. «Жаркий» в этом случае — пылкий и страстный. В первую очередь, речь идет о пылкости и страсти поэтессы как равнодушного и тонко чувствующего гражданина, «ушедшего с головой в политику». Катаева остро чувствует все социальные пертурбации: устами лирической героини поэтессы признается, что подобная зависимость от близких, от друзей, от власти губительна для ее творчества:

*Зависимость моя настырная
Живую рифму угнетает,
И — обессиленная — стыну я
В отчаянной разгадке тайн...*

Проблема осмысления скоротечного, неумолимого бега времени является еще одной составной частью мотивной структуры «Жарких миниатюр».

Категория времени становится одним из ключевых мотивов для поэтов-романтиков. В поэзии одного из основоположников русского романтизма В. Жуковского видную роль играет тема скоротечности, изменчивости жизни, непрочности земных благ. В произведении «Stabat Mater» (1837 ?) поэт рефлексировал о «грозной силе» судьбы, о неминуемости страдания. Романтический мотив приобретает глубокий христианский смысл.

Подобный мотив отчасти характерен и для восприятия времени Катаевой. В стихотворении «Мне почему-то не хватает времени...» поэтесса обращается к одной из вечных тем литературы — скоротечности жизни. Для наглядности приведем весь текст произведения:

*Мне почему-то не хватает времени —
 Не успеваю сделать то, что надо.
 Себя снедаю я насмешкой вредною
 И задыхаюсь от босой досады.
 Ведь, обладая временной свободой,
 Я неуклюже отношусь к проблеме,
 И небо угрожает непогодой,
 И на меня с укором смотрит Время.
 [5, с. 35].*

Очевидно, что данное стихотворение «вторит» общему заглавному мотиву цикла — равнодушию, острой потребности прочувствовать жизнь во всех ее проявлениях. Однако, наследуя традиции Жуковского, Катаева наделяет свое произведение новой семантической глубиной. Иносказательный образ неба, «угрожающего непогодой», является прямой аллюзией на христианские реалии. Беспечная трата времени («Ведь обладая временной свободой, / Я неуклюже отношусь к проблеме»), иными словами, праздность, порицается Библией и считается греховной: «Праздность, или удаление от трудов, — пишет святитель Тихон, — есть сама собою грех, ибо противна есть заповеди Божией, которая велит нам в поте лица нашего ясти хлеб наш (Быт. 3,19). Следовательно, в праздности живущие и чужими трудами питающиеся дотоле грешить не перестанут, доколе в благословенные труды не отдадут себя» [11].

В контексте христианских реалий персонифицированный образ времени приобретает божественные черты. Ибо кто иной, как не Спаситель, способен порицать бездельников, тратящих драгоценные мгновения, глядя на нас с небес.

Магістральна тема циклу продовжує варіюватися, поглиблюючись ще однією краскою — любовною страстю. Як і в попередньому циклі, лірична героїня «Жарких мініатюр» відчайдушно прагне полюбити — «С наболівшої, живою вірою — / Раскрываю все окна, двери...» В відміння від любовного мотиву в попередньому циклі віршів героїні наповнено радістю і надією. «Уставшая любить в корсеті», вона більше не лелеєть мінорні, трагічні мотиви в своєму почутті, «не шагає мимо воздуха». Нове любовне захоплення дарить їй можливість «вздохнути повною груддю», окриляє почуттям восторженості, азарту і захоплення:

*Смотрю тебя. Тебя читаю.
Твой почерк дерзкий — почитаю.
Любуюсь я твоим азартом,
Когда с трибуны элегантно —
Несешь насмешливое слово,
Рискованный — ты так раскован!*
[5, с. 42].

В результаті аналізу віршів, що входять до складу циклу «Жаркі мініатюри», встановлено загальні структурні мотивні «скрепи», формуючі стосунки референтності і доповнювальності.

Це висновок підтверджує теорію дослідника І. Фоменко про важливу роль синтезу творів у самому циклі: «Зміст подібних текстів народжується «не суммою змістів» окремих віршів, а їх взаємодією» [10, с. 33]. Отже, виникаючий в результаті такої взаємодії образ, в свою чергу, впливає на мікрообраз кожного вірша в циклі, поглиблює і розширює його мотивний контекст.

Дальніше дослідження результатів нашої роботи представляється можливим в контексті вивчення впливу мікропоетики на мотив і структуру вірша, аналіз первинності теми і мікропоетики вірша.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л. Г. Ліричний цикл як тип тексту / Л. Г. Акопян // Семантичні та комунікативні категорії тексту: (Типологія та функціонування). — Єреван, 1990. — 209 с.

2. Ахматова А. А. Собрание сочинений : в 6 т. / А. А. Ахматова ; [сост., подгот. текста, коммент., ст. Н. В. Королевой]. — М. : Эллис Лак, 1998–2005. — Т. 1 : Стихотворения 1904–1941. — 1998. — 968 с.
3. Гиппиус З. Н. Стихотворения / З. Н. Гиппиус ; вступ. ст. Н. Богомолова. — М.: Худож. лит, 1991. — 471 с.
4. Дарвин М. Н. Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие / М. Н. Дарвин; Кемер. гос. ун-т. — Кемерово: Изд-во Кемер. гос. ун-та, 1983. — 104 с.
5. Катаева Р. А. Перед грозой / Р. А. Катаева. — Х.: Прапор, 1990. — 152 с.
6. Катаева Р. А. Сентябрины мои, сентябрины / Р. А. Катаева. — Х.: Видавництво Федорко, 2012. — 111 с.
7. Русский фольклор [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://rusfolklor.ru/archives/1003>
8. Сапогов В. А. Поэтика лирического цикла А. Блока: автореф. дис. ... кандидата филол. наук / В. А. Сапогов. — М., 1967. — 16 с.
9. Сапогов В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1966. — С. 8.
10. Фоменко И. В. Лирический цикл: становление жанра, поэтика / И. В. Фоменко. — Тверь: Твер. гос. ин-т, 1992. — 132 с.
11. Христианская нравственность в раскрытии святителя Тихона Задонского [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://old.stsl.ru/lib/book10/ch1-4.htm>

МІКРОПОЕТИКА ЛІРИЧНИХ ЦИКЛІВ ХАРКІВСЬКОЇ ПОЕТЕСИ Р. О. КАТАЄВОЇ

Ксенія Кальян, аспірантка

*Харківський національний педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди
kalianchik@mail.ru*

У статті ставиться задача визначити місце ліричного циклу як самостійного жанру у творчості поетеси, а також проаналізувати окремі компоненти мікропоетики (як то: ритм, фонетика, метр), що сприяють найбільш повному та адекватному втіленню у тексті авторської свідомості. У процесі дослідження автором статті було виявлено два різні принципи формування та структурування ліричних циклів у творчості Р. О. Катаєвої. Даний аспект аналізу творів означеного автора має досить вузьку направленість і не ставав об'єктом спеціального вивчення, що і визначає його актуальність. Результати дослідження допомагають уточнити поняття «ліричний цикл», а також виявити роль мікропоетики у реалізації його ідейно-естетичного потенціалу.

Ключові слова: жанр, ліричний цикл, мікропоетика, семантичний пласт, авторська емоція.

MICROPOETHICS OF THE LYRICAL CYCLES OF KHARKOV POETESS R. A. KATAEVA

Kseniia Kalian, post-graduate student

Harkiv National pedagogic university after G. S. Skovoroda, Ukraine

The article deals with the investigation of role played by lyrical cycles as an independent genre in poetess' works and the analysis of separate components of micropoetics (for example: the rhythm, the phonics, the poetic meter), that facilitate the most complete and accurate embodiment of author's intentions in the text.

The question about independence of lyrical cycles was the object of numerous investigations and arguments. Representatives of the first theory regard lyrical cycle as an inseparable text, where each poem is its part, a stanza. Another group of scientists proclaim that the unity of the lyrical cycle depends on the structural autonomy of its components. So the lyrical cycle is characterized by the high level of derivableness of its components. The most appropriate definition of lyrical cycle from our point of view is represented in the third theory, whose author considers lyrical cycles as the unity of numerous independent poems that realize split-level textual connections. Which produce new semantic complexes indistinctive to semantic structure of each separate poem. This particular theory is an object of our investigation.

Using method of comparison authors of this article succeeded to distinguish two types of poetic lyrical cycles in Kataeva's works. One of them unites poems basing on the inner author's emotion. Another — reflects main theme of all poems of the cycle. As a consequence, each cycle has its peculiar micropoetics' components. That feature leads us to further investigation of the impact that micropoetics has on the motive, the theme and the structure of the poems.

Key words: *genre, lyrical cycle, micropoetics, semantic layer, author's emotion.*

REFERENCES

1. Akopyan, L. G. (1990), *Liricheskiy tsikl kak tip teksta* [Lyrical cycle as the text type], *Semioticheskie i kommunikativnye kategorii teksta: Tipologiya i funktsionirovanie* [Semiotic and communicative text categories: The typology and the functioning], Yerevan [in Russian].
2. Akhmatova, A. A. (1998), *Sobranie sochineniy v 6 tomakh* [Collected works in 6 volumes], T. 1: *Stikhotvoreniya 1904–1941* [Volume 1: Poems of 1904–1941], Ellis Lak, Moscow [in Russian].
3. Gippius, Z. N. (1991), *Stiknotvoreniia* [Poems], *vstup. statiya N. Bogomolova* [Introductory article by N. Bogomolov], *Khudozhestvennaia literatura*, Moscow [in Russian].
4. Darvin, M. N. (1983), *Problemy tsikla v izuchenii liriki: uchebnoie posobiie* [Cycle problems in lyrics study], *Izdatelstvo Kemer, Kemerevo* [in Russian].
5. Kataeva, R. A. (1990), *Pered grozoy* (Before the thunderstorm), *Izdatelstvo Prapor, Kharkov* [in Russian].

6. Kataeva, R. A. (2012), Sentyabriny moi, sentyabriny (Asters, my asters), Vudavnutstvo Fedorko, Kharkov [in Russian].
7. Ruskyi folklor [Russian folclor], available at: <http://rusfolklor.ru/archives/1003> (access date March 1, 2017).
8. Sapogov, V. A. (1967), Poetika liricheskogo tsikla A. Bloka, Thesis abstract for Cand. Sc (Filology), Moscow [in Russian].
9. Sapogov, V. A. (1966), O nekotorykh strukturnykh osobennostakh liricheskogo tsikla A. Bloka [About some structural peculiarities of Blok's lyrical cycle], Language and style of beeles-lettres, Moscow [in Russian].
10. Fomenko, I. V. (1992), Liricheskii tsikl: stanovleniie zhanra, poetika [Lirical cycle genre formation, poetics], Tver State Univerity, Tver [in Russian].
11. Khiristianskaya npravstvennost v raskrutii sviatitelia Tikhona Zadonskogo Zadonskogo [Christian morality in revelation of prelate Tikhon Zadonskyi] available at: <http://old.stsl.ru/lib/book10/ch1–4.htm> (access date March 13, 2017).

Стаття надійшла до редакції 7 березня 2017 р.

УДК 801.655:821.161.2-1.09(477.82)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ХАЙКУ У ТВОРЧОСТІ ВОЛИНСЬКИХ ПОЕТІВ

Олена Кицан, к. філол. н., доц.

*Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки
kican@bigmir.net*

У статті проаналізовано інтерпретації східних жанрів, а саме хайку, у творчості сучасних волинських поетів. Особлива увага звертається на поетику українських імітацій східного жанру та на їх національну своєрідність. Зроблено висновки щодо особливостей деканонізації та новацій волинських поетів в опрацюванні східних жанрів.

Ключові слова: жанр, східні жанри, силабічна система, сучасна українська література, танка, хайку, японська література.

Попри те, що західна і східна поетика різняться між собою, останнім часом вбачаємо спроби міграції жанрів, їх видозміни і утворення нових жанрових інваріантів. Як відомо, східне мистецтво тяжіє до лаконічності, передачі короткочасного враження, натомість західне мистецтво намагається будь-яку емоцію розгорнути, деталізувати.

Назва «хоку» використовується і на позначення жанрів, і канонізованих, або твердих строфічних форм, яким притаманний сталий набір формальних, семантичних та інших ознак, характерний для усіх зразків, написаних у цих формах. М. Шапір під твердою формою розуміє «сукупність тих чи інших характеристик вірша (метричних, строфічних, римованих тощо), які є константою в рамках поетичної традиції і об'єднують тексти, які володіють цими ознаками в одну парадигму» [16, с. 338].

Актуальність дослідження. Одним із найактуальніших питань сучасного українського віршознавства є проблема дослідження генези запозичених жанрів та строфожанрів, які в нашій поезії займають досить помітне місце і стали вже звичним явищем. Здебільшого дослідників цікавило функціонування в українській поезії західних форм (наприклад, сонету), і лише незначна кількість досліджень присвячена східним жанрам. Щодо творчості волинських поетів, а саме запозичення та модифікації хайку, на сьогодні й досі немає жодної наукової розвідки про специфіку й структуру цього жанру.

Хоча спеціалісти-сходознавці відзначають неможливість перенесення естетики японської поезії на український ґрунт, але спроби осягнути чужоземну форму з'являються в українській літературі по-всякчас. Нерідко волинські поети укладають такі поезії у цикли, задля виокремлення їх із загального масиву поетичних текстів (О. Порурай «Хокку», В. Вербич «Трилисники хоку»).

Об'єктом дослідження є хайку у творчості волинських поетів.

Мета роботи — з'ясувати особливості поетики східного жанру у творчості волинських поетів.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено спробу проаналізувати історію появи й функціонування східних жанрових форм у волинській поезії; зроблено порівняльний аналіз українських хайку з їх східними оригіналами.

Теоретико-методологічна основа наукової роботи — праці вітчизняних та зарубіжних вчених із теорії й історії літератури та компаративістики (М. Гаспаров, Л. Грицик, В. Жирмунський, І. Качуровський, Н. Костенко, Г. Сидоренко, А. Ткаченко, Б. Томашевський та ін.) та вчених-сходознавців (І. Бондаренко, О. Геніс, Т. Григор'єва, О. Долін, Е. Дьяконова, Л. Єрмакова, М. Конрад та ін.). Але на сьогодні немає жодного теоретичного дослідження, присвяченого вивченню східних жанрів у творчості волинських поетів.

Існує деяка плутанина із термінами хоку і хайку, які часто в літературознавчих розвідках живаються паралельно на позначення одного й того ж самого явища. Стосовно поетичного жанру ми використаємо термін «хайку», який уперше вжив у своєму літературному маніфесті «Хайкай тайю» («Про сутність / принципи, форми / поезії хайку», 1895 р.) поет Масаока Сікі наприкінці ХІХ ст. [2, с. 15]. До цього часу цей строфожанр, який відокремився від танка у ХVІ ст., традиційно називався хоку (початковий вірш). Саме тому сьогодні доречніше термін «хоку» зберегти саме на означення окремої строфічної одиниці.

Для двох основних форм японської поезії (хайку і танка) конструктивним віршотвірним фактором виступає силабічний принцип віршування (кількість складів у рядку). Чергування п'яти- й семи-складових віршів стало визначальним у японській поезії насамперед через характерні особливості японської мови. Більшість японських слів є двоскладовими чи трискладовими. Поєднуючись одне з одним, ці короткі слова утворюють п'ятискладові, або семискладові сполу-

чення. Такі сполучення, які містять непарну кількість складів, візуально здаються японцям більш стійкими.

На думку І. Бондаренка, неперевершене вміння японських поетів «схопити мить», а головне — окреслити її, матеріалізувати, тобто стисло описати у відповідній віршованій формі (саме описати не почуття, породжені «цією миттю», а саме «цю мить»), і сприяло появі та розквіту в японській поезії таких унікальних за своєю лаконічністю поетичних жанрів, як танка та хайку [2, с. 4].

Тривірш «хайку» походить від класичних японських п'ятивіршів «танка» кількістю в 31 склад, які з часом стали чітко поділятися на дві строфи: тривірш і двовірш. У XII ст. з'явилися вірші-ланцюги, або, як їх називали, колективні поеми, що склалися з тривіршів і двовіршів, які чергувалися між собою. Ця форма одержала назву «ренга» (буквально «нанизані строфи»). Траплялося, що один поет складав першу трирядкову строфу (5–7–5 складів), яка називалася — «хоку», другий поет — наступну, дворядкову, яка називалася «агеку» (7–7 складів). Ще до початку написання такої колективної поеми узгоджувалася загальна кількість віршів, яка мала увійти до неї, а також тематика поетичного твору.

Здебільшого початкова строфа (хоку) була кращою строфою у складі ренга, що призвело до її відокремлення і появи окремих збірок хоку.

Отже хайку (haiku) — жанр японської поезії зі строфічною формою (5–7–5), який утворився від перших рядків (хокку) танка через посередництво жанру ренга [2, с. 502].

Тривірші міцно утвердилися в японській поезії й набули великого значення у II пол. XVII ст. Справжнім майстром цього жанру в Японії був Мацуо Басьо (1644–1694), засновник цілої естетичної школи японської поезики. Спочатку хайку називалися «хайкай» і мали гумористичний характер. Уперше даний термін згадується в класичній японській антології «Зібрання старих і нових пісень Японії» (Кокінвакасю, 905 р.) в розділі «Хайкай-ута» («Жартівливі пісні»), але це ще не був жанр «хайку» в повному значенні цього слова, генезу якого ведемо від XV–XVI ст.

Оригінальне японське хайку складається із 17 складів, записаних в одну трирядкову строфу. Особливими розділовими словами, які часто виконують функцію цезури, є кіредзі (яп. кіредзі — «ріжуче слово»), яке ділить текст вірша у відношенні 2:1 — або на 5-му складі, або на 12-му [9, с. 120]:

*Холод осінній.
Світ зігрівають лише
Грона калини [3, с. 94].*

Одна з версій, що кіредзі несуть певне емоційно-сміслові навантаження, виражаючи подив, сумнів, співчуття чи захоплення. Але навіть М. Басьо говорив, що насамперед кіредзі вводиться в строфу, щоб «розрізати» її, тобто виконує функцію цезури. А тому, коли ми записуємо вірші у три рядки, то, по суті, вже членуємо його, намагаємося розірвати синтаксичні зв'язки. В цьому разі використання «ріжучих слів» в українських хайку не є потрібним, хоча й можна погодитися з тим, що вони допомагають заповнити силабічні «нестачі» у віршах.

Головними естетичними принципами поезії хайкай Мацуо Басьо вважав: «вабі» (з яп. — «сум, печаль, журба»), «сабі» (з яп. — «наліт / паволока; відчуття старовини»), «сіорі» (з яп. — «в'янення; зблякнення; змарніння»), «хосомі» (з яп. — «тонкість; витонченість; тендітність»), «карумі» (з яп. — «легкість; простота»), «фуюкі-рюко» (з яп. — «сталість; мінливість») [2, с. 35–38], що ми теж можемо спостерігати у волинській поезії:

*Очеретина
У правіці схимника —
Жезл самотності [3, с. 95].*

Хайку, при невеликому обсязі і обмеженій кількості слів, володіє великою змістовністю. Головною темою цього жанру є гармонія людини і природи, а також зміни, що відбуваються в природі зі зміною пір року. Унікаючи багатослів'я, хайку залишає простір для творчої співпраці читача.

Між жанрами хайку і танка є не лише кількісні відмінності (кількість силаб), а й якісні. У хайку здебільшого наводиться лише окрема деталь пейзажу, яку автор пропонує читачу, але не «розжовує» її. Натомість у танка ця деталь поєднується з описом авторських почуттів. В японській літературі при звертанні до любовної тематики поет, швидше, використає жанр танка, а в хоку змальовуються пейзажні картини чи філософська проблематика [2, с. 14]. У волинських хайку здебільшого відбувається синтез різних тематичних пластів, а тому доцільно говорити лише про тематичну домінанту в конкретному вірші. Зокрема, у волинській поезії можна виділити наступні підвиди

хайку: пейзажні, любовні, філософські, соціальні, релігійні, історичні, воєнні.

Коли українські автори намагаються опанувати жанр хайку, то вони змушені дотримуватися кількох правил: трирядкова будова обсягом у 17 складів (5–7–5), лаконічність при глибині змісту, заміна «ріжучого» слова розділовими знаками, здебільшого ослаблена граMATика (відсутність знаків пунктуації, використання лише малих літер, невелика кількість граMATичних форм, кожна з яких несе на собі граничне навантаження, іноді поєднуючи кілька значень) тощо. На змістовому рівні потрібно передати окремий образ, картинку із максимальним впливом на емоції читача. Гранична стислість і максимальне ущільнення тексту є конструктивним засобом. Засоби поетичного мовлення використовуються досить рідко: зазвичай японське хайку уникає епітета або метафори, якщо може без них обійтися.

У багатьох сучасних хайку, а також і в їх перекладах іншими мовами, силабічний принцип досить часто не витримується. Навіть Мацуо Басьо виходив за рамки 17 складів. Для хайку стають важливими інші характеристики, передусім змістовні (зверненість до себе, асоціативність, філософічність, емоційність, чуттєвість; сталий набір образів і символів, які прив'язують внутрішні переживання автора до різних явищ природи або пір року). Недаремно хайку називають віршем на один видих, що наближає його до моновірша.

На заході автори нерідко експериментують із формою хайку, записуючи їх в один горизонтальний рядок. Тоді хайку максимально уподібнюється до моновірша, чи то моновірш маскується під хайку. Немає різниці, головне, що в результаті отримуємо глибоку і вдумливу поезію. Та й насправді японське хайку — це одновірш, записаний в один вертикальний стовпчик ієрогліфів.

Якщо поглянути на міжнародну антологію хайку, то можемо натрапити в ній не лише на трирядкові хайку, а й на дворядкові та одновірші. Наприклад:

Пляж Ичибури.

Гребні волн разбиваются о снег (Мутсуо Такахаси, Японія) [4];

або ж:

тихое утро со щелчком стрекоза развернулась в полете

(Джаніс Босток, Австралія) [4].

У наступному прикладі авторка записує вірш в один рядок, але на місці цезури робить значно більші пропуски:

дни короче сквозь желтый свет желтые листья
(Дороти Говард, Канада) [4].

Якщо говорити про імітації хайку у волинській поезії, то маємо різні стадії заглиблення у східну культуру. Коли В. Вербич прагне як-найточніше слідувати канонам жанру, В. Слапчук йде іншим шляхом і намагається адаптувати хайку до національного ґрунту:

В. Вербич	В. Слапчук
5 Холод осінній.	весна
7 Світ зігрівають лише	сади цвітуть
5 Грона калини [3, с. 94]	та їм не пахне вже тобою [13, с. 121]

О. Потурай теж подає цікаві зразки японських тривіршів, виділяючи їх в окремий мініцикл під назвою «Хокку». Особливістю його мініатюр є те, що поет не просто порушує силабічні правила, а пише хайку в силабо-тоніці, а саме ямбом:

<i>Відкрию двері жовтої мовчанки</i>	U□U□U□UUU□U
<i>Де кроки лунко падають у листя</i>	U□U□U□UUU□U
<i>І вже до світу більше не вернусь</i> [7, с. 342].	U□U□U□UUU□

Автори, які виходять за межі канону (В. Слапчук, О. Потурай), у своїх японських мініатюрах не використовують розділових знаків. Тільки В. Слапчук йде шляхом верлібризації, а О. Потурай ближчий до силабо-тоніки, а саме білого вірша.

Натомість В. Вербич знакам пунктуації приділяє значну увагу, вони в нього досить часто і виконують функцію «ріжучих слів» кіредзі. В. Вербичу справді вдалося перенести східну поетику на український ґрунт. Окрім збереження кількісних параметрів, поет намагається не виходити і за межі змістового канону (чітко окреслене коло тем, серед яких — картини природи, перебіг пір року, кохання та розлука, мандрівка; сконденсована образність, сугестивність, наявність підтексту).

В японських хайку часто можна натрапити на різні географічні назви, історичні події, певні пам'ятки культури, які відразу викликають ланцюгову реакцію різних асоціацій. Волинські поети теж не уникають подібних найменувань, але беруть їх як зі світової культури, так і з національної:

В. Простопчук	
День народження Імператора — штурм Бастилії [8, с. 149]	Не пиши мені слів холодних, Бо у нас на Волині Літо [8, с. 71]

Особливістю тривіршів В. Простопчука зі збірки «Білі метелі» є тенденція до їх називання. Це загалом не властиво східній поезії, тому що назва вірша допомагає зрозуміти його, є своєрідною підказкою. Зазначимо, що назви тривіршів волинського поета найчастіше не несуть якоїсь додаткової інформації, а лише констатують факт, тому без них цілком можна було б і обійтися. Наприклад, вірш «Жнива»:

*У жнива
і вітер
солом'яний [8, с. 166].*

Можна знайти чимало спільних образів в українських та японських мініатюрах, як от старець, жінка, чоловік, батьки, сліпий чоловік, мандрівник, дід, лісоруби, діти, наречена.

Українські хайку	Японські хайку
Равлик на листку Заховався у панцир, Як життя у смерть (Вербич) [3, с. 101]	Рогатий равлик Рухається так, Неначе ієрогліфи виводить (Буасон) [4, с. 132]
Очеретина У правиці схимника — Жезл самотності (Вербич) [3, с. 95]	Для мене, Схимника, Холодний дощ іде (Т. Сантока) [4, с. 291]

Проте в українських хайку є чимало національної символіки, образів, не характерних для східної поетики: козак, калина, коливо, кутя, щедрівка, дзвони, ікона, барвінок, коровай, бриль: «*Квітку заміж віддали. / Джмелі брилі поздіймали: / могла б ще жити й жити*» [13, с. 110].

Відлунням японської поезії є мінімалістичні верлібри В. Слапчука. Власне, автор ніколи й не намагався досконало відтворити поетику східних мініатюр, він запозичив їхню лаконічність, прагнення вмістити в малому весь Всесвіт. Пишучи хайку, поет ніколи не забував про українську культуру, тому його мініатюри слід читати як палімпсести, де під верхнім (східним) шаром завжди є українські пласти. Замість японських самураїв В. Слапчук подає українського героя —

козака, який в контексті нашої культури є набагато цікавішим і природнішим, а тому й більш правдивим:

<i>кохається козак із шаблею</i>	<i>блукає козак світом</i>
<i>з люлькою цілується</i>	<i>якою б дорогою не йшов</i>
<i>а жінку для роботи тримає</i> [10, с. 290];	<i>з Україною розминається</i> [10, с. 290].

Серед усіх волинських поетів В. Вербич чи не найдосконаліше оволодів технікою написання східних жанрів. У його метричному репертуарі є чимало зразків хайку, написаних із дотриманням силабічних канонів японських мініатюр. Окрім того автор відтворює властиву їм образність і специфічний механізм закінчення твору: *«Полотно-туман. / Очерету китички / Пишуть світанок»* [3, с. 94].

Вірші релігійної тематики відображають українські вірування, а саме християнство, тоді як більшість японських хайку були написані під впливом буддизму:

<i>Замкнув у себе,</i>	5
<i>Аби відчинилися</i>	7
<i>Двері до Бога</i> [3, с. 102].	5

Волинські поети звертаються до східних жанрів не лише аби вийти на нові тематичні обрії, а й ще з метою вийти за межі силабо-тоніки. Деякий час класичному віршу протистояв верлібр, який у волинській поезії донедавна був більш чужорідним, аніж східні жанри. Сьогодні ми бачимо, що волинські хайку можуть мати не лише силабічну природу (як у В. Вербича), але й силабо-тонічну (О. Потурай) та верліброву (В. Слапчук).

Отже, тривірші волинських поетів тісно зв'язані зі східною традицією, з якої постійно черпають своє натхнення. У той же час у рамках цих мініатюр чітко проявляється синтез двох культур, двох типів мислення — східного і західного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія японської поезії. Хайку XVII–XX ст. [Текст] / передм., пер. з яп., комент. І. П. Бондаренко. — К. : Дніпро, 2002. — 366 с.
2. Бондаренко І. Розкоші і злидні японської поезії: японська класична поезія в контексті світової та української літератури [Текст] : [моногр. дослідж.] / Івен Петрович Бондаренко. — К. : Вид. дім Дмитра Бураго, 2010. — 566 с.
3. Вербич В. Інею видиво світанкове...: вибрані вірші, прозопоетичні візії / Віктор Вербич. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2007. — 252 с.

4. Вибрані хайку з антології «*HAIKU SANS FRONTIERES* (Хайку без кордонів): Une anthologie mondiale sous la direction Andre Duhaime» в пер. Валерії Крестової і Олексія Андреєва [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://haiku.ru/frog/hsf.htm>
5. Генис А. Фотография души [Текст] : восточные стратегии в современной словесности / А. Генис // *Русская культура на пороге нового века*. — Саппоро, 2001. — С. 261–270.
6. Качуровський І. Строфіка : підручник / Ігор Качуровський. — К. : Либідь, 1994. — 272 с.
7. Потурай О. Ліхтар у закутку. Поетичні твори / О. Потурай. — Луцьк : ВМА «Терен», 2005. — 458 с.
8. Простопчук В. Білі метелі [Текст] : лірика. Гумор. Сатира / В. Простопчук. — К. : Феміна, 1995. — 304 с.
9. Самсоненко М. Діахронічний процес поезії хайкай: феномен сучасного північноамериканського хайку та класичного японського хайку / М. Самсоненко // *Рідний край*. — 2013. — № 2 (29). — С. 120–123.
10. Слапчук В. Мовчання адресоване мені [Текст] / В. Слапчук. — Дрогобич : Відродження, 1996. — 320 с.
11. Слапчук В. Навпроти течії трави: поезії, проза / В. Слапчук. — Луцьк : Надстир'я, 2001. — 208 с.
12. Слапчук В. Німа зозуля [Текст] : вірші / В. Слапчук. — Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 1994. — 111 с.
13. Слапчук В. Укол годинниковою стрілкою [Текст] / В. Слапчук. — Луцьк : Ініціал, 1998. — 176 с.
14. Сондерс Э. Д. Японская мифология // *Мифологии древнего мира*. — М., 1977. — С. 405–431.
15. Ткаченко А. О. Мистецтво слова: (Вступ до літературознавства) / А. О. Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1998. — 448 с.
16. Шапир М. И. *Universum versus* : Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 1 / М.И. Шапир. — Москва : Языки русской культуры, 2000. — VII, 533 с.

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА ХАЙКУ В ТВОРЧЕСТВЕ ВОЛЫНСКИХ ПОЭТОВ

Елена Кицан, канд. филол. наук, доц.

Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

В статье проанализированы интерпретации восточных жанров, а именно хайку, в творчестве современных волынских поэтов. Особое внимание обращается на поэтику украинских имитаций восточного жанра и на их национальное своеобразие. В результате были сделаны выводы об особенностях деканонизации и новации волынских поэтов в обработке восточных жанров.

Ключевые слова: жанр, восточные жанры, силлабическая система, современная украинская литература, хайку, японская литература.

THE INTERPRETATION OF THE GENRE HAIKU IN THE WORK OF THE POETS OF VOLYN

Olena Kytsan, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer

Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk, Ukraine

In the article the interpretations of eastern genres such as haiku and tanka in the work of the poets of Volyn are analysed. Becoming interested by eastern genre forms, the poets of Volyn tried to carry them on Ukrainian soil without changes, or connecting with own avant-garde searches. Quite often modern authors conclude such poetries in cycles, for the sake of selection of them from the general array of poetic texts. The special attention applies to the poetics of the Ukrainian imitations of east genre and to their national originality. Complex text analysis of haiku and tanka in the work of the poets of Volyn grounds to assert about their deviation from a canon, that is predefined and by national features. As the result the conclusion were made about the features of decanonization and innovations of the Volyn poets in the works of eastern genres.

Key words: genre, eastern genres, syllabic system, modern Ukrainian literature, haiku, Japanese literature.

REFERENCES

1. Antolohiya yapons'koyi poeziyi. Khayku XVII-XX st. (2002), Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
2. Bondarenko, I. (2010), Rozkoshi i zlydni yapons'koyi poeziyi: yapons'ka klasychna poeziya v konteksti svitovoyi ta ukrayins'koyi literatury, Kyiv, Vyd. dim Dmytra Buraho [in Ukrainian].
3. Verbych, V. (2007), Ineyu vydyvo svitankove...: vybrani virshi, prozopoetychni viziyi, Luts'k, PVD «Tverdnyia» [in Ukrainian].
4. Vybrani khayku z antolohiyi «HAIKU SANS FRONTIERES (Khayku bez kordoniv) available at : <http://haiku.ru/frog/hsf.htm>

5. Genis, A. (2001), Fotografija dushi : vostochnye strategii v segodnjashnej slovesnosti, Russkaja kul'tura na poroge novogo veka, Sapporo [in Russian].
6. Kachurovs'kyj, I. (1994), Strofika, Kyiv, Lybid' [in Ukrainian].
7. Poturay, O. (2005), Likhtar u zakutku, Luts'k, VMA «Teren» [in Ukrainian].
8. Prostopchuk, V. (1995), Bili metili, Kyiv, Femina [in Ukrainian].
9. Samsonenko, M. (2013), Diakhronichnyy protses poeziji khaykay: fenomen suchasnoho pivnichnoamerykans'koho khayku ta klasychnoho yapons'koho khayku, Ridnyy kray, № 2 (29) [in Ukrainian].
10. Slapchuk, V. (1996), Movchannya adresovane meni, Drohobych, Vidrodzhen-nya [in Ukrainian].
11. Slapchuk, V. (2001), Navproty techiyi travy, Luts'k, Nadstyr»ya [in Ukrainian].
12. Slapchuk, V. (1994), Nima zozulya, Drohobych, Vydavnycha firma «Vidrodzhen-nya» [in Ukrainian].
13. Slapchuk, V. (1998), Ukol hodynnykovoyu strilkoyu, Luts'k, Initsial [in Ukrainian].
14. Sonders, Je (1977), Japonskaja mifologija // Mifologii drevnego mira, Moskva [in Russian].
15. Tkachenko, A. (1998), Mystetstvo slova: (Vstup do literaturoznavstva), Kyiv, Pravda Yaroslavychiv [in Ukrainian].
16. Shapir, M. (2000), Universum versus : Jazyk — stih — smysl v russkoj poeziji XVIII–XX vekov. Kn. 1, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury. — VII [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2017 р.

УДК 821.161.2.-3.09«1920/1930»

СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗУ АВАНТЮРИСТА В ПОВІСТІ П. ПАНЧА «ГОЛУБІ ЕШЕЛОНИ»

Людмила Кулакевич, канд. філол. наук, доц.

*Український державний хіміко-технологічний університет, Дніпро
leda4a@yandex.ua*

Досліджено художню інтерпретацію поширеного у світовій літературі образу авантюриста, проаналізовано особливості його реалізації на українському ґрунті. Основний зміст дослідження становить аналіз образу головного героя повісті П. Панча «Голубі ешелони» Петра Лец-Отаманіва, специфіка його моделювання, зорієнтованість автора на поетику авантюрного роману.

Ключові слова: авантюрно-пригодницький жанр, авантюрний роман, герой-авантюрист, пригоди, інтерпретація.

У творах 20–30-х років ХХ ст. революційні події, громадянська війна, пізніші суспільно-політичні процеси зображуються як пригода, велика авантюра. Світоглядною основою стала ідея місіонерства пролетаріату, який має стати новим гегемоном. Специфічно українським було поєднання ідеї соціального і національного визволення, розуміння світової революції як можливості виходу України на міжнародну арену. Як зазначає В. Дончик, український революційний романтизм слід розглядати як певне світопочування, навіть як певний ідеологічний і душевний «настрій», що поставав як «синтез національних і європейських тенденцій та стимулів, поетики фольклору (не орнаментально, а світоглядно сприйнятої) і модерну» [2, с. 131].

Авантюрну тональність мають «Історія попільниці» (1924), «Роман Ма» (1925), «Майстер корабля» (1928), «Чотири шаблі» (1929) Ю. Яновського, «Історія одного замаху», «Блакитний роман» (1919) Г. Михайличенка, «Нас було троє» О. Досвітнього, «Голубі ешелони» П. Панча, «Чорний Ангел» О. Слісаренка, «Санаторійна зона» (1924) М. Хвильового, «Місто» (1927) В. Підмогильного, «Двері в день» (1928) Гео Шкурупія, «Золоті лисенята» Ю. Шпола. Зосередимось на повісті П. Панча «Голубі ешелони» як такій, що вводить в українську літературу канонічний для європейського простору образ авантюриста.

Повість П. Панча «Голубі ешелони» була надрукована в однойменній збірці (вийшла у світ в 1928 році) як частина циклу, до яко-

го входили також повісті «3 моря» (1926, опублікована до 20-річчя повстання на панцернику «Потьомкін» у першому альманасі Вапліте за цей же рік), «Без козиря» (1927), «Повість наших днів». На думку Л. Сеника, у повістевому циклі, що охоплює тривалий проміжок часу, більшу кількість протагоністів і подій, що переходять із твору у твір, відбиваючи природний розвиток історії, П. Панч мав змогу, ніби в романі, «розповісти про важливі події в житті народу, починаючи з 900-х років і кінчаючи сучасністю. Автор зробив спробу розповісти про українську революцію і творення національної державності, витримавши цю розповідь у критичному світлі» [3, с. 39].

Збірка «Голубі ешелони» засвідчила неабияку майстерність її автора, його концептуальний підхід до зображення дійсності, уміння робити широкі узагальнення. Усі повісті, особливо в перших своїх не «заредатованих» варіантах, не мали оптимістичних фіналів, розповідаючи не про торжество «революційних ідеалів», а про людей, прикрі людські поразки. Як зазначив О. Білецький, «Панч належав до тих небагатьох з «молодих», що їм пощастило розбити кригу недовір'я до української революційної белетристики і змусити читати радянську літературу» [1, с. 77].

Якщо не позбавлена тенденційності критика 20-х років все ж розуміла задум П. Панча і сприймала образ Лец-Отаманіва як «по-своєму чесного, хоч і обмеженого інтелігента», який не міг знайти «правильного шляху в революційну завірюху» (О. Білецький), як «романтика-ідеаліста», який «переживає справжню трагедію, заплутавшись у хащах дрібнобуржуазного націоналізму» (В. Заєць), то критиків повоєнної сталінської пори такий образ сотника неймовірно дратував.

Зазнавши жорстокої критики за збірку, насамперед за стрижневу повість, П. Панч був змушений через 20 років (1947) змінити її ідейно-художній зміст. Прозаїка звинувачували передусім у тому, що «ворога» недостатньо розвінчано, не продемонстровано суворого класового підходу в його зображенні, сотника змальовано поблажливо, а то й замилювано, зовсім невиразно показано сили, які протистоять буржуазно-націоналістичній контрреволюції, тому збірка «Голубі ешелони» є шкідливою, адже не стимулює радянський народ до боротьби з ідейно чужими антинародними впливами і тенденціями.

Як можна судити з позитивної і негативної реакції критиків, у першій редакції повісті П. Панч подавав образ українця-інтелігента, який боровся за самостійну Україну і не пристав до більшовиків

саме тому, що бачив у них загрозу цій самостійності (вони не захочуть розбиратися «в складній психіці людини або й нації, яка віками мріяла про власну хату»). Стрункий і вродливий офіцер петлюрівського війська Лец-Отаманів був своєрідним alter ego письменника. Сотник гірко переживав, що «тепер ту чисту мрію; що ми горіли нею, мов свічка перед старим образом Христа, ту нашу яснооку... Україну, що нарешті вирвалася із-під чобіт царів і гетьманів і мала стати за сестру всій Європі і Росії, Україну, для якої він приніс себе в жертву, і щодня ще й досі накладають головами сотні козаків, знову потайки хтось виводить на торг, як рабиню, як шлюху».

У своєму дослідженні зосередимося на другій редакції повісті, бо саме в ній, на нашу думку, образи героїв найбільше відповідають жанровому канону авантюристів, а боротьба за незалежність постає як очевидна і безнадійна авантюра, адже, прикриваючись народними прагненнями, кожен із її вершителей намагався задовольнити власні амбіції, реалізувати свої плани, про що влучно зауважив один з епізодичних героїв: «Сідають до одного вагона, а їхати хочуть у різні боки» [3, с. 57].

У повісті «Голубі ешелони» дія відбувається протягом двох діб, а її топос обмежений петлюрівським ешеленом, що «блукає в снігах» [3, с. 42] українських степів. Незважаючи на свою стислість, компактність, твір має чималу кількість другорядних та епізодичних персонажів, які запам'ятовуються тією чи іншою деталлю або реплікою.

Відповідно до вимог ідеологічно заангажованих критиків, націоналістів зображено в повісті як асоціальні елементи, локалізовані зусиллями більшовиків і населення в ешелонах. Через призму негативного порівняння вагонів («мов клубок порушеної черви» [3, с. 29]) і несприятливу погоду, що заважає армії втекти від переслідування, хаотичний рух потягу сприймається як агонія паразитів, проти яких об'єдналися не тільки люди, але й природа.

Армія націоналістів у повісті П. Панча зображена як типова банда середньовічних авантюрів, які, перебуваючи на службі іноземних капіталістів, мають на меті не створити самостійну Україну, а дестабілізувати населення, не дозволити українському народові об'єднатися з більшовицькою Червоною армією.

Через характеристики і критику один одного вояки Директорії постають як банальна купка злодіїв, грабіжників та убивць, адже в ній знайшли притулок ті, хто мав би «теліпатися на ліхтарі» [3, с. 32], се-

ред козацької старшини, яка мала б подавати приклад воякам, — «як не прибуда, так падлюка» [3, с. 35]. І хоч вояки на початку повісті позиціонують себе як прибічників «стародавніх звичаїв козацьких» («Панове, — сказав він [Рекало] так, ніби виступав на засіданні малої Центральної ради, — понеже ми служимо в запорозькій армії, значить, і звичаї у нас мусять бути запорозькі» [3, с. 40]), та насправді вони й близько не нагадують українських лицарів. Їхній стосунок до козацтва є лише умовним і виявляється хіба що через деталі одягу («червоний пояс» Божка [3, с. 28]), зовнішності («чорні вуса, закручені в кільця» полковника Забачти [3, с. 30], «довгі козацькі вуса» бунчужного [3, 42]). Моральне звиродніння і недолугість новоявлених козаків, які «майстерно робили вигляд, що зайняті нищенням «унутрішнього ворога» [3, с. 42] і безсоромно грабували населення, прикриваючись ідеєю реставрації колишніх гайдамацьких вольностей і козацьких звичаїв, оприявлено через їхні неблагозвучні, досить комічні прізвища: Загнибіда, Водянка, Кавуля, Карюк, Пищимуха, Рекало, Цацоха, Чижик.

Сконструйований у сатиричному ключі образ бійців Директорії доповнений образами їхніх ватажків: підстаркуватий сотник із «сірим обличчям гульгтя» [3, с. 32] ходить «у широких бриджах», «підперезаний поверх англійського френча синім селянським поясом» [3, с. 32], полковник Забачта має випечене обличчя, «як відомого злодія, що готувався обшахраювати чергову жертву» [3, с. 31]. Прізвище одного з отаманів — Божко — спочатку викликає асоціації з легендарним козацьким ватажком Іваном Богуном, однак цей романтичний флер тут же знімається деталлю «затряс булавою, пограбованою в музеї» [3, с. 28], що аж ніяк не відповідає козацькій етиці, а демінутивним суфіксом у власному імені акцентовано духовну здібність січового отамана, який поведився «з сановитістю, гідністю самого гетьмана» [3, с. 28].

Поведінка інших офіцерів та воїнів також не вирізняється благородством — пасажирка Ніна Георгіївна стає для них об'єктом відвертих сексуальних переслідувань, в ешелонах «бійка, сварка, а то ще й гірше» [3, с. 36], усі разом розпивають сивуху, грають у карти, ніхто не гребує красти, не цураючись ні сала, ні граблів, ні календарів [3, с. 31].

Відповідно до канонів авантюрного жанру Петро Лец-Отаманів зображений у повісті як типовий авантюрист, що хотів змінити свій соціальний і майновий статус. Цей аж ніяк не відважний сільський

парубок понад усе прагнув «вибитися з мужиків», тому «вибрав за краще повчитися ще в артилерійському училищі, в надії, що за цей час скінчиться війна» [3, с. 56], він чиношанувальник і кар'єрист («Лец-Отаманів ще від батька навчився поважати начальство. Цю рису в ньому цінували, і він хутко став просуватися по військовій драбинці» [3, с. 56]). Цей поборник егоцентризму і власного благополуччя через комплекс меншовартості прагне вивищитися над звичайним народом, а боротьба за самостійність України є лише зручною нагодою задовольнити власні амбіції і претензії на «амбасадерство в Парижі, на батьківське добро» [3, с. 64]. Корисливість як іманентна риса характеру виявляється через портретні деталі: його обличчя «хиже, жадібне» [3, с. 33], очі — «масні, хитрі» [3, с. 75].

І. Смаглій, аналізуючи психологічний портрет коханця-авантюриста в романі «Срібне молоко» В. Шевчука, зазначила, що «пошук еротичних насолод героя латентний, прихований під прагненням духовних насолод» [3, с. 267]. Цей висновок повністю можна віднести і до Лец-Отаманіва. Ця визначальна риса типового авантюриста проступає в манері героя одягатися: «Шапка із султаном над горбатим носом і смугляве обличчя, бешмет, стягнутий кованим ремінцем, за яким стирчав дамський браунінг, жовті краги над гетрами робили його схожим на героя полюбовника з якоїсь оперети. Враження це підсилював ще стек із срібною кінською головою» (підкреслення наше. — Л. К.) [3, с. 30].

Одяг та аксесуари, які, на думку героя, мали б свідчити про його аристократизм, підкреслюють його несправжність: «Бутафорський костюм і дорогі цигарки» не приховали селянського парубка [3, с. 33]. Як і багато інших авантюристів, він перекладає відповідальність за власні вчинки на зовнішні обставини і волю Божу («кожному наперед визначена його доля. Чого сушити голову над проблемою чесності, коли вчинками керує зверхня сила» [3, с. 67]).

Своєю поведінкою, прагненнями Лец-Отаманів алюзивно нагадує честолюбних героїв-авантюристів романів «Червоне і чорне» Стендаля, «Втрачені ілюзії» Бальзака, «Ругон-Маккари» Е. Золя, які через почуття соціальної обділеності не цуралися не тільки моральних компромісів, але й злочинів, прокладаючи собі шлях «угору». Однак Лец-Отаманів через своє оточення, обставини, у які потрапляє, прагнення здобути статус (дворянство), уже знецінений соціумом, виглядає їх комічним двійником.

Отже, використовуючи засоби сатири, П. Панч створює деструктивний образ українського націоналіста, типового авантюриста, для якого боротьба за самостійність України була лише зручною нагодою задовольнити власні амбіції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Білецький О. Літературно-критичні статті / О. Білецький ; [упоряд., прим. М. Л. Гончарука; передм. І. О. Дзевєріна]. — К. : Дніпро, 1990. — С. 51–90, 151–160.
2. Історія української літератури ХХ ст. : у 2 т. : навч. посіб. / за ред. В. Дончика. — К. : Либідь, 1998. — Кн. 1: Літературно-мистецьке життя: 10–30-ті роки. Художній процес: 20–30-ті роки. — 454 с.
3. Панч П. Повісті. Оповідання. Гуморески. Казки / П. Панч; передмова В. Г. Дончик. — К. : Наукова думка, 1985. — 576 с.
4. Сенік Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності / Л. Сенік. — Л. : Академічний експрес, 2002. — 239 с.
5. Смаглій І. Мотив любовних пошуків героя як шляху до катарсису в інтерпретації творів В. Шевчука («Срібне молоко») і Дж. Фаулза («Волхв») / І. Смаглій // Наукові записки БДПУ. Серія: Філол. науки: зб. наук. ст. / гол. ред. В. Зарва. — Бердянськ: БДПУ, 2016. — Вип. ХІ. — С. 265–272.

СПЕЦИФИКА МОДЕЛИРОВАНИЯ ОБРАЗА АВАНТЮРИСТА В ПОВЕСТИ П. ПАНЧА «ГОЛУБЫЕ ЭШЕЛОНЫ»

Людмила Кулакевич, канд. філол. наук, доц.

*Украинский государственный химико-технологический университет,
Днепр*

Исследована художественная интерпретация распространенного в мировой литературе образа авантюриста, проанализированы особенности его реализации на украинской почве. Основное содержание исследования составляет анализ образа главного героя повести П. Панча «Голубые эшелоны» Петра Лец-Отаманива, специфика его моделирования, ориентированность автора на поэтику авантюрного романа.

Ключевые слова: *авантюрно-приключенческий жанр, авантюрный роман, герой-авантюрист, приключения, интерпретация.*

THE SPECIFICS OF MODELING OF IMAGE OF AN ADVENTURER IN P. PANCH'S STORY «THE BLUE ECHELONS»

Lyudmyla Kulakevych, Candidate of Philological Sciences

Ukrainian State University of Chemical Technology, Dnipro, Ukraine

In 1920s–1930 s Ukrainian culture acted in pan-European context, so its literary fund was enriched by new plots, images, characters, subjects and motives.

Under requirements of ideologically engaged criticism, nationalists were depicted as asocial elements that were localized in the echelons by efforts of Bolsheviks and populace. In the novel nationalists were portrayed like medieval soldiers of fortune, adventurer. Being in the pay of capitalists, they aimed to destabilize people, intercept the union of Ukrainian nation and Red Army.

In the novel the fighters of Directorate are just a gang of villains, robbers and thugs. It is emphasized through the characterization, the characters' slashing criticism and animadversion to each other. They are considered as Kozaks only by convention, in virtue of clothing or portrait details. The discordant comic surnames of new Kozaks is a way to display their inaptitude and moral degeneration.

According to canons of adventurous genre, Petro Letz-Otamaniv was depicted as a typical chevalier of fortune, adventurer which wants to change his social and property status. His portrait features draw out his avarice and self-interest as immanent feature of character. The features of typical adventurer are traced in Letz-Otamaniv's style of dressing. It is noticed that his garment and accessories demonstrate the false though he attempts to look gentility. Like others adventurers he shifts the blame to external circumstances and God's will. The behavior and ambitions of Letz-Otamaniv bring to mind the adventurous protagonists of «The Red and the Black» by Stendhal, «Lost Illusions» by H. Balzac, «The Rougon-Macquart» by E. Zola. They feel themselves disadvantaged so descend to moral compromise or crime to reach the top of society. But Letz-Otamaniv is already depreciated by social life because of his environment, circumstances, and his intention to get a status (nobles). He becomes a laughable double.

Key words: *adventure genre, adventure novel, adventurer, adventures, interpretation.*

REFERENCES

1. Bilets'kyy, O. I. (1990), Proza vzhali y nasha proza 1925 roku [The Prose in General and Our Prose in 1925], Bilets'kyy, O. I. Literaturno-krytychni statti [Literary Articles], Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
2. Istoriya ukrayins'koyi literatury XX st. (1998), [The History of Ukrainian Literature in 20th century]: u 2 t.: navch. posib. / za red. V. H. Donchyka. Kn. 1: Literaturno-mystets'ke zhyttya: 10–30-ti roky. Khudozhniy protses [Literary and Art Life: 1920–1930th]: 20–30-ti roky, Lybid', Kyiv [in Ukrainian].
3. Panch, P. (1985), Povisti. Opovidannya. Humoresky. Kazky [Novels. Stories. Humoresques. Fairy Tales], Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
4. Senyk, L. T. (2002), Roman oporu. Ukrayins'kyy roman 20-kh rokov: problema natsional'noyi identychnosti [The Novel of Resist. Ukrainian Novels in

1920th: the Problem of National Identity], Akademichnyy ekspres, L'viv [in Ukrainian].

5. Smaglyi, I. (2016), *Motyv lyubovnykh poshukiv heroja yak shlyakhu do katarsysu v interpretatsiyi tvoriv V. Shevchuka («Sribne moloko») i Dzh. Faulza («Volkhv»)* [The motive of hero's love search as a way to catharsis in the interpretation of works by V. Shevchuk («Silver milk») and J. Fowles («The Magus»)], *Naukovi zapysky BDPU* [Scientific papers of BSPU. Series: Philological sciences] / [Editor in Chief V. Zarva], Berdyansk, Issue XI, p. 265–272 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 3 лютого 2017 р.

УДК 82-311.6+801

АЛЮЗІЇ В ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ ЮРІЯ МУШКЕТИКА

Надія Павлюк, викладач

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського, м. Одеса
pavlyuknadya@gmail.com*

У статті досліджуються інтертекстуальні відношення в історичній прозі Ю. Мушкетика на рівні імпліцитної та експліцитної алюзії. Проаналізовано літературні та біблійні мотиви, а також асоціативні зв'язки творів автора з іншими художніми текстами, що надають їм подвійності смислу у тісному взаємозв'язку з традиціями минулого.

Ключові слова: історична проза, інтертекстуальність, алюзія, мотив.

Відкритість художнього тексту зумовлює його взаємозв'язок з іншими текстами через різноманітні цитати, алюзії, епіграфи, ремінісценції тощо, що складають основу інтертекстуальності. Поняття інтертекстуальності, зміст та сутність терміна, особливості типології інтертекстуальних зв'язків та відношень є предметом зацікавлення вітчизняних і зарубіжних дослідників (Л. Біловус, Ж. Женетта, О. Жолковського, Н. Корабльової, Ю. Крістєвої, З. Мігосек, І. Смірнова, Н. Фатєєвої тощо). Думка науковця Н. Корабльової з приводу того, що будь-який текст — це «...частина загального культурного тексту...», який «...є результатом засвоєння та трансформації іншого тексту» [4, с. 239], ґрунтується на концепції інтертекстуальності французького вченого Р. Барта: «Кожний текст виступає як інтертекст; інші тексти існують у ньому на різних рівнях у більш чи менш пізнаваних формах <...> бо завжди до тексту й навколо нього існує мова» [1, с. 415]. Як бачимо, інтертекстуальність — явище багатогранне, в основу якого покладена взаємодія великої кількості текстів на імпліцитному та експліцитному рівнях.

Жанрові модифікації історичного роману та повісті ХХ — початку ХХІ ст. вплинули на розширення не лише зовнішніх, але й внутрішніх можливостей художнього тексту. У зв'язку з цим в історичній прозі відомого українського письменника Ю. Мушкетика спостерігаємо феномен міжтекстової взаємодії, який маємо на меті дослідити у зазначеній статті.

Одним із найпоширеніших інтертекстуальних зв'язків в історичній романістиці автора є алюзія — «запозичення певних елементів

претексту, за якими відбувається їх впізнавання в тексті-реципієнті, де і здійснюється їх предикація» [14, с. 128]. Особливість алюзії «...полягає в непрямому відсиланні до літературних текстів, що особливим чином змушує працювати пам'ять читача» [12]. Функцію наслідуваного елемента може виконувати сюжет, образ, мотив іншого твору. Тобто алюзія — це своєрідний натяк, відсилання до певного літературного твору чи іншого культурного надбання.

У творах Ю. Мушкетика помітною є художня рецепція біблійної легенди про братовбивство, що є досить поширеною в українській літературі. Вона покладена в основу творів І. Франка «Смерть Каїна», О. Кобилянської «Земля», Ю. Яновського «Вершники», О. Забужко «Казка про калинову сопілку» тощо. Однак Ю. Мушкетик не «дописує» загальновідомий сюжет, а переосмислює його в контексті історичних подій періоду Руїни. У листі до Івана Самойловича кошовий отаман Сірко, дорікаючи гетьманові, згадує про трагічний момент у житті Авеля та Каїна: «Так, власний ти є погубитель... сьогобічної України <...> Хто тільки, жорстокосердя твоє побачивши, може до тебе прихилитися з приязню і зичливістю? І якщо єдиного праведного Авеля кров волала од землі до Бога про помсту Каїнові, то що гадаєш, скількох і скількох братів наших, православних християн, пролітая по твоїй причині кров не буде на тебе скаржитися і в Господа-Творця свого, судії праведного, просити справедливості?» [10, с. 333]). Ці слова є своєрідним криком душі Івана Сірка, адресовані вони не лише Самойловичу, а всім тим, хто сів розбрат серед українців. Відгомін старозавітного сюжету зустрічаємо і в повісті «Ніч без світання» [8, с. 51], і в романі «На брата брат» [7, с. 5]. Алюзія до біблійної легенди в зазначених текстах є своєрідним узагальненням діяльності гетьманів, а образ Каїна, з ім'ям якого асоціюються заздрість, вбивство та непокора, автором ні на кого конкретно не накладається, лише констатується факт злочину проти України та українців, що породжує багато філософських, національних та політичних питань. Як бачимо, письменник застосовує мотив братовбивства до площини як сімейно-побутових стосунків («На брата брат»), так й історичних подій («Яса», «Ніч без світання»).

В основу історичного роману «Гетьманський скарб» покладено трансформований прозаїком біблійний мотив про Павла та Петра. Так, чернігівський полковник Павло Полуботок та російський цар Петро I названі апостольськими іменами, проте вони є носіями

різних ідей: «...стояли вони один насупроти другого, грішні, як і всі люди, та не однаковою мірою» [6, с. 104]. Контраст у змалюванні аналізованих образів підсилюється протистоянням їх позицій та зображенням мученицької смерті Полуботка. У сюжетній лінії Івана Сулими, починаючи з подорожі у світ широкий, простежується біблійний мотив про блудного сина: «На лавах — сукняні налабочники, на стіні картина «Блудний син». В цю мить я позаздрив блудному синові: він свої митарства вже відбув... А моя путь — вся попереду...» [6, с. 135]. Шлях героя був тернистий, сповнений різноманітних випробувань, труднощів та пригод.

Застосування мотиву про євшан-зілля помітно в одному з епізодів роману «Яса», коли під час нападу на Туреччину Мокій Сироватка випадково зустрів зрадника Марка Ногайця. Ю. Мушкетик оригінально інтерпретує загальновідомий сюжет: тютюновий дим, неначе євшан-зілля, викликає в пам'яті Марка найболючіші спогади: «Солодкий запах диму залоскотав Маркові ніздрі... І враз з тим димом ввійшло щось болюче, до щему близьке, й він заплющив очі. Він міцно стиснув зуби, аби не закричати, і вже не почув сліз, що котилися з очей і губилися в густій чорній бороді. Вперше після татарського полону текли з його очей щирі сльози» [11, с. 233]. Описаний момент у творі є своєрідним межовим психологічним напруженням у розкритті образу Марка, боротьбою двох його сутностей: морально деградованої особистості та людини ще здатної розкаятися.

Діалог між текстами різних культур прочитується у «Погоні» на рівні конструювання одного з епізодів роману, в основі якого — фаустівський мотив. У творі за щасливе, багате життя («Палац, варта, виїзди, полювання...» [9, с. 360]) чорт вимагає не душу Семена, як Мефістофель із роману Й. Гете «Фауст», а сенс життя — бути запопощем, оберігати рідний край: «Та це ж... більше за все. — Говорить Білобилка. — За мене, за мою душу. За всіх нас» [9, с. 361].

Проаналізовані вище інтертекстові смисли є алюзіями з атрибуцією, тобто в них легко впізнаються закодовані, навіть інколи трансформовані автором загальновідомі сюжети та мотиви. Проте історична проза Ю. Мушкетика також насичена імпліцитними натяками на інші твори на сюжетно-композиційному, тематичному та образотворчому рівнях. Так, на початку повісті «Ніч без світання» під час зображення передсмертних хвилин життя Б. Хмельницького подано його монолог з приводу пройденого складного життєвого шляху.

У цьому епізоді проглядається співвіднесення з романом П. Загребельного «Я, Богдан», написаним у вигляді монологу-сповіді Хмельницького на передсмертному одрі. Проблема боротьби з тоталітарною системою, змальованою Ю. Мушкетиком у романі «Прийдімо, вклонімося...», інтертекстуально споріднена з твором І. Багряного «Сад Гетсиманський», проте розгортання конфлікту, зображення образів головних персонажів — Олега Зайченка, який, потрапивши під коліщата радянського режиму, зламався та відступив, та Андрія Чумака, який зумів протистояти системі ціною власного життя, — опозиційно різняться.

У «Погоні» зображено езекуцію над жінкою Мальвою, яку вважали відьмою: «Я зупинив коня й розглядався. Мене охопили подивування й тривога. Під тополями стояв обкладений кулями очерету й хмизом віз, на возі сиділа жінка в чорній, насунутій на очі хустці <...> Баба несла в черепочку жар. І ось уже чоловік у літнику вихопив у неї черепок, підсунув під очерет <...>

— За віщо це її? — запитав чоловіка...

— Відьма. Скрізь ідуть дощі, а в нас хоч би капнуло... Сама бачила, як тримала у церкві свічку вогнем униз... І звізди з неба знімає, під коробку мучну кладе» [9, с. 241]. Цей уривок роману Ю. Мушкетика інтертекстуально наближений до повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Конотопська відьма», у якій сотник Забрюха за намовлянням писаря Пістряка дав згоду перевірити відьом водою, тому що вони «... заворяють хляби небеснії і воспрещають дождеві орошати землю...» [3, с. 168]. Зазначені епізоди творів відрізняються глибиною соціального конфлікту: якщо у повісті «Конотопська відьма» розправа над відьмами зумовлена егоїстичними, користоловними намірами писаря Пістряка скинути з посади сотника Забрюха та зайняти його місце, то в романі «Погоня» знищення відьми є відлунням міфологічного світобачення людей. На цій міжтекстовій взаємодії наголошує і Л. Ромащенко, зазначаючи: «Химерність роману Ю. Мушкетика своїм корінням сягає «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя... Рівночасно тут можна помітити зв'язок із традицією «Конотопської відьми» Г. Квітки-Основ'яненка...» [13, с. 249]. Фантастичність, яка у М. Гоголя виражається через народні повір'я, мотиви, казкові події, в історичній прозі Ю. Мушкетика, передусім, конкретизується розповідями про нечисту силу («Ніч без світання», «Яса») або безпосередніми зустрічами з нею («Погоня»). У «Погоні» чорт є другоряд-

ним персонажем, він неодноразово з'являється у складні моменти подорожі Семена Білокобилки. «Борода сива, цапина, а пика майже людська... Очі знову ж таки свинячі... І роги... Не роги, а паничі, як у найкращого цапа, ще й із загогулинами... Жупан на ньому тузинковий, шаровари шовкові <...> Хвоста не видко, мати, заховав його у шаровари» [9, с. 194], — такий опис чорта подає Ю. Мушкетик у романі, хоча на сторінках твору він виглядає то дідичем, то панком. Насичений текст роману, як і текст повісті М. Гоголя «Вечори на хуторі поблизу Диканьки», й іншою нечистою силою (відьми, біси): «Дві загонисті відьми з реготом спускалися на голих сідницях по м'якій моховій подушці з високої клуні, й реготу того не було чути, а два хвацькі голі біси ловили їх унизу, й старий дідько для чогось колотив тичиною в криниці...» [9, с. 302]. Інтертекстуальна спорідненість творів простежується на рівні створення образів фантастичних персонажів, наявність яких впливає на специфіку світосприйняття людей.

Семен Білокобилка, на думку дослідниці Л. Ромашенко, «...є ніби літературним двійником козака Мамає з роману О. Ільченка... «Козацькому роду нема переводу» [13, с. 250]. Описи зовнішності Білокобилки («У полотняній, розхристаній сорочці, яка відкривала міцні, гейби бронзові груди... міцний, наче врослий у землю дубовий корч... довкруг лисини — густа шітка темно-русого чуперу... а ще — гострі, неначе ножі, брови, й під ними сірі, пронизливі, трохи хитруваті... темні в зіницях очі, які свідчили — чоловік побачив світа, побував на коні й під конем. У лівому вусі блищала срібна сережка» [9, с. 140]) та козака Мамає («...знаєцька виник невеличкий, кругленький, вельми кремезний і легкий чоловічок — у голубому, без окрас, запорозькому жупані, з важкою золотою сергою в пипці лівого вуха...» [2, с. 54]) мають спільний атрибут — сережку, доторкнувшись до якої, «...і туга відлітає, й прибуває сили» [9, с. 171]. Семена, як і Мамає, побратими вважають характерником, якому «...й смерть не страшна...» [9, с. 157]. Ю. Мушкетик у романі «Погоня» продовжує традиції О. Ільченка, створюючи образ мандрівного запорожця, який, як і козак Мамає, є своєрідним втіленням українського національного характеру, волелюбності та невмирущості народу [2, с. 83].

Опис зустрічі з вовком зближує роман «Яса» Ю. Мушкетика на рівні інтертексту з оповіданням Дж. Лондона «Любов до життя». Лаврін Перехрест, сам на сам опинившись з вовчою зграєю, розумів, що «...він — їжня здобич і вже не втече. Холодні мурахи побігли Лаврінкові

по спині, вище, вище, по шії, вже ворушилися на голові, й чуб спинався корчами. Але це були не тільки мурахи страху, а й злості, відчаю останньої боротьби. Він ішов просто на вовків» [10, с. 408]. Неймовірна жага до життя, нереальна сила волі змушують персонажів творів боротися до останнього: «Ікла злегка стиснулись, потім здушили руку дужче, вовк зібрав усю силу, намагаючись устроїти зуби... Але й людина чекала довго: рука здушила вовчу щелепу. <...> Тоді він притиснувся обличчям до вовчої горлянки, намагаючись прокусити її. Рот забився шерстю. Минуло півгодини, і чоловік відчув, як у горло потік теплий струмочок» [5, с. 129–130]. Ю. Мушкетик, як і Дж. Лондон, який зображує боротьбу знесиленого золотошукача та хворого вовка, використовує гіперболу, щоб показати сміливість юнака, його силу, збільшену страхом: «...він відчув у руці таку силу, такий запал, що вже не стримався, ступив уперед, нахилився й щосили махнув шаблею. Зграя відринула, завила... А на снігу лишилася велика чорна лапа...» [10, с. 409]. Тож непереборне бажання жити допомагає персонажам творів Ю. Мушкетика та Дж. Лондона кинути виклик смерті.

Як бачимо, історичну прозу Ю. Мушкетика визначає взаємопроникнення різноманітних текстів та мотивів на рівні імпліцитної та експліцитної алюзії. Натяки на загальновідомі літературні (мотив про євшан-зілля («Яса»), фаустівський мотив («Погоня») та біблійні мотиви (легенда про Каїна та Авеля («Яса»), «На брата брат», «Ніч без світання»), легенда про Павла та Петра, про Блудного сина («Гетьманський скарб») створюють в історичному епосі митця двоплановість оповіді, що ґрунтується на органічному поєднанні конкретної ситуації та глибокого ідейного підтексту, тоді як інтертекстуальна спорідненість текстів автора з художніми творами інших письменників, орієнтуючись на зв'язок з національним та світовим культурно-історичним надбанням, відіграє вагомий роль у процесі характеротворення, передавання атмосфери зображуваного та є важливим сюжетотвірним елементом.

Жанрові модифікації творів на історичну тему помітно розширили спектр поетикального аналізу на рівні інтертекстуальних сплетень, тому алюзія є лише одним із складових елементів інтертекстуальної парадигми історичної прози Ю. Мушкетика, саме її оригінальність зумовлює перспективу подальшого дослідження у цьому напрямку.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика. — М. : Прогресс, 1989. — С. 413–423.
2. Льченко О. Твори : у 2 т. / О. Льченко. — Київ : Дніпро, 1979. — Т. 1 : Ко-зацькому роду нема переводу, або Мамай і Чужа Молодиця : [роман]. — 692 с.
3. Квітка-Основ'яненко Г. «Конотопська відьма» та інші твори / Г. Квітка-Основ'яненко. — Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. — 416 с.
4. Кораблева Н. Интертекстуальность и интертекст (роман А. Битова «Пушкинский дом» в зеркале постмодернизма) / Н. Кораблева // Язык и культура : третья международная конференция: [тезисы докладов]. — Київ : Collegium, 1994. — С. 239–240.
5. Лондон Дж. Твори : у 2 т. / Дж. Лондон. — Т. 2 : Оповідання. — Київ : Дніпро, 1986. — 583 с.
6. Мушкетик Ю. Гетьманський скарб / Ю. Мушкетик. — Харків : Фоліо, 2007. — 415 с.
7. Мушкетик Ю. На брата брат / Ю. Мушкетик. — Харків : Фоліо, 2007. — 317 с.
8. Мушкетик Ю. Ніч без світання / Ю. Мушкетик // Київ. — 2011. — № 7–8. — С. 48–87.
9. Мушкетик Ю. Погоня / Ю. Мушкетик // Мушкетик Ю. Останній гетьман. Погоня. — Харків : Фоліо, 2011. — С. 137–373.
10. Мушкетик Ю. Яса: Розд. 1–17 / Ю. Мушкетик. — Харків : Фоліо, 2006. — 415 с.
11. Мушкетик Ю. Яса: Розд. 18–33 / Ю. Мушкетик. — Харків : Фоліо, 2006. — 415 с.
12. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности [Электронный ресурс] / Н. Пьеге-Гро; [пер. с фр. ; общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 240 с. — Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/Biblio/piegegro.htm>
13. Ромащенко Л. Жанрово-стильовий розвиток сучасної історичної прози : Основні напрями художнього руху : [монографія] / Л. Ромащенко. — Черкаси : Вид-во Черкаського держ. ун-ту ім. Б. Хмельницького, 2003. — 388 с.
14. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. — М. : Агар, 2000. — 280 с.

АЛЛЮЗИИ В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ЮРИЯ МУШКЕТИКА

Надежда Павлюк, преподаватель

*Южноукраинский национальный педагогический университет
имени К. Д. Ушинского, г. Одесса*

В статье исследуются интертекстуальные отношения в исторической прозе Ю. Мушкетика на уровне имплицитной и эксплицитной аллюзии. Проанализированы литературные и библейские мотивы, а также ассоциативные связи произведений автора с другими художественными текстами, которые характеризуются двойственностью смысла в тесной взаимосвязи с традициями прошлого.

Ключевые слова: историческая проза, интертекстуальность, аллюзия, мотив.

ALLUSIONS IN YURI MUSHKETYK'S HISTORICAL PROSE

Nadiya Pavlyuk, teacher

South State National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, Ukraine

Genre modifications of the historical novel and story of XX — early XXI century influenced to the expansion of not only external, but also internal capacity of a literary text. In this regard, the historical prose of famous Ukrainian writer Yu. Mushketyk observe the phenomenon of the interaction between the texts. In connection with it the article is devoted to a detailed study of intertextual relations in Yu. Mushketyk's historical prose on the level of allusions. The function of the inherited element may execute the plot, the character or the other work's motive. That's why an allusion is a kind of hint, a reference to a literary work of the cultural heritage.

The study found that the interpenetration of various texts and motives at the level of implicit and explicit allusions identifies the author's historical works.

The writer masterfully interprets well known motives of Bible (the legend about Cain and Abel («Yasa»), «Brother against brother», «Night without the dawn»), the legend about Paul and Peter, of the prodigal son («Hetman's treasure»)) and literary (motive about yevshan-herb («Yasa»), Faust motive («Pursuit»)) characters. He reinterprets them masterfully in the context of epy recreated historical events. It is observed that the hints of these motives create in the autor's historical narrative duality of story, based on the organic combination of the specific situation and the deep subtext.

In addition, the intertextual relationship of the author's texts with the works of other writers on the plot-compositional, thematic and visual levels are observed in Yu. Mushketyk's novels and stories. The intertextual assimilation to other works, such as artistic texts of I. Bahrianyi, P. Zagrebelniy, G. Kvitka-Osnovyanenko, M. Gogol and so on helps to deeper reveal the artistic reality, to understand the human relations in philosophical and psychological keys and to grasp the vital problems of Ukrainian history. The associative relations of this plan, focusing on the relationship with national and world cultural and historical heritage, play a significant role in the process of characters' creation, the transmission of the atmosphere of the depicted events, and they are the important plot's elements.

The allusions give the writer's works a sense of duality and the certain encryption of depicted events in close relationship with the traditions of the pasts.

Key words: *historical fiction, intertextuality, allusions, motive.*

REFERENCES

1. Bart, R. (1989), *Ot proyzvedeniya k tekstu* [From work to the text], Moscow, Prohress [in Russian].
2. Ilchenko, O. (1979), *Tvory: Kozatskomu rodu nema perevodu, abo Mamai i Chuzha Molodytsia* [Cossacks kin never or Mamai and an alien woman], Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
3. Kvitka-Osnovianenko, H. (2008), «Konotopska vidma», Donetsk [in Ukrainian].
4. Korableva, N. (1994), *Intertekstual'nost' i intertekst (roman A. Bitova «Pushkinskij dom» v zerkale postmodernizma)* [Intertextuality and intertext (A. Bitov's novel «Pushkin's House» in the mirror of postmodernism)], Kiiiv, Collegium [in Russian].
5. London, Dzh. (1986), *Tvory* [Works], Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
6. Mushketyk, Yu. (2007), *Hetmanskyi skarb* [The Hetman's treasure], Kharkiv, Folio [in Ukrainian].
7. Mushketyk, Yu. (2007), *Na brata brat* [Brother against brother], Kharkiv, Folio [in Ukrainian].
8. Mushketyk, Yu. (2011), *Nich bez svitannia* [Night without dawn] [in Ukrainian].
9. Mushketyk, Yu. (2011), *Pohonia* [The pursuit], Kharkiv, Folio [in Ukrainian].
10. Mushketyk, Yu. (2006), *Yasa: Rozd. 1–17* [Yasa], Kharkiv, Folio [in Ukrainian].
11. Mushketyk, Yu. (2006), *Yasa: Rozd. 18–33* [Yasa], Kharkiv, Folio [in Ukrainian].
12. P'ege-Gro, N. (2008), *Vvedenie v teoriyu intertekstual'nosti* [Introduction to the theory of intertextuality], Moscow [in Russian].
13. Romashchenko, L. (2003), *Zhanrovo-stylovyi rozvytok suchasnoi istorychnoi prozy : Osnovni napriamy khudozhnoho rukhu* [Genre and stylistic development of modern historical prose], Cherkasy [in Ukrainian].
14. Fateeva, N. (2000), *Kontrapunkt intertekstual'nosti, ili intertekst v mire tekstov* [Counterpoint of intertextuality, or intertext in the world of texts], Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4 березня 2017 р.

УДК 821.161.2-31-94Роздобудько1/7.07

СИНТЕЗ ХУДОЖНЬОГО Й ДОКУМЕНТАЛЬНОГО В ТВОРЧОСТІ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО

Юлія Соколовська, канд. філол. наук

*Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника
uliamihajluk0807@gmail.com*

Статтю присвячено аналізу літератури «non-fiction», зокрема літератури «creative non-fiction» у сучасній жіночій прозі на прикладі романів Ірен Роздобудько «Переформулювання», «Одного разу» та «Мандрівки без сенсу і моралі». Розглянуто особливості синтезу художнього і документального у текстах письменниці, а також осмислено питання про характер поєднання автобіографічних прийомів та художніх рис оповіді в прозі представниці мідл-літератури Ірен Роздобудько.

Ключові слова: література non-fiction, автобіографізм, документалістика, ретроспекція, Ірен Роздобудько.

Остання третина ХХ — початок ХХІ ст. позначені помітним зростанням інтересу до «літератури факту». Тому в жанровій системі масової літератури стрімко зростає інтерес до так званої документалістики, популярної літератури non-fiction: це щоденники, листи, есе, мемуари, автобіографії тощо. Динаміка творчих пошуків і дискусій як вітчизняних, так і зарубіжних літературознавців свідчить про те, що увага до літератури, яка має документальну основу, дедалі збільшується. «На зміну белетристиці, побудованій на художньому узагальненні, домислі, приходять література документа й факту» [3, с. 4].

На відміну від літератури fiction, література non-fiction ґрунтується на правдивості, проте не допускає вигадки, тому образи в її творах наближуються до однозначності, залишаючи право на переносне тлумачення сприймачем. Правда в цьому разі має суб'єктивний характер. Адже художня цінність літератури non-fiction визначається автентичністю, «модифікацією фактів відповідно до особистісного канону автора» [2, с. 29].

С. Філоненко зазначає, що на пострадянському просторі до літератури non-fiction зараховують інтелектуальні жанри (наприклад, наукові монографії), науково-популярну продукцію, документалістику (мемуари, біографії) і так звану літературну журналістику (газетно-журнальні есе, колонки, розслідування) [16, с. 162]. Проте серед такої безлічі жанрів далеко не всі можуть бути зараховані до жанрів популярної літератури, тобто призначатися масовому реципієнту.

Починаючи з 60-х років ХХ ст. зарубіжні дослідники виявили тенденцію виокремлювати серед літератури non-fiction так звану «creative non-fiction», що синонімічно позначають «literary non-fiction», «narrative non-fiction» («творча», «літературна»), до якої зараховують травелоги, твори про природу, біографії, автобіографії, мемуари, есеїстику. «Саме «літературність», — за словами С. Філоненко, — відрізняє літературу «creative non-fiction» від щоденної журналістики, репортажів, критичних біографій та академічної літературної критики» [16, с. 163].

Художньо-документальна література намагається показати правду життя, забарвлену вимислом письменника. Важлива риса документальності — правильне осмислення фактів, пошук сутності явищ і тенденцій розвитку. А художність — це майстерність письменника в компонуванні документального матеріалу, у побудові композиції й розташуванні фактичних подробиць, переосмисленні й трансформації подій та епізодів тощо.

У прозовому доробку Ірен Роздобудько представлено такі твори літератури «non-fiction»: автобіографії «Переформулювання» та «Одного разу» й травелог «Мандрівки без сенсу і моралі».

Загальновідомо, що література мандрів є синтетичним утворенням. Вона балансує між белетристикою й публіцистикою, фіктивністю й документальністю. Її «інгредієнтами» можуть бути і щоденник, і подорожні нотатки, і путівник, і мемуари, й автобіографія, і роман» [15, с. 320]. Як найбільш повне і термінологічно коректне визначення жанру подорожі дослідники вказують таке: «Жанр, в основі якого лежить опис мандрівником (очевидцем) достовірних відомостей про які-небудь, в першу чергу, незнайомі читачеві чи маловідомі країни, землі, народи у формі нотаток, записок, щоденників, журналів, нарисів, мемуарів» [8, с. 23].

Літературний травелог визначають як звіт про певну мандрівку, який характеризується експресивною та емоційною розповіддю про побачене, принципом жанрової свободи, провідною роллю автора-оповідача, суб'єктивністю авторської точки зору, наявністю елементів інших жанрів (автобіографії, листа, щоденника, фольклорної байки, газетної інформації) [1, с. 42]. За словами В. Саєнко, рисами травелогу є поєднання описових принципів побудови документального твору, в якому домінує ідейно-художній елемент; складна дія документальної, художньої і фольклорної форм, об'єднаних образом героя-мандрівни-

ка чи оповідача. Формотвірний чинник жанру травелогу — антитеза між «своїм» (світом, простором) і «чужим» [12, с. 133].

Останнім часом українські письменники активно схилиються до написання мандрівної прози: «У пошуках Огопого» Лесі Ворониної, «Мексиканські хроніки», «Подорожі на Пуп Землі» Максима Кідрука, «Baby travel. Подорожі з дітьми, або Як не стати куркою» Ірени Карпи. Не винятком стала й Ірен Роздобудько.

Ще І. Франко вважав пригодиницький мотив важливим структурним чинником епічної літератури: «Пристрасть до подорожей, бажання пізнавати чужі краї і народи — таке давнє, як і цивілізація... тільки знайомлячися з іншими людьми, чоловік збагачує засіб своїх відомостей, учиться користуватися чужими досвідами, почуває бажання вийти з утертої рутини традиційного життя, поступає наперед...» [17, т. 32, с. 371–372], а на думку сучасних дослідників, мотив мандрів притаманний усьому українському постмодерну як «перманентний пошук мети» [5, с. 165].

За словами Я. Голобородька, у прозі Ірен Роздобудько наявні спільні конструкти, на яких тримаються всі тексти письменниці й охоплюються формулою-визначенням «поетика усеможливих пригод. Мотив пригоди/пригод виступає основоположною субстанцією у творчості авторки [4, с. 170]. За визначенням дослідника, у прозі-письмі Ірен Роздобудько пригоди інтерпретуються у декількох вимірах: як сюжетні, часопросторові подорожі («Останній діамант міледі», «Мандрівки без сенсу і моралі»), психологічні, внутрішньо-особистісні мандри («Він: Ранковий прибиральник», «Вона: Шості двері», «Якби»), як синтез зовнішньої та внутрішньої мандрівних форм («Гудзик», «Гудзик-2. 10 років по тому», «Дві хвилини правди»). Об'єктом нашого дослідження буде насамперед сюжетна подорож, присутня в романі Ірен Роздобудько «Мандрівки без сенсу і моралі».

За словами письменниці, їй до вподоби число «10». Можливо, саме тому в творі Ірен Роздобудько десять розповідей про десять країн. Зі Скандинавії читач разом з авторкою опиняється на Балканах (у Хорватії, Греції), потім — в Єгипті, Малайзії, звідти переміщується до Чехії; потім — величезний «стрибок» до Америки, Ізраїлю і, нарешті, — на Мальту. Реальність сюжетів письменниці підтверджують уміщені в книзі фотографії відвіданих історичних та культурних пам'яток, географічних ландшафтів, захоплюючих краєвидів, яскравих етнотипів тощо.

Одна з найважливіших ознак роману «Мандрівки без сенсу і моралі» — провідна роль автора-оповідача, який скріплює структуру книги. Ірен Роздобудько розкриває перед читачем неповторність життя далеких країн, «іноді — їх екзотичність, незнайому ментальність місцевих жителів, нову культуру» [6, с. 223], тим самим підкреслюючи «сенса» власної книги. Недарма авторка на початку твору пише: «Мить відкриття незнайомих дверей — одна з найцікавіших у всіх мандрах» [9, с. 5].

Читацьке відвідування Америки вийшло найбільш «неінформативним у плані туризму», а радше навчальним, пізнавальним та емоційним. Читачі довідаються про прикрі історії героїнь семінарів на тему заробітчанства й сексуального рабства. «Якби всіх зниклих слов'янок зібрати до купи, — вийшла б ціла країна, розміром з Албанію», — вважає Ірен Роздобудько.

Щодо Ізраїлю, то деякі спостереження про цю країну ввійшли до роману Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» та, окрім того, реципієнти візуально мають можливість пройти територію Старого міста дахами, на яких, окрім телевізійних антен, розпласталися квітники та місця для відпочинку, а також побачити в храмі Діви Марії зібрані образи Богородиці з усього світу.

Оповідки про невеличку Мальту письменниця подає у формі листів до Майкла, героя роману «Він: Ранковий прибиральник», в яких авторка описує враження від цієї країни, де «населення одного містечка може дорівнювати кількості дітей в одній середній школі». Разом із Майклом можна дізнатися, що в Мальті живуть найкращі різьбярі на золоті і сріблі, а також як Ірен Роздобудько відшукала у вирізьблених на мармурі мальтійських лицарях запорізьких козаків.

Варто зазначити, що кожна історію письменниця завершує своєрідним додатком, у якому для гурманів містяться рецепти іноземних страв, а для інтелектуалів — імена письменників (лауреатів Нобелівської премії або улюбленців авторки), «які творять обличчя тої чи тої країни».

Від пильного ока Ірен Роздобудько не вислизають такі дрібниці, «як ключі, що стирчать з дверей на Мальті, білизна, розвішана на тлі Храму Гробу Господнього в Єрусалимі, бабця, що варить, мабуть, найкращу й найміцнішу каву в світі в нетрях Умага» [6, с. 223]. Як відмічає авторка: «Коли сприймати світ у деталях, тоді і велике стає більш зрозумілим» [9, с. 7].

Можна сказати, що «мораль» у книзі все ж присутня, адже письменниця, незважаючи на легкість викладу, вдається і до філософських суджень: «в цивілізованих країнах соромно хизуватися своїм багатством. Тому що воно не завжди є еквівалентом розуму, освіченості та інтелігентності» [9, с. 177]; «звідки взялися ці «сто мільйонерів» у країні, яка як суверенна держава існує менше чверті сторіччя» [9, с. 177]. І з гіркотою в слові Ірен Роздобудько узагальнює: «їхнє життя безнадійно спрогнозоване майже до кінця» і «прогнозованим є життя їхніх дітей, котрі ніколи самотужки не майструватимуть телескоп, щоб побачити зірки» [9, с. 178].

Загалом травелог «Мандрівки без сенсу і моралі» — то цікавинки, найяскравіші враження письменниці, пережиті емоції, адже вловивши унікальні риси кожної народності, Ірен Роздобудько відтворює суб'єктивне сприйняття світу, пізнаючи його через дрібниці та свої відчуття. У стильову манеру письма входить гумор, екзотика й екстрим. Гумор розважає, екзотика піднімає над буденністю, екстрим примушує замислитись, а все разом надихає й збагачує естетичні смаки читачів. Таким чином «травелог — завжди актуальна і востребувана модель твору, в якій чи не найбільше реалізується потяг людини до знань інших світів і континентів, паралелей і меридіанів, а також — жага свободи, вельми важлива духовна цінність» [12, с. 145].

Потрібно зауважити, що останнім часом спостерігається поява непідробного читацького інтересу до автобіографій. Чим цікавішою і глибшою є людина, тим цікавішим є опис її життя, в якому особистість постає не як пасивний реєстратор подій, а як активний діяч, людина свого часу. Автобіографію серед інших прозових жанрів вирізняють такі риси: фактична основа написання автобіографії, тожність автора, наратора і головного героя твору, суб'єктивізм оповіді, ретроспективність викладу подій, наявність автобіографічного часу, комунікативний характер оповіді, психологічна заглибленість автора у власний внутрішній стан, документальна та естетична значущість твору.

Наявність вищенаведених ознак спостерігаємо в творах Ірен Роздобудько «Переформулювання» й «Одного разу». За словами Г. Улюри, «Переформулювання» — це «ніби-мемуари сповідального типу» [15, с. 319], Ю. Джугастрянська вказує на «суміш спогадів, напівщоденникових рефлексій та інтерв'ю» [7, с. 60], Я. Голобородько вважає, що фабульне розгортання тексту подається на межі есею, нарису

й автобіографії [4, с. 174]. Як бачимо, одностайної точки зору щодо жанровості твору «Переформулювання» немає. Можна стверджувати, що у романі Ірен Роздобудько вищезгадані жанри документальної прози тісно взаємопереплітаються. З цього приводу польська дослідниця Р. Любас-Бартошинська наголошує: «Спогади, мемуари, автобіографія, щоденник — це поняття, які неодноразово вживаються як взаємозамінні» (цит. за: [13, с. 88]).

Варто сказати, що автобіографізм пронизує всю книгу «Переформулювання», адже цей твір збудований на історії життя письменниці, в якому постає динаміка росту автогероїні. Власне біографію та художню біографію розрізняє В. П. Саєнко: «Коли традиційна автобіографія характеризується простим переказом основних подій у хронологічній послідовності, то автобіографічна повість наскрізь емоційно насичена, мотивує вчинки і дії героя, розкриває психологічно багату картину розмаїтих почувань, змушує читача співпереживати і відчувати все те, що відчуває автор-герой» [13, с. 92–93].

За внутрішнім наповненням роман «Переформулювання» — своєрідна книга-сповідь, адже твір передбачає суб'єктивацію, психологізм оповіді, використання прийому ретроспекції, який у тексті — домінуючий. Розповідь пронизана тонким ліризмом, теплою іронією, викликана відтворенням та відновленням вражень різних періодів із життя письменниці. Принцип «саморозповідання», покладений в основу «Переформулювання», найкраще репрезентує психологічний стан письменниці, адже автогероїню зустрічаємо якраз у мить внутрішньої напруги. Тому записи індивідуального характеру про події, факти, враження у житті авторки є ретранслятором її внутрішнього світу, її суб'єктивного буття.

Використовуючи форму сповідальності, авторка «свідомо творить не сповідь-каяття, а сповідь-проповідь». Це не покаяльний жіночий его-текст, як говорять про жіночу автобіографію. Змістовою домінуючою «Переформулювання» є не просто зображення свого шляху до успіху — від простої журналістки до редактора глянцевого журналу «Караван історій» та відомої української письменниці, а історія становлення особистості — на прикладі власного життєвого досвіду письменниця осмислює проблеми людської екзистенції, успіху, моральних цінностей тощо.

Неправильна книга «Одного разу», як її сама назвала Ірен Роздобудько, як її номінувала Ірен Роздобудько, є мовби доповненою ав-

тобіографією до твору «Переформулювання». Зробивши основний акцент на казковому вислові «одного разу», письменниця склала мозаїку «зі своїх спогадів, яскравих вражень, окрушин життєвого досвіду» (Г. Пагутяк). Тобто це своєрідний роман у фрагментах, роман дрібних роздумів, що перетворився на монолітну споруду під назвою «Одне життя». Роман «Одного разу», розкриваючи знакові події в духовному поступі авторки, натхненно й детально вирізьблений автобіографічними штрихами, деталями, подробицями та асоціативними паралелями.

В анотації до твору зазначено: «Одного разу ми народжуємося на світ, потім починаємо шукати сенс життя, робимо помилки. Розчаровуємося, падаємо, злітаємо, віримо, зневірюємося... Віримо, що добро перемагає зло, — або самі стаємо злом. Одного разу нам усім хочеться повірити в диво» [10, с. 222]. Як бачимо, Ірен Роздобудько, спираючись на попередній роман «Переформулювання», й надалі пропонує реципієнтам автобіографічні філософські роздуми, зокрема про швидкоплинність людського буття: «Кожен знайде в ній щось для себе, про себе. Вона і для молодих — аби вони зрозуміли, що життя прекрасне і... коротке. І йшли по ньому без страху. І для старших, аби вони пригадали своє — таке довге! — життя. І зрозуміли, що воно — прекрасне» [10].

Удаючись до прийому ретроспекції, притаманного жанру сповіді, автогероїня здійснює подорож у радянське дитинство, студентську молодість і в похмурий період «заробляння грошей» у 90-х. А також доводячи, що світ потрібно сприймати через деталі, Ірен Роздобудько відтворює чуттєво-сентиментальний дитячий спогад про бабусине «абалденне» пальто і сукню, яку та шила для поїздки в Китай до дідуся.

Таким чином, автобіографії Ірен Роздобудько — самобутні й оригінальні, оскільки вона пише не стільки про себе, скільки про почуття й емоції, пропущені крізь призму свідомості, що сприймаються як сповідь. «Переформулювання» та «Одного разу» — це ретроспектива її власного минулого, спроба його синтезу з позицій зрілості, тому й звертається авторка до літературного жанру автобіографії як способу самоосмислення. Рисую, котра споріднює автобіографічні модули обох творів, є те, що вони становлять не просто розповіді письменниці про своє життя чи певні його моменти, — значно важливішу роль у них відіграє інтерпретація фактів, суб'єктивне бачення дійсності. Автобіографізм письменниці полі-

векторний: він пов'язаний з проблемами процесу творчості, успіху, пізнання світу та себе у світі.

Художньо-документальна проза Ірен Роздобудько специфічна за своєю дуалістичною природою. З одного боку, фактологічна база: наслідування документа, факту; з другого — художньо-образотворчі засоби, прийоми власне художньої літератури. Фактичний матеріал надає оповіді особливу емоційну забарвленість, присутня проблематика має гуманістичну спрямованість. Загальний стиль і вся система використаних елементів створюють атмосферу достовірності, правдивості, в чому й полягає естетичний потенціал художньо-документального твору, підкреслюють творчу індивідуальність письменниці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білецька Н. Жанр тревелогу на українському книжковому ринку / Н. Білецька // Коло. — 2013. — № 5. — С. 41–44.
2. Варикаша М. М. Література non-fiction: поміж фактом і фікцією / М. М. Варикаша // Актуальні проблеми слов'янської філології. — 2010. — Вип. 23, ч. 3. — С. 28–39.
3. Галич О. А. Українська документалістика на зламі тисячоліть: специфіка, генеза, перспективи : монографія / Галич О. А. — Луганськ : Знання, 2001. — 246 с.
4. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогом / Я. Голобородько. — Харків : Фоліо, 2009. — 187 с.
5. Гундорова Т. Постмодерна бездомність // Гундорова Т. Постчорнобильська бібліотека: український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. — Київ : Критика, 2005. — С. 159–177.
6. Гусева О. Сучасний подорожній нарис: особливості трансформації старого жанру / Олена Гусева // Вісник Львівського національного університету. Серія Журналістика. — 2014. — Вип. 39. — С. 221–226.
7. Джугастрянська Ю. Ірен Роздобудько: коли жінка-поет... : [про укр. поетесу] / Ю. Джугастрянська // Дивослово. — 2009. — № 1. — С. 59–61.
8. Дідух-Романенко С. Подорожні нотатки: визначення, особливості, еволюція жанру / С. Дідух-Романенко // Коло. — 2013. — № 5. — С. 23–25.
9. Роздобудько І. Мандрівки без сенсу і моралі / Ірен Роздобудько. — Київ : Нора-Друк, 2011. — 192 с.
10. Роздобудько І. Одного разу... : роман / Ірен Роздобудько ; передм. Л. Ворониної. — Харків : Клуб сімейн. дозвілля, 2014. — 224 с. : іл.
11. Роздобудько І. Переформулювання / Ірен Роздобудько. — Київ : Нора-Друк, 2007. — 240 с.

12. Саєнко В. П. Модифікації травелогу в сучасній українській та німецькій літературах / В. П. Саєнко // Вісник Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. Філологія. — 2016. — Том. 21, вип. 1 (13). — С. 133–145.
13. Саєнко В. Сучасна українська література: компендіум / Валентина Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2014. — 352 с.
14. Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» : монографія / Миколаїв. нац. ун-т ім. В. О. Сухомлинського ; за ред. С. В. Підпригора. — Миколаїв : Іліон, 2014. — 306 с.
15. Улюра Г. Параформування / Г. Улюра // ЛітАкцент. Вип. 1 : Сучасна література в колі твого читання. — Київ : Темпора, 2008. — С. 318–320.
16. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія / Філоненко Софія. — Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. — 432 с.
17. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. — Київ : Наук. думка, 1976–1986.

СИНТЕЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И ДОКУМЕНТАЛЬНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ИРЕН РОЗДОБУДЬКО

Юлия Соколовская, канд. филол. наук

Прикарпатский национальный университет им. В. Стефаника

Статья посвящена анализу литературы «non-fiction», в частности литературы «creative non-fiction» в современной женской прозе на примере романов Ирен Роздобудко «Переформулирование», «Однажды» и «Путешествия без смысла и морали». Рассмотрены особенности синтеза художественного и документального в текстах писательницы, а также осмыслен вопрос о характере сочетания автобиографических приемов и художественных черт сказания в прозе представительницы мидл-литературы Ирен Роздобудко.

Ключевые слова: литература «non-fiction», автобиография, документалистика, ретроспекция, Ирен Роздобудко.

THE SYNTHESIS OF ARTISTIC AND DOCUMENTARY IN IREN ROZDOBUDKO'S PROSE

Yuliia Sokolovska, Candidate of Philological Sciences

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

This article is devoted to non-fiction literature analysis such as creative non-fiction literary of contemporary women's prose found in Irene Rozdobudko's novels «Reformulation», «Once upon a time» and «Journeys with no sense or morals». It is about synthesis of fiction and documentary specifics in this author's works as well as topic of combination of autobiographic methods and fiction features in middle literature writer Irene Rozdobud-

ko's prose. It's focus is on reflection of experiences and thinking throughout life. In conclusion the research confirms the original idea about certain style of combining fiction and documentary in author's novels is first of all a result of her outlook and reflection of experiences, described in narrative range of works, mostly by retrospective principles. The personal notes about events, facts and impressions in Irene Rozdobudko's life is re-translation of her inner world, her subjective being. In addition to that it is emphasized on philosophical psychology base of memories and theirs place in author's work.

Fiction documentary prose of Irene Rozdobudko has specific dualistic nature. On one side fact base: following the document or fact; on the other side: pictorial fiction means, retrospective sequence of events and author's psychological absorption in her inner state.

Key words: *non-fiction literature, autobiography, documentary, retrospection, Iren Rozdobudko.*

REFERENCES

1. Biletska, N. (2013), Zhanr trevelohu na ukrainskomu knyzhkovomu rynku [A genre of travelogue at the Ukrainian book market], Kolo [Circle], no. 5, pp. 41–44 [in Ukrainian].
2. Varykasha, M. M. (2010), Literatura non-fiction: pomizh faktom i fiktsiieiu [Literature of non-fiction: between a fact and fiction], Aktualni problemy slovianskoi filolohii [Actual problems of Slavic philology], no. 23, pp. 28–39 [in Ukrainian].
3. Halych, O. A. (2001), Ukrainska dokumentalistyka na zlami tysiacholit: spetsyfika, heneza, perspektyvy : monohrafiia [Ukrainian documentary prose on the fracture of millenniums : specific, genesis, prospects : monograph], Znannia, Luhansk [in Ukrainian].
4. Holoborodko, Ya (2009), Elizium. Inkorporatsiia stratohem [«Elysium. Stratum Incorporation»], Folio, Kharkiv [in Ukrainian].
5. Hundorova, T. (2005), Postmoderna bezdomnist [Postmodern homelessness], Postchornobylska biblioteka: ukrainskyi literaturnyi postmodern [Post-Chornobyl' library: the Ukrainian literary post-modern], Krytyka, Kyiv, pp. 159–177 [in Ukrainian].
6. Husieva, O. (2014), Suchasnyi podorozhnii narys: osoblyvosti transformatsii staroho zhanru [Modern travelling essay: features of transformation of old genre], Visnyk Lvivskoho natsionalnoho universytetu. Serii Zhurnalistyka [Collection of the Lviv national university. Serial Journalism.], Vol. 39, pp. 221–226 [in Ukrainian].
7. Dzhuhastrianska, Yu. (2009), Iren Rozdobudko: koly zhinka-poet... : [pro ukr. poetesu] [Iren Rozdobudko: when the woman is a poet] : [about ukr. poet], Dyvoslovo, no. 1, pp. 59–61 [in Ukrainian].
8. Didukh-Romanenko, S. (2013), Podorozhni notatky: vyznachennia, osoblyvosti, evoliutsiia zhanru [Travelling notes: determination, features, evolution of genre], Kolo [Circle], no. 5, pp. 23–25 [in Ukrainian].

9. Rozdobudko, I. (2011), Mandrivky bez sensu i morali [Trips without sense and moral], Nora-Druk, Kyiv [in Ukrainian].
10. Rozdobudko, I. (2014), Odnoho razu... : roman [Once... : novel], Klub Simein. Dozwillia, Kharkiv [in Ukrainian].
11. Rozdobudko, I. (2007), Pereformulivannia [Reformulating], Nora-Druk, Kyiv [in Ukrainian].
12. Saienko, V. P. (2016), Modyfikatsii travelohu v suchasni ukrainskii ta nimetskii literaturakh [Modifications of travelogue in modern Ukrainian and German literatures], Visnyk Odeskoho natsionalnoho universytetu imeni I. I. Mechnykova [Collection of the Odesa national university named after I. I. Mechnykova. Filolohiia], Vol. 21, no. 1 (13), pp. 133–145 [in Ukrainian].
13. Saienko, V. (2014), Suchasna ukrainska literatura: kompendium [Modern Ukrainian literature: compendium], Astroprynt, Odesa [in Ukrainian].
14. Suchasna ukrainska beletristyka: koordynaty «Koronatsii slova» : monohrafiia (2014), [Modern Ukrainian fiction: coordinates of «Coronation of word» : monograph], Mykolaiv. nats. un-t im. V. O. Sukhomlynskoho [Mykolaiv national university named after V. O. Sukhomlynskoho], Ilion, Mykolaiv [in Ukrainian].
15. Uliura, H. (2008), Paraformulivannia [Reformulating], LitAksent: Suchasna literatura v koli tvoho chytannia [LitAksent : Modern literature in the circle of your reading], Vol. 1, pp. 318–320 [in Ukrainian].
16. Filonenko, S. (2011), Masova literatura v Ukraini: dyskurs / hender / zhanr : monohrafiia [Mass literature in Ukraine: discourse / gender / genre : monograph], LANDON-XXI, Donetsk [in Ukrainian].
17. Franko, I. (1976–1986), Zibrannia tvoriv : u 50 t. [Collected Works in fifty volumes], Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1 березня 2017 р.

УДК 821.161.2Гуменна

СИМВОЛІКА КОЛЬОРУ У ПРОЗІ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ

Ольга Філіпенко, викладач,

*Одеська національна академія харчових технологій
vltava72@mail.ru*

У статті йдеться про символіку у світовій міфології та в художньому зображенні митців. Зокрема розглянуто кольорову символіку у прозі Докії Гуменної. Визначено, що творчий доробок Докії Гуменної передає світобачення та сприйняття дійсності авторки через ряд символів кольорів. Акцентовано увагу на функції та значенні кольорів у творах Докії Гуменної. Зокрема виокремлено символіку кольору як одну зі складових системи художнього осягнення світу у творчості письменниці. Докія Гуменна помічала багатогранні деталі наявного світу і вміла дати оцінку предметам, подіям, діям людей, описавши їх влучними, точними словами, в тому числі й кольоративами, які несли в собі конотативний заряд, а подекуди набували й символічних ознак.

Ключові слова: *образ-символ, колористика, міфологія, світоглядні переконання.*

Кольористичне сприйняття світу здавна було предметом вивчення багатьох галузей науки: фізики, хімії, астрономії, природознавства, психології тощо. Літературознавці також часто звертають увагу на кольорову палітру твору (чи низки творів) письменника, за допомогою якої автори описують навколишнє середовище, розкривають внутрішній світ героїв, зображають їхні настрої, почування, відтінюють духовну складову тощо. «Колір у художньому творі відіграє неабияку роль для формування естетичних смаків читача, розширення вимірів деяких категоріальних понять та оцінок у визначенні світовідчуття митця, векторності його світоглядних позицій» [2, с. 29]. Оскільки кольори відіграють важливу роль у житті людини, то вони неодноразово набували символічних значень. «Кольористика взагалі має велике значення в міфології, у священних писаннях, у геральдиці. Вона багато пояснює в походженні мов і звичаїв, доводить свою символічність і фонетичність» [13, с. 367].

Студіюючи систему символів, дослідник, як правило, не може оминати символіку кольору. Так, до опрацювання колористики у творах Павла Загребельного зверталися Сніжана Нестерук. Символіку кольору у творчості Василя Стуса розглядали Ганна Віват, Григорій Савченко. Іван Франко наголошував на великому значенні кольору у поетичному просторі митця, ділячись із реципієнтом «секретами пое-

тичної творчості». Вікторія Дуркалевич, опрацьовуючи «символічний код текстуального простору художньої прози І. Франка» [2, с. 29], також зацентувала увагу на кольоративах його творів. Побіжно, в контексті дослідження інших проблем у творчості Докії Гуменної, цієї теми торкнулася й Олена Коломієць. На окремі кольористичні аспекти творчості Докії Гуменної звернув увагу й Віталій Мацько, однак він також не досліджував їхньої символіки, а лише констатував факт розмаїтої кольорової гами у творах письменниці.

Метою цієї роботи є дослідження символіки кольору як однієї зі складових системи художнього осягнення світу у творчості Докії Гуменної.

Як слушно зазначила Ірина Бабій, у художньому тексті кольори розмежовуються за семантикою на два різновиди: денотативний (конкретна колірنا ознака зображуваних реалій) і конотативний (емоційно заряджений кольоратив), що супроводжує основне значення твору [1, с. 246]. У творах Докії Гуменної є кольоративи, які виконують денотативну функцію, тобто характеризують предмет без будь-якої емоційної зарядженості, але таких небагато. Письменниця мала гостре око, яке помічало багатогранні деталі наявного світу, і вмiла дати оцінку предметам, подіям, діянням людей, описавши їх влучними, точними словами, в тому числі й кольоративами, які несли в собі конотативний заряд, а подекуди набували й символічних ознак. Наприклад, життя простих людей у Радянському Союзі письменниця змальовує сірою барвою, яка у її світовідчужаннях є виразником брудної злиденності, безпросвітної одноманітності, фальшу і бездумності: «Отак воно стало все увіч перед очима. Вся сіра, убога, фальшива і нудна радянська дійсність. В кожному місті й містечку — вулиця Леніна і його протягнута рука на площі, в кожному селі — колгосп імені Сталіна і канцелярія із плякатами, засидженими мухами; в кожній їдальні — одне й те ж меню, в кожному підприємстві — «догнать і перегнать», «виполнить і перевиполнить» [6, с. 17].

Чистим, білим бачиться письменниці добробут, мир і спокій, який вона, до того ж, передає не через кольороназву, а через її предметну ознаку — молоко: «Мир, спокій і добробут розлиті в повітрі, пронизаному місячним молочним сяйвом» [7, с. 99].

Кольоровими характеристиками наділяє Докія Гуменна й водоїми, причому кожного разу авторка знаходить для їхнього опису все нові й нові кольорові характеристики: «Хмаросяги віддаляються, ста-

ють менші, ансамбль вирізьблюється, навколо — синя стихія. Повна ілюзія, що ми в далекому плаванні» [8, с. 35].

Або: «Він витягнув її — у повітрі проти сонця затріпотіла всіма кольорами рибка. Богдан обережно відчепив її і жбурнув назад у зелені хвилі» [8, с. 12].

Або: «Прозоре повітря пронизане сонцем, білогриві хвилі котяться під ноги, а далекі береги аж наблизилися...» [8, с. 67].

Віталій Мацько простежив барвопис роману «Золотий плуг» Докії Гуменної, порохувавши навіть використання різних барв у кількісному наповненні: «Внутрішній світ персонажів роману «Золотий плуг» відлунує й у гамі кольорів. Різні кольори «залучені» письменницею в художній текст із реальної дійсності, відбивають різнобарвність навколишнього середовища, в якому живуть персонажі. Бінарність, поляризація зовнішнього та внутрішнього світу письменницею передається кольоровою атмосферою. Найчастіше в романі трапляється золотий колір (30 разів) і зелений — як символ життя (14). Інші предмети позначені такими кольорами: червоним — 6, рудим — 5, блакитним — 4, білим — 5 разів» [11, с. 136].

Як можемо переконатися, дослідник наголошує на великій частотності використання зеленого кольору у романі «Золотий плуг» і відзначає його символіку. Із літературознавцем не можна не погодитися, адже, за міфологією, зелений — символ відродження душі, пізніше став емблемою народження природного. Довгий час смарагдові приписували чудові якості прискорення дітонародження [13, с. 413].

Як символ життя й відродження (оновлення) природи зелений колір ужито й у книзі «Прогулянка алеями мільйоноліть» Докії Гуменної на підставі опису Зелених свят — прадавнього дохристиянського культу зела: «...Вже в четвер села на Україні перетворюються на зелені гаї. Все замаєне: хата, подвір'я, вулиця. Навіть долівка застелена пахучим зіллям» [8, с. 12].

А ось золотий (жовтий) колір не просто «залучено» в художній текст роману «Золотий плуг», як про те пише дослідник, та й не лише в цьому романі превалує золота барва. Про величезну пристрасть наших, як вважає Докія Гуменна, прапредків скитів до золота письменниця пише в казці-есе «Благослови, Мати!», апелюючи до скитських могил: «Уявлення про ці, справді, казкові багатства степової аристократії дають скитські могили. <... > Золото в такій могильній камері блищить звідусюди, вона наповнена горами предметів усякого роду.

Багато посуду із золота, срібла й бронзи, прикрашеного чудовими орнаментами. < ... > Стіни вкриті дорогими тканинами, обшитими золотими бляшками... Тисячі їх згромадилися в основі стін, коли відкрито могилу. Зброя покійника виложена золотом, прикраси його, — браслети, персні, масивні гребні, нашійні гривни, діядема, — все це золоте, виложене дорогоцінними каміннями. Символи влади, булава та ріг із золота, лежать коло царя, а накривала вишиті золотими взорами.

Не гірше оздоблені й коні. Улюблені жеребці сяють у золоті й сріблі» [4, с. 164–165].

Замилування в золоті, як у найвищому вимірі краси, передалося й українцям від їхніх предків, впевнена Докія Гуменна, посилаючись на фольклорні твори: «...вслухаючись у ці колядки з золотими роженьками, золотим зерном, золотою корою на яблуні, золотим колосом, золотим човником, золотим мостом, посіяним золотим каменем, — то видається, що ми опинилися у IV столітті до Р. Х., де все аж очі засліплює золотом» [4, с. 200].

Згадує Докія Гуменна у казці-есе «Благослови, Мати!» й легенду про золотий плуг, «що впав колись скитам із неба» [4, с. 201]. Про золотий плуг згадувано і в однойменному романі, де він є «символом земної нетлінності, духовного багатства» народу [9, с. 118].

Варто зазначити, що золотий (жовтий) колір деякими знавцями колористики віднесено до першокольорів нарівні з чорним, червоним та білим, оскільки у ньому вбачають відлуння сонячної життєдайної енергії. Як символ сонця трактує цей колір і Докія Гуменна, про що зазначає й у книзі «Прогулянка алеями мільйоноліть»: «... Дівчина-олениця та — неабихто, вона — дочка сонця, вовна її золота, а стріли не беруть, тільки вертаються назад. Цю дівчину-оленицю можна побачити й на наших писанках. Стоїть собі вона там — символ сонця, — і що ти їй зробиш?» [8, с. 46]. Золотий (жовтий) колір тут сягнув рівня архетипного символу.

«Світовій літературі відомий «Нарис учення про кольори» німецького ученого й філософа Й. Гете. Автор називає жовтий колір кольором поваги й шляхетності. У давні часи на теренах України він сприймався як застигле сонячне світло, колір достиглого колосся. Навіть у сучасній державній атрибутиці, котру, як відомо, взято із давньої історії, один із кольорів прапора не випадково вважають кольором жовтої ниви. Власне, для української культури з прадавньою хліборобською

традицією таке тлумачення не є випадковим», — впевнена Олена Коломієць [9, с. 121].

Подібної думки про символіку кольорів (жовтого, золотого) дотримується й Ганна Віват: «...синій та жовтий кольори, що наявні в українській геральдиці, символізують життєвий простір народу (чисте небо та пшеничне поле» [3, с. 169]. У віршовій формі про це твердить і Ліна Костенко:

Півні кричать у мегафони мальв —
аж деренчить полив'яний світанок.
Мій рідний краю, зроду ти не знав
Нейтральних барв, тих прісних пуританок.

Червоне й чорне кредо рукава.
Пшеничний принцип сонячного степу.
Такі густі смарагдові слова
жили втобі і вибухали з тебе.

(«Біль єдиної зброї») [10, с. 207].

Іноді, описуючи героїв чи їхні характери, Докія Гуменна не називає їхні імена, а наголошує на знакових прикметах, у тому числі й колірних, наприклад, на постать Олени Теліги в романі «Хрещатий Яр» вказано як на «пані в бірюзовому костюмі», тим самим наголошуючи на яскравості й неординарності образу цієї жінки.

Крім основних назв кольорів предметів, письменниця подекуди використовує й кольорову синонімію, тобто вживає різні колірні ознаки на, здавалося б, один колір, як-от: «каштанове волосся» або «русьяве волосся» (руде), «іскри фіалкові» (фіолетові), «місячне молочне сьайво» (біле) тощо.

Студіюючи символіку барвопису Ігоря Калинця, Ганна Віват зазначила: «Часто поет передає колір на асоціативному рівні, забарвлюючи абстрактні предмети, що відображає його психологічну наснаженість, особистісний стан душі чи індивідуальне бачення світу речей і явищ» [2, с. 32]. Подібні художні прийоми зустрічаємо й у творах Докії Гуменної. Вона також «кольорово» означає духовний світ, почуття, уяву-фантазію, порухи душі людини: «синя фантазія», «срібний порух», «рожевий плін», «чорна праця», «працювати чорно та темно» тощо. Тут спрацьовує зауваження Івана Франка: «Якщо маляр дає враження кольорів, то поет викликає тільки спомини; маляр апелює безпосередньо до смислу, поет до уяви» [14, с. 108].

Іноді невизначеність, неяскравість, нецікаві події чи нудні розмови письменниці описує як знебарвлення: «безбарвно-біле враження».

Отже, кольорова гама прози Докії Гуменної різнобарвна, розмаїта й різноаспектна, і хоч у її творах немає детальних описів природи, портретних характеристик чи якоїсь іншої описовості, барви в художньому світі письменниці віддзеркалюють порухи її душі, підсилюють емоційне сприйняття картини світу, яку авторка зображає з такою скрупульозністю, влучністю і продуманістю. Символічність колірної палітри Докії Гуменної не викликає сумнівів, оскільки вона є здебільшого не декоративною, а радше декларативною, адже її твори в основному побудовані на міфах, легендах, фольклорному епосі, та археологічних наукових матеріалах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабій І. Емоційно-експресивна роль колірних епітетів у прозовій мові (на матеріалі творчості В. Стефаніка, М. Коцюбинського, М. Хвильового) / І. Бабій // Українська мова і література: історія, сучасний стан, перспективи розвитку. — Тернопіль, 1999. — С. 246–249.
2. Віват Г. І. З роси, з води і з кетяга калини... Поезія Ігоря Калинця: монографія / Ганна Віват. — Одеса: ВМВ, 2012. — 192 с.
3. Віват Г. І. Семантика художніх символів у поетичому просторі Василя Стуса: монографія / Г. І. Віват. — Одеса: ФОП Бондаренко М. О., 2014. — 264 с.
4. Гуменна Д. Благослови, Мати! Казка-есеї / Докія Гуменна. — К.: Вид. дім «КМ Academia», 1995. — 271 с.
5. Гуменна Д. Золотий плуг: роман / Докія Гуменна. — Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників «Слово», 1968. — 289 с.
6. Гуменна Д. Хрещатий Яр: роман-хроніка / Докія Гуменна // Дзвін. — 1998. — № 9. — С. 3–46.
7. Гуменна Д. Діти Чумацького Шляху: роман: у 4 кн. / Докія Гуменна. — К.: Український Центр духовної культури, 1998. — 576 с.
8. Гуменна Д. Прогулянка алеями мільйоноліть. Мікронovelі / Докія Гуменна. — Нью-Йорк; Балтимор: Українське видавництво «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1987. — 170 с.
9. Коломієць О. В. Проза Докії Гуменної (проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості): дис. ... канд. філ. наук: 10.01.01 / Олена Вікторівна Коломієць. — Київ, 2006. — 176 с.
10. Костенко Л. В. Біль єдиної зброї / Ліна Костенко // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : в 3 т. — К.: Рось, 1994. — Т. 3. — 688 с.

11. Мацько В. П. Українська еміграційна проза ХХ століття: [монографія] / В. П. Мацько. — Хмельницький: ПП Дереза І. Ж., 2009. — 388 с.
12. Новикова М. Прасвіт українських замовлянь / М. Новикова // Українські замовляння. — К.: Дніпро, 1993. — С. 7–27.
13. Серов Н. В. Античний хроматизм / Н. В. Серов. — СПб.: Лисс, 1995. — 475 с.
14. Франко І. Я. Із секретів поетичної творчості / І. Я. Франко // Франко І. Я. Твори: в 20 томах. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1955. — Т. XVI. — С. 251–297.

СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ПРОЗЕ ДОКІИ ГУМЕННОЇ

Ольга Филиппенко, преподаватель,

Одесская национальная академия пищевых технологий

В статье говорится о символике в мировой мифологии и в художественном изображении писателей. В частности, рассмотрена цветная символика в прозе Докии Гуменной. Определено, что творчество Докии Гуменной передает мировоззрение и восприятия действительности автора через ряд символов цвета. Акцентировано внимание на функции и значение цветов в произведениях Докии Гуменной. В частности, выделена символика цвета как одна из составляющих системы художественного постижения мира в творчестве писательницы. Докия Гуменная замечала многогранные детали окружающего мира, и умела дать оценку предметам, событиям, действиям людей, описав их точными словами, в том числе и колоративами, которые несли в себе коннотативный заряд, а иногда приобретали и символические признаки.

Ключевые слова: образ-символ, колористика, мифология, мировоззренческие убеждения.

THE SYMBOLISM OF COLOR IN DOKIA HUMENNA'S PROSE

Filipenko Olga, the teacher

Odesa national academy of food technologies, Ukraine

The article is about the symbolism in world mythology and artistic image artists. In particular, the color symbolism in prose Dokia Humenna. The writer is a representative of Ukrainian diaspora, whose works of art, was ignored or interpreted special ideological positions over the time. Determined that the artistic legacy Dokia Humenna on shows her world attitude and perception of reality through variety characters of colors. The attention is focused on the function and importance of colors in works Dokia Humenna. In particular, singled out the symbolism of color as one of the components of artistic understanding of the world in the work of the writer. Dokia Humenna noticed details available multifaceted world, able to assess objects, events, people act, describing their successful, exact words, including colorativity, which carried a connotative charge and sometimes got symbolic signs.

Key words: image, symbol, color, mythology, philosophical beliefs.

REFERENCES

1. Babij, I. (1999), Emocijno-ekspresywna rolj kolirnykh epitetiv u prozovij movi (na material itvorchosti V. Stefanyka, M. Kocjubynskjogho, M. Khvylyjovogho), Ukrajsnjka mova il iteratura: istorija, suchasnyjstan, perspektyvyrozvytku, Ternopilj [in Ukrainian].
2. Vivat, G. I. (2014), Z rosy, z vody, i zketjagha kalyny.. Poezija Ighorja Kalyncja: monoghrafija, Odesa, VMV [in Ukrainian].
3. Vivat, G. I. (2014), Semantyka khudozhnikh symboliv u poetychomu prostori Vasylja Stusa, Odesa, FOP Bondarenko M. O. [in Ukrainian].
4. Ghumenna, D. (1995), Blaghoslovy, Maty! Kazka-esej, K., Vyd. dim «KM Academia» [in Ukrainian].
5. Ghumenna, D. (1968), Zolotyj plugh, Njju-Jork, Ob'jednannja Ukrajsnjkykh Pysjmennykiv «Slovo» [in Ukrainian].
6. Ghumenna, D. (1998), Khreshhatyj Jar, Dzvin [in Ukrainian].
7. Ghumenna, D. (1998), Dity Chumacjkogho Shljakhu. Roman: U 4-kh kn., K., Ukrajsnjkyj Centr dukhovnoji kuljтуры [in Ukrainian].
8. Ghumenna, D. (1987), Proghuljanka alejamy miljjonolitj. Mikronoveli, Njju-Jork — Baltymor, UkrajsnjkeVydavnyctvo «Smoloskyp» im. V. Symonenka [in Ukrainian].
9. Kolomijecj, O. V. (2006), Proza Dokiji Ghumennoji (problemno-tematychnitazhanrovo-styljviosoblyvosti): dys. ... kand. fil. nauk: 10.01.01, Kyjiv [in Ukrainian].
10. Kostenko, L. V. (1994), Bilj jedynoji zbroji, Ukrajsnjke slovo, Khrestomati-ja ukrajinsjkoi literatury ta literaturnoji krytyky XX st. : v 3t., K.,Rosj [in Ukrainian].
11. Macjko, V. P. (2009), Ukrajsnjka emigracijna proza XX stolittja, Khmeljnycjkyj, PP Derepa I. Zh. [in Ukrainian].
12. Novykova, M. (1993), Prasvit ukrajinsjkykh zamovljanj, Ukrajsnjkai zamovljannja, K., Dnipro [in Ukrainian].
13. Serov, N. V. (1995), Antychnyj khromatyzm, SPb., Lyss [in Ukrainian].
14. Franko, I. Ja. (1955), Iz sekretiv poetychnoji tvorchosti, Tvory v 20-ty tomakh, K., Derzhavne vydavnyctvo khudozhnjoji literatury [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14 березня 2017 р.

УДК 81'1=16+81'373.2+81'373.21

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК ОЗНАКА ІДЮСТИЛІЮ Ю. ІЗДРИКА: ПОЕТОНІМНИЙ АСПЕКТ ТЕКСТОТВОРЕННЯ

Евеліна Босва, канд. філол. наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
e-mail: evelinaboeva@mail.ru

У статті досліджено твори Ю. Іздрика в аспекті реалізації структурних ознак категорії інтертекстуальності та її різновидів. Актуалізовано поетонімний аспект інтертекстуальності як текстово-дискурсивної категорії в сучасному постмодерністському художньому тексті. Доведено, що інтертекстуальність є однією із невід'ємних ознак українського постмодернізму та виконує текстотвірну функцію.

Ключові слова: інтертекстуальність, постмодернізм, художній текст, поетоніми, мовна гра.

Сучасна філологічна наука тяжіє до проведення комплексних досліджень, що зумовило інтерес до вивчення інтертекстуальності. Як відомо, інтертекстуальність є однією із домінуючих характеристик постмодерністської епохи. Вона стала обов'язковою частиною культурного дискурсу та одним із основних художніх прийомів, що розмиває традиційну межу між мистецтвом та реальністю. Проте інтертекстуальність ще не отримала повного висвітлення у роботах науковців, найчастіше вона розглядається як універсальна текстова категорія та водночас основний принцип літератури постмодернізму.

Вивчення структури постмодерних текстів та виявів інтертекстуальності в них є на сьогодні **актуальним питанням** літературознавства. Як зазначають дослідники текстів постмодерної літератури, інтертекстуальність як текстово-дискурсивна категорія значною мірою впливає на функціонування та інтерпретацію художнього дискурсу неklasичної парадигми. Однією з головних рис постмодерної літератури є використання творів попередників як «будівельного матеріалу».

Проза Юрія Іздрика, яскравого представника «карнавального» варіанту [3, с. 165] українського постмодернізму, суттєво вирізняється з-поміж творчого доробку інших митців цього напрямку насамперед завдяки комплексу мовновиражальних засобів, серед яких вагоме місце посідають поетоніми (В. М. Калінкін), які виконують образ-

но-символічну та характеризуючу функції. Як відомо, у постмодерністів ім'я літературних героїв стає, по суті, компонентом загальної гри автора з читачем, що позначається на структурі та семантиці власних назв. **Метою** нашої статті є аналіз творів Ю. Іздрика у розрізі реалізації структурних ознак інтертекстуальності та її різновидів. **Предметом** аналізу обрано поетоніми, які є інтертекстуальними номінаціями. Мета визначила **завдання** дослідження: проаналізувати реалізацію категорії інтертекстуальності на рівні поетонімії у прозі Ю. Іздрика як представника сучасного постмодерного дискурсу; здійснити огляд особливостей постмодерністського впливу на структуру і особливості утворення власних назв у художньому тексті; розробити типологію інтертекстуальних елементів у сучасному прозовому дискурсі.

Проза Ю. Іздрика — безумовно інтелектуальна, а отже, орієнтована на освіченого реципієнта; її відкрита для смислових інтерпретацій структура є провідним елементом інтелектуальної гри між автором і читачем. Тому кожен твір письменника читач може трактувати по-своєму, не пасивно сприймаючи *створену* художню реальність, а моделюючи власний віртуальний вимір із безлічі варіантів, запропонованих самим художнім текстом. Важливим елементом у творчій майстерності прозаїка виявляється інтертекстуальність як невід'ємний компонент його творчості Ю. Іздрика, як Я. Голобородько, М. Павлишин, Л. Стефанівська, Л. Лавринович та ін.

У дослідженні інтертекстуальності на перший план виходить комунікативний аспект тексту, тобто, яким чином адресант, здійснюючи інтертекстуальний акт, апелює до адресата. Як зазначає А. І. Білозуб, проявами інтертекстуальності у творах письменників-постмодерністів є: 1) заголовки та імена, що відсилають до іншого твору; 2) цитати (з атрибуцією чи без атрибуції) у складі тексту; 3) алюзії, ремінісценції; 4) епіграфи; 5) переказ чужого тексту, вміщений у новий твір; 6) пародіювання іншого тексту; 7) ритміко-синтаксичні паралелі і под. [2, с. 121]. Всі названі прийоми інтертекстуальності активно використовує у своїх творах сучасний український прозаїк Ю. Іздрик.

Як яскравий представник постмодернізму письменник будує художній текст на цитатах класики, обігруючи, пародіюючи її, на алюзіях, змішуванні мовних стилів, різновидів. Так звана інтертекстуальна складова творів письменника виявляється у вигляді залучення «чужого» тексту до власних романів, що здійснюється як з метою під-

ключення до світового культурного контексту, так і з метою побудови такого художнього тла, де інтертекстуальні запозичення виконують роль підсилювачів індивідуальної позиції автора.

Твори Ю. Іздрика «Острів Крк» [6], «Подвійний Леон» [7], незважаючи на текстовий і сюжетний хаос, є надзвичайно інтелектуальними. Вони розраховані на читача з високим рівнем культурного розвитку та аналітично-творчого мислення, вимагають не тільки знання різногалузевої наукової термінології, іноземних мов і художніх творів, але й здатності осмислювати прочитане та приєднуватися до процесу текстотворення. Такий інтертекст має й елементи гедонізму, адже читач повинен відчувати насолоду від упізнавання цитат, від того, що його зараховано до касти обраних, «посвячених у знання».

«Внутрішня енциклопедія» кожного твору Ю. Іздрика визначає важливі для автора культурні координати, онтологічні цінності. Засобами інтертексту письменник виявляє свої думки, спогади, показує, хто і який естетичний вплив справив на формування його світогляду, мистецької свідомості (М. Булгаков, В. Набоков, Х. Кортасар, Х. Борхес, Е. Хемінгуей, Дж. Селінджер, Ю. Андрухович та ін.). До них письменник апелює у своїх текстах: *«Все, про що б ти з радістю хотів забути, про що вже майже забув, все воно з тобою. Візьми мене на своє свято, татусю Хеме»* [6, с. 29] — натяк на роман Е. Хемінгуея «Свято, що завжди з тобою».

Панівним настроєм повісті «Острів Крк» є кохання та переживання від його втрати, тому не випадково з'являються цитати з поезії Ю. Андруховича «Любовний хід по вулиці Радянській» та алюзії на роман М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Останні реалізуються через символічно-іронічні імена героїв — *Патріарх* і *Прокуратор*: *«Це, зрештою, була звичайна вечірка... єдиним сенсом котрої був установлений кимось розклад появи нових людей... тут розважалися поети... тут бенкетували й бешкетували різноманітні художники... тут страждали й ловили кайф редактори-мазохісти... тут був навіть Прокуратор з бляшанкою віденського пива та смутний юний демон...»* [6, с. 15]. Стає зрозумілим, що «кожен текст є інтертекстом; інші тексти у більш-менш впізнаваних формах наявні у ньому на різних рівнях. Кожний текст є новою матерією, зітканою зі старих цитат» [1, с. 417].

На особливу увагу тут заслуговує також образ *Воланда*, який набуває статусу аксіологічного мовного знака — про це свідчить його написання з малої літери: *«...смутний юний демон, майже воланд, у ко-*

трого, як і годиться, одне око зелене і божевільне, а інше — порожнє і зовсім мертве... по всіх кутках сидів самотній воланд і мертве око його було мов живе, а те живе горіло смутком і тугою нетутешньою» [6, с. 15–16] — у М. Булгакова: «*Брюнет. Правый глаз черный, левый почему-то зеленый*».

Значимо, що авторське хизування своєю мовною свободою і розкутістю саме зумовлює своєрідну організацію постмодерністської оповіді. Лінгвостилістична система, всі мовні ресурси прози цієї парадигми спираються на синтаксичну будову, способи текстотворення, що сприяють розкриттю прагматичного потенціалу мовних одиниць, їх естетичного змісту та експресивної семантики. Автори вдаються до найрізноманітніших засобів експресії, мовної гри і графічних «викрутасів» з метою привернути увагу читача до свого художнього полотна.

Мовна гра на рівні орфографічного оформлення слова, фрази в мовотворчості Ю. Іздрика може доходити до порушення меж між словами чи збільшення інтервалів між літерами: «*Не вдавалося позбутися якогось істеричного, верескливого подиву — що жага життя бут и , в і д б у в а т и с я , з б у т и с я є такою непереборною і неперебірливою*» [7, с. 135]. Ім'я коханої героїні «Подвійний Леон» **Стефанія** є об'єктом мовних ігор, різних структурних трансформацій: «*Стефан і я... Ст! Еф! Ан!..*» [7, с. 63]; написання в дзеркальному відображенні «*СтефаніяніафетС*» [7, с. 62] чи й загалом чогось незрозумілого: «*Стефанія ихтегшинихз*» [7, с. 62]; всі слова у реченні пишуться разом: «*Можнави-сидитилишищечимосьмасивнимвикористаюдляцьоголавуабо-стіл. Пошуки лави. Вона тут*» [6, с. 62]. Власне, цей потік слів сприймається суцільно. Таким чином, досягається мета — вираження потоку свідомості, що акцентує на психічному стані мовця.

Інтертекстуальна номінація використовується і в мовній грі, напр.: «*Разом ми поставили конструкцію на місце, і хлопець подав мені руку: — Павел. — Всього? — зіронізував я, але він не зрозумів гумору*» [4, с. 120]. У цьому контексті звичайне чоловіче ім'я викликає асоціації з болгарським письменником через обрану мовну форму — російський варіант українського імені **Павло**. Використовує також автор гру з іменем коханої дівчини головного героя роману «Воццек» [5], яку приховував протягом усього твору: «*Вже і вечір, і час прощатися й з тобою, Алкестідо, антигоно, Аріадно, астениє, Анно Перенно, апатіє, Анабель, алісо, Ауреліє, абераціє, Аляско мила, антуанетто, Аналогіє, астрологіє, Анеміє, любя алергіє, Амаліє Неборака, андромахо, Авто-*

номіє, ассиріє, Алгебро, анастасіє, Анестезіє, атрофіє, Амазонко, атмосферо, Азбуко моя» [5, с. 147]. Таке порушення правил написання яскраво виділяється на традиційному фоні, привертає до себе увагу, акцентує її не на змісті певної мовної одиниці, а на психічному стані персонажа. Звичайно, можна посперечатися про необхідність такого роду експериментів, але семантизація графічних знаків дозволяє експресивізувати художній текст.

Майстерність мовної гри автор підтверджує пародіюванням пам'яток писемності — зразка художньої літератури Київської Русі «Слово о полку Ігоревім», які є доречними інтертекстуальними вкрапленнями в романі «Подвійний Леон», надаючи прозаїчним рядкам переконливості звучання: «*Плаче-тужить Стефанія вранці в Путівлі на вокзалі*» [7, с. 194]; «*Полєцю, — рече Стефанія, — зєгзицєю по Дунаєви*» [7, с. 195]; або ж зразків усної народної творчості, українського фольклору: «*Тепер не лишилося нічого іншого, як надіятися на Бога й на те, що мій дезорієнтований організм помилиться та сприйме той сульфазин за звичайний...*» [7, с. 180]; «*Воздаймо хвалу топографії, географії й геології. Це саме та річка, яка, набираючи силу й силу-силенну всілякого гівна, тече аж до Сяну чи там до Дону*» [7, с. 141]. Письменник сприяє десакралізації національного письменства, а разом з тим і народнописенної творчості. Цитування рядків народної пісні стає засобом творення гіркої іронії, як і використання самого народнописенного жанру колискової. Пародійна модель універсуму дозволила Ю. Іздрику висловити своє ставлення до того світу, в якому відбувається фундаментальна трансформація цінностей і канонів. Своєрідна гра з читачем, якою, властиво, і є пародія, виявилася художньо адекватним засобом його реалізації.

Як відомо, особливим прийомом творення інтертекстуальності є референція. Референція — у загальному розумінні — «система зв'язків між актуалізованими у мовленні іменами або іменними групами та світом» [11, с. 271]. За нашими спостереженнями референція у художніх творах Ю. Іздрика виражена: 1) ім'ям автора певного твору: «*Самостійно з передчуттям відсутності, з прохаськовим псом*» [8, с. 228], «*Описати мої натужні розмови з поліцаями, приниження і страх, безглузді прогулянки під вартою і по-кафкіанськи несподіване звільнення справді міг би хіба сухотник Франц*» [7, с. 75]. При цьому поряд можуть існувати справжні імена письменників і вигадані автором. Таким чином, Ю. Іздрик перевіряє обізнаність читача: «*a sered*

них були такі світила, як *Лишега, Процюк, Ципердюк, Андрусак, Прозаяк, Любанський, Ірпинець, Бракне, Римарук, Лугосад, Віхта Сад, Камідян, Проскурня, Цибулько, Бригинець і Забужко* [7, с. 65]; 2) назвою літературного угруповання: «*Адже їхньою стихією було імітаторство, трікстество, бубабу, зрештою*» [7, с. 50]; 3) вказівкою на назву твору: «*Так от це, замалим не Прохаськове відчуття присутності відіграло в моїх снах роль своєрідного морального імперативу, направляючи дії, коригуючи вчинки тощо*» [8, с. 47], «*є непрОсті, а є тяжОлі*» [8, с. 179]; 4) ім'ям літературного персонажа іншого твору: «*...сіамського родича Маркуса Млинарського, який, у свою чергу, мовчить, запхавши в рот дримбу — подарунок Моха*» [7, с. 53], «*Надувна Офелія зі сплутаним волоссям, уквітчаним водяними ліліями*» [7, с. 98].

Непоодинокими є випадки внутрішньої інтертекстуальності у творчості Ю. Іздрика: автор вводить у твори наскрізних персонажів (*Горвіц, Воцек*) або вдається до покликань на свої ж твори: «*...уже описано в АМ^{тм}»* [8, с. 37], «*Повезли собі б на Канари чи на острів Крк*» [7, с. 110].

Центральне місце в інтертекстуальному просторі творів Ю. Іздрика займають також алузії, що відсилають читача до творів масової культури (кіно, реклами, пісень): «*Кіллер завжди самотній. Хіба що він подвійний Леон*» [7, с. 124]; «*Хочеш, — каже вона, — яскравих апельсинів?// Хочеш — довгий лист від сина?// Хочеш — я підірву всі зорі, що заважають спати?*» [7, с. 91]; «*віртуозного бойового володіння найківським гаслом «just job it»* [8, с. 214].

Як зазначає Н. В. Кондратенко, заглиблення в інтертекстуальний шар «зорієнтоване на фонові знання пресупозитивного характеру» [9, с. 121]. Тільки спільна пресупозиція автора та реципієнта буде мати результатом адекватне сприйняття змісту тексту [9, с. 121]. Саме тому в інтертекстуальній номінації у постмодерністських художніх текстах переважають історичні та географічні назви, явища культури, власні імена відомих діячів історії, політики, культури і мистецтва, наприклад, у художньому мовленні Ю. Іздрика: «*От візьмімо цього... як його... Спінозу, чи як там... випив, кажуть, цикуту. І що? Тепер це просто історичний факт*» [4, с. 62]. У романі «*Воцек*» письменник навмисно використовує в тексті значний перелік видатних осіб, але в першому випадку йдеться про світових класиків («*Серед хворих лікаря Грубі були Гейне, Жорж Занд, Олександр Дюма, Альфонс Доде, Шопен, Ліст і багато інших славнозвісних осіб*» [5, с. 35]), в другому — україн-

ських сучасних письменників, причому окремі прізвища автор спеціально переінакшує («Відходить літературна братія — Камідян, Бракне, Ірпинець, Андрусак, Бригинець, Малкович, Іздрик, Забужко, Лишега, Римарук, Герасим'юк, Лугосад, Ципердюки (Іван і Діма), Процюк, комбатант Довгий, Фішбейн, Либонь, Авжеж і Позаяк» [5, с. 81]), як зазначає дослідник В. Костюк «у «Воццеку» сучасні українські автори... не тільки використовуються у вигляді цитат... але й блукають навмання текстом» [10, с. 36].

Помітним «порівнянням» Ю. Іздрика до експериментаторства є використання казкових мотивів: «— У її будинку, там, де, де ми кохалися, їли, мили одне одного, за рік уже була комуна... Бліді дівчатка зі здивовано розплющеними від марихуани очами... мандрівні філософи, усілякі ці, знаєш, **бременські музиканти**, вільний дух Європи, коротше кажучи» [7, с. 32]. Світ в уяві Іздрика-постмодерніста постає як щось до кінця не визначене, а отже незрозуміле, часом ірреальне утворення. Автор не шукає сенс людського існування, адже передбачається, що він мусить його створювати. Йдеться про віру в людину, розум, історію, тому і набуває іронія в його творах тотального за своєю масштабністю характеру. «Гори ці виглядали карикатурно, — міг би походжати ними **Гулівер**» [7, с. 177]. За допомогою вкраплення інтертекстуальних поетонімів письменник створює нову реальність і художній текст стає якісно іншим. Перед нами вже цілісність не лише як щось завершене, а саме текст як динамічний процес породження змістів, багатолінійний і принципово «вторинний», що не має автора у звичному для нас розумінні.

Цікавими є й наступні інтертекстуальні контексти художньої мовтоворчості Ю. Іздрика: «Справжня тобі **спляча красуня в кристалевій труні**» [7, с. 99]; «...а **старий теж** здивувався піднімає погляд **піноккіо!**!» [7, с. 68]; «**За одного битога двох небитих дають**» [7, с. 143].

Усі ці інтертекстуальні перегуки свідчать про, можливо, не до кінця усвідомлене, але послідовне використання письменником запропонованих казкових образів і мотивів, які відповідають настроям персонажів. Ю. Іздрик як культовий письменник епохи українського постмодерну вдало демонструє (особливо в романі «Подвійний Леон») відступ від догм, різновекторність думок. На межі століть повсякчас змінюються орієнтири взаємин людини з довкіллям, визначення й пошук ідеї, яка б змогла вирішити проблему повноцінності людського життя в сучасному суспільстві.

Отже, інтертекстуальність — наскрізна домінанта індивідуального стилю Ю. Іздрика, скріп, який об'єднує його художні тексти. Перебуваючи в естетичних координатах постмодернізму, Ю. Іздрик активно використовує інтертекстуальні номінації для створення живого «мовного потоку», в якому кожна цитована фраза, слово, назва набувають нового звучання і змісту. Письменник-постмодерніст розширив та значно урізноманітнив поетонімні засоби вираження експресивності, соціально-інтелектуальної значущості літературно-художніх форм на лексико-семантичному рівні.

Перспективи розвитку розглянутої проблеми вбачаємо у глибинному аналізі інтертекстуальних компонентів (у тому числі — поетонімних) на матеріалі прозових творів представників «станіславського феномена». Це дасть можливість стверджувати, що інтертекстуальність є провідним засобом творення українського постмодерного дискурсу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барт Р. От произведения к тексту / Р. Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М.: Прогресс, 1989. — С. 413–423.
2. Білозуб А. І. Інтертекстуальність у художньому постмодерному дискурсі / А. І. Білозуб // Лінгвістичні студії. — 2011. — Вип. 23. — С. 120–124.
3. Гундорова Т. Ностальгія та реванш: український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності / Тамара Гундорова // Кур'єр Кривбасу. — 2001. — № 144. — С. 165–172.
4. Іздрик Ю. Ам™. Новели / Юрко Іздрик. — Львів: Кальварія, 2005. — 260 с.
5. Іздрик Ю. Воццек & воццекурґія / Юрко Іздрик. — Львів: Кальварія, 2002. — 204 с.
6. Іздрик Ю. Острів Крк та інші історії: [повість, новели, автокоментар] / Юрко Іздрик; [передмова Юрія Андруховича]. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1998. — 120 с.
7. Іздрик Ю. Подвійний Леон: історія хвороби [роман] / Юрко Іздрик. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000. — 204 с.
8. Іздрик Ю. Таке: [збірка новел] / Юрко Іздрик. — Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2009. — 271 с.
9. Кондратенко Н. Специфіка інтертекстуальної номінації в модерністському і постмодерністському художньому тексті / Наталія Василівна Кондратенко // Рідний край. — 2014. — № 2(31). — С. 120–123.
10. Костюк В. Фрагмент і пастиш / В. Костюк // Критика. — 1998. — № 2. — С. 34–39.
11. Штерн І. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник / І. Штерн. — К.: АртЕК, 1998. — 336 с.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ КАК ПОКАЗАТЕЛЬ ИДИОСТИЛЯ Ю. ИЗДРЫКА: ПОЭТОНИМНЫЙ АСПЕКТ ТЕКСТОТВОРЧЕСТВА

Эвелина Боева, канд. филол. наук, доц.,

*ГУ «Южноукраинский национальный педагогический
университет имени К. Д. Ушинского»*

В статье исследованы произведения современного украинского прозаика Ю. Издрыка в разрезе реализации структурных признаков категории интертекстуальности и её разновидностей. Актуализирован номинативный аспект интертекстуальности, репрезентированный в современной постмодернистской прозе компонентами поэтонимии. Доказано, что интертекстуальность является одним из неотъемлемых признаков украинского постмодернизма и выполняет текстообразующую функцию.

Ключевые слова: *интертекстуальность, постмодернизм, художественный текст, поэтонимы, языковая игра.*

INTERTEXTUALITY AS INDEX OF THE IDIOSTYLE Y. IZDRYK: POETONYMOUS ASPECT OF TEXT-STOCKING

*Evelina Boyeva, Candidate of Philological Sciences Senior Lecturer
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky,
Odessa, Ukraine*

The philological expression of the structural features of intertextuality and its varieties in the prose of the prominent representative of postmodernism in Ukrainian literature of Yuriy Izdryk are analyzed in the paper. The poetonym aspect of intertextuality as a text-discursive category in contemporary postmodern fiction is foregrounded. It is proved that the name of the literary character is a component of the general game of the postmodern author with the reader that affects the structure and semantics of proper names. Examining the components of the Yuriy Izdryk's prose intertextuality, it was found that the postmodernist writer significantly expanded and diversified poetonym means of expressiveness, social and intellectual significance of literary poetonyms. It was found that historical and geographical names, cultural phenomena, proper names of the famous figures of history, politics, art and culture dominate among intertextual nominations in postmodern fiction that contributes to the perception of the idea of the literary work by the reader. It is proved that Yuriy Izdryk uses intertextual nomination in the language game together with the violations of the spelling rules aimed at provocation, strengthening of the expressive function of the postmodern prose. It is revealed that being in the aesthetic coordinates of postmodernism Yuriy Izdryk does not only realistically reproduce the linguistic world of social texts, but also actively works, experiments in order to create characteristic carnival atmosphere of the postmodern prose that also affects the onym segment of the belles-lettres work.

Key words: *post-modernism, intertextuality, belles-lettres text, literary onyms, language game.*

REFERENCES

1. Bart, R. (1989), «Ot proyzvedenyja k tekstu», *Yzbrannyye raboty: Semyotyka. Poetyka* [«That Works for text», *Favourites work: Semiotics. Poetyka*], Moscow, Progress, 417 p. [in Russian].
2. Bilozub, A. I. (2011), «Intertekstual'nist' u hudozhn'omu postmodernomu dyskursi», *Lingvistychni studii'* [«Intertextuality in postmodern art discourse», *Linguistic studio*], # 23, pp. 120–124 [in Ukrainian].
3. Hundorova, T. (2001), «Nostal'gija ta revansh: ukrai'ns'kyj postmodernizm u labirintah nacional'noi' identychnosti», *Kur'jer Kryvbasu* [«Nostalgia and revenge: postmodernism in Ukrainian national identity Labirint», *Kryvbas Courier*], # 144, pp.165–172 [in Ukrainian].
4. Izdrik, Y. (2005), *Amtm. Novely* [Amtm. Novels], Lviv, Calvary, 260 p. [in Ukrainian].
5. Izdrik, Y. (2002), *Voccek & voccekurhija* [Wozzeck & votstsekurhiya], Lviv, Calvary, 204 p. [in Ukrainian].
6. Izdrik, Y. (1998), *Ostriv Krk ta inshi istorii'* [Island of Krk and other stories], Lily — HB, Ivano-Frankivsk, 120 p. [in Ukrainian].
7. Izdrik, Y. (2000), *Podvijnyj Leon: istorija hvoroby* [Double Leon, medical history], Ivano-Frankivsk, Lily-HB, 204 p. [in Ukrainian].
8. Izdrik, Y. (2009), *Take* [This], Kharkov, Type-in «Family Leisure Club», 271 p. [in Ukrainian].
9. Kondratenko, N. (2014), «Specyfika intertekstual'noi' nominacii' v modernists'komu i postmodernists'komu hudozhn'omu teksti», *Ridnyj kraj* [«Specificity intertextual nomination in modernist and postmodernist fiction», *Native Land*], # 2 (31), pp. 120–123 [in Ukrainian].
10. Kostiuk, W. (1998), «Fragment i pastysh», *Krytyka* [«Fragment and pasta», *Criticism*], # 2, pp. 34–39 [in Ukrainian].
11. Stern, I. (1998), *Vybrani topiky ta leksykon suchasnoi' lingvistyky: Encyklopedychnyj slovnyk* [Selected topics and vocabulary of modern linguistics: Collegiate Dictionary], Kiev, Artek, 336p. [in Ukrainian].

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

УДК 1.82.0+123.21+82-31

ЕСТЕТИЧНІ ФУНКЦІЇ ФОЛЬКЛОРУ В РОМАНАХ Т. ГАРДІ «ТЕСС ІЗ РОДУ Д'ЕРБЕРВІЛЛІВ» І ПАНАСА МИРНОГО «ПОВІЯ»

Катерина Ангеловська, аспірантка

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського,
м. Одеса*

Стаття присвячена порівняльному аналізу фольклоризму романів Т. Гарді й Панаса Мирного та взаємозв'язку народної творчості й літератури як художніх систем. З'ясовано спільне й відмінне в функціонуванні фольклорних елементів у структурі романів обох прозаїків.

Ключові слова: фольклорно-етнографічні, жанрово-стильові, метафоризація, символіка, драматизм, ліризм, лірико-романтичний.

Оноре Бальзак ставив завжди перед романом серйозну пізнавальну мету, стверджуючи, що «публіка і не підозрює, яка невтомна праця думки вимагається від письменника, який прагне істини у всіх своїх висновках» [1, с. 504]. У прозаїків кінця XIX ст. (Марко Вовчок, І. Нечуй-Левицький, І. Тургенев, Г. Успенський, Е. Золя, брати Гонкури) було наявне прагнення дослідити суспільно-історичну істину, розібратися в таємницях своєї епохи. Кожен із них був оригінальним і неповторним. Тим більш не схожі один на одного крупні прозаїки-реалісти кінця XIX — поч. XX ст. — Р. Роллан і Г. Манн, Панас Мирний і Т. Гарді. Але в них проявляється по-різному і те загальне, що відрізняє їх від класиків минулої епохи, а саме: оновлення і вдосконалення романного жанру. Має рацію В. Одиноків, зазначаючи: «Трансформація і перетворення жанрів відбуваються не лише в результаті індивідуальних зусиль окремих творчих особистостей. При цьому спостерігається інтеграція епохальних тенденцій і прагнень творчих індивідуальностей. Співвіднесеність цих факторів у кожному випадку різна. Але завжди міра новизни, що вноситься художником у традиційний жанр, може бути врахована як елемент художнього прогресу» [9, с. 86].

Справжні митці завжди знаходили в народнопоетичному мистецтві джерело глибокого художнього пізнання навколишньої дійсності. Причому в кожному епоху письменники відкривали у фольклорі все нові й нові ідейно-естетичні цінності, що збагачували художню палітру їхніх творів. Проблема фольклоризму завжди була невід'ємною рисою народності літератури [5, с. 101].

«Важливо зрозуміти: там, де є народна основа (в розумінні пошани до фольклорної спадщини і органічної духовної близькості художника до неї), — справедливо вказував Ю. Суровцев, — там подібні паралелі у стильових міфічних домінантах, точніше сказати — в домінантах нового, нинішнього зміття стихій фольклору і сучасної культури реалізму, виникають і будуть виникати природньо» [10, с. 517]. Ці роздуми сучасного літературознавця фактично пояснюють характер співвідношення фольклору й реалізму в літературі.

Закономірно, що плідні традиції народної творчості сприяли збагаченню і розвитку романного жанру. Незаперечним є також вагомий благотворний вплив народнопісенної стихії на поетику Т. Гарді-прозаїка (Неш Т., Шиміна О.) і Панаса Мирного-романіста (Черкаський В., Пивоваров М.). І серед образотворчих уснопоетичних чинників важливу роль відіграють як один із засобів романтизації стилю письменника фольклорна метафоризація і символіка. Наведемо характерні приклади: «When they were deep among the moaning boughs» [2, с. 402]; «July passed over their heads, and the Thermidorean weather which came in its wake seemed an effort on the part of Nature to match the state of hearts at Talbothays Dairy. The air of the place, so fresh in the spring and early summer, was stagnant and enervating now. Its heavy scents weighed upon them, and at mid-day the landscape seemed lying in a swoon... And as Clare was oppressed by the outward heats, so was he burdened inwardly by waxing fervour of passion for the soft and silent Tess» [2, с. 162]; Або: «...там на холодному чистому шатрові тільки зорі грають своїм невеличким світом. Байдуже їм, що робиться на землі: тихо, мов потухаючі іскорки, лягає той світ на мерзлу груду, відбиває сизим сьайвом на невеличких пилиночках снігу; здається вони граються своїм світом... А небо — глухе, як пустиня, німе та холодне, як камінь, — шатром розіслалося понад землею, морозом окувало її, давить, наче хоче задавити» [7, с. 25]; «Півмісяць високо плаває у чистому небі, горить; кругом його стовпились зорі: як рій коло матки, як горішки коло доброго крайця хліба, так вони витанцьовують та виблискують

кругом його; а він, зрадівши, так висвічує на все небо, так вистилає своїм світом укриту білим снігом землю, горить в однім місці сизим огнем, у другім зеленим, у третім червоним, аж жовтогарячим, — мов хто розкидав дороге намисто по землі» [7, с. 46].

У романах Т. Гарді й Панаса Мирного народнопоетичні засоби виконують поліаспектні функції. Одним з найпростіших завдань, які вирішують автори за допомогою фольклорного матеріалу, є романтичні за стильовою домінантою описи етнографічного характеру. Показовими є такі приклади: «The enclosures numbered fifty acres instead of ten, the farmsteads were more extended, the groups of cattle formed tribes hereabout; there only families. These myriads of cows stretching under her eyes from the far east to the far west outnumbered any she had ever seen at one glance before. The green lea was speckled as thickly with them as a canvas by Van Alsloot or Sallaert with burghers. The ripe hue of the red and dun kine absorbed the evening sunlight, which the white-coated animals returned to the eye in rays almost dazzling, even at the distant elevation on which she stood» [2, с. 115–116]; «In these long June days the milkmaids, and, indeed, most of the household, went to bed at sunset or sooner, the morning work before milking being so early and heavy at a time of full pairs» [2, с. 148]. Або: «Вона і незчулася, як вибігла на кінець лісу. Перед нею безкрає поле злегка піднімається вгору, тонучи ген-ген у жовто-прозорій блакиті неба, а ліс круто повернув на ліву руч. А то що бовваніє таке на тому зеленому морі золотого марева? Наче журавлі ідуть собі, похитуючись тихо попід горою... Он під тією деревиною, що, мов копиця, зеленіє серед поля, здіймається димок сизий. «Косарі! Косарі! То і галушки або кашу варять» [7, с. 433]. З наведених прикладів можна зробити висновок, що етнографічний матеріал не бере безпосередньої участі у вирішенні власне художніх завдань, він лише доповнює атрибути етнографічного плану, до яких звертаються митці у своїх романах (щоправда, у структурі роману Т. Гарді знаходимо дещо ширші етнографічно-фольклорні описи, що підсилюють специфіку роботи головної героїні).

В архітектоніку аналізованих романів органічно входять народні обряди і звичаї безпосередньо в етнографічному аспекті. Етнографічні елементи романів також надають їм національного колориту. Наприклад, опис весільного обряду — Тесс виходить заміж за Ендже-ла, легенда про д'єрбервільську карету, кукурікання півня після обіду (символ певної біди), в такому ж фольклорному ключі описується

сила влади умовностей, коли чоловік може залишити свою дружину (Енджел і Тесс), молитва Тесс Богу, а в романі «Повія» — похорони Пріські, свято колядування, вбивство Загнибідихи, фольклорно-романтичні описи та ін.

Один з англійських літературних критиків Томас Неш у своїй статті «Тесс із роду д'Ербервіллів»: символічне використання фольклору» критикує літературних фольклористів за те, що вони вважали фольклор «місцевим колоритом» і ознакою «народного способу життя». Крім того, вони прагнули прирівняти народну думку до «примітивної» або «пасторальної літератури». З одного боку, Т. Неш стверджує, що Т. Гарді символічно використовує фольклор у тексті роману, а з другого — народнопоетичний мотив, що передбачає принесення жертву (Тесс) духам рослинності, є «спільним стержнем, що пронизує всі фольклорні символи в романі» [8, с. 44]. Тут помічаємо певну суперечність у міркуваннях критика, його недооцінку конкретно-історичних реалій життя (адже фольклорна символіка існувала в тексті роману не з декоративних міркувань, а в тісному зв'язку з життям персонажів).

Обидва вказані романи мають значний інтерес з точки зору, що переконливо підтверджує положення про значення принципу історизму для правдивого змалювання митцями життя. У романах зображуються драматичні долі персонажів у процесі їх розвитку, у відповідності з духовним життям народу. Причому складний процес життя героїв автори відтворюють не шляхом простого переміщення їх у часі і просторі, а детермінують складними обставинами буття.

Наявність фольклорно-етнографічного матеріалу виконує в структурі аналізованих романів декілька функцій: 1) поглиблює ідейно-тематичну основу; 2) надає утаємниченості змісту; 3) збагачує стильову палітру; 4) психологізує дії і вчинки персонажів; 5) окреслює особливості прози представників різних національних літератур. У цьому руслі роман «Повія» максимально наближений до реального життя селянства, а «Тесс із роду д'Ербервіллів» більш насичений легендами, що пронизують структуру твору, авторськими відступами, що заглиблюються в основи християнського вірочення.

У романах обох прозаїків ми помічаємо не лише рельєфне відображення явищ природи, але й відтворення соціального життя персонажів у широких художніх узагальненнях (завдяки фольклорному матеріалу). Саме через фольклор ми глибше розуміємо душу митців,

їх думки і почуття, поетикальні особливості романного жанру Т. Гарді і Панаса Мирного. Великі художники стають нашими наставниками і проповідниками у світовому сховищі уснопоетичних багатств народів. Хіба не через Т. Шевченка ми стали сильніше любити українські пісні, а через І. Франка — українські казки? Хіба не через Кітса, Сауті, Кольріджа та ін. ми стали краще знати фольклор англійського народу? Немає ніяких сумнівів у тому, що по-різному і в різній формі проблема фольклоризму відноситься до тих письменників, які залишили помітний слід у своїх національних літературах.

Письменники творчо використовують у структурі своїх романів народну словесну творчість як систему художнього відображення дійсності. При цьому автори прагнуть дбайливо зберегти народну семантику того чи іншого вислову при зовсім незначній переробці його форми. Для прикладу наведемо типові приказки та прислів'я, що помічаємо у текстах романів: «Варвара похвалиться, Сава постелеться, а Микола скує» [7, с. 9], «од скаженого поли вріж та тікай» [7, с. 21], «з щастя та з горя скувалася доля» [6, с. 25], «за дурною головою та й ногам лихо» [7, с. 32], «ніхто не віда, як хто обіда» [7, с. 42], «казаному кінця нема» [7, с. 47], «моя хата скраю, я нічого не знаю» [7, с. 55], «хто кислиці поїв, а кого оскома напала» [7, с. 61], «як сир у маслі купалася» [7, с. 88], «коло рта було, а в рот не попало» [7, с. 101], «одним миром мазані» [7, с. 110], «а наш бере, та ще й батька дере» [7, с. 110], «де п'ють, там і б'ють» [7, с. 112], «куди він не встряне — добра немає» [7, с. 113], «не ти накриєш — тебе підведуть» [7, с. 114], «здоров'я — усьому голова» [7, с. 130], «часом — з квасом, а порою з водою» [7, с. 134], «на тобі, небоже, що мені негоже» [7, с. 136], «жити б та бога хвалити» [7, с. 146], «ні бога в животі, ні гріха — на душі, ні жалості в серці» [7, с. 167], «на ловця і звір біжить» [7, с. 175], «кругом темно — хоч око виколи» [7, с. 213], «daze my eyes» [2, с. 14], «off you will go like a shadder» [2, с. 28], «however, 'tis well to be kin to a coach, even if you don't ride in 'em» [2, с. 33], «she don't get green malt in floor» [2, с. 34], «out of the frying-pan into the fire!» [2, с. 79], «a time to embrace, and a time to refrain from embracing» [2, с. 157], «three Leahs to get one Rachel» [2, с. 158] та ін.

Використання обома прозаїками уснопоетичних засобів цілком виправдане художньо, оскільки детерміноване їх прагненням передати колорит епохи, краю, способу життя народу, мови героїв. Воно викликано необхідністю охарактеризувати образну мову персонажів — Тесс, Енджела, Крика, Загнибіди, Пріські, Карпа, Грицька, Довбні...

Необхідно відзначити, що фольклор у структурі аналізованих романів виконує низку важливих функцій: а) сприяє трансформації особливостей народних естетичних принципів, своєрідності відображення дійсності, типізації й об'єктивуванню; б) поглиблює співвідношення епічного, ліричного й драматичного начал; в) збагачує поетикальний аспект романів — специфіку архітектоніки, зображально-виражальних засобів, їх ідейно-художніх функцій, фольклорних, жанрових і національних особливостей тощо.

У текстах обох романів зустрічаються також фрагменти пісень. Одні з них взяті з народної скарбниці без змін, інші створені авторами на пісеннопоетичній основі. Має рацію О. Гончар, розмірковуючи про сутність справжнього мистецтва: «Коли я стою перед витвором старогрецької скульптури, сповненої гармонії й світла... або слухаю українські народні пісні, — я не перестаю дивуватися, як творці цих шедеврів у реальному, звичайному вловлювали незвичайне, у земному вміли знаходити небесне, вічне» [4, с. 236]. Деякі пісні певною мірою співвідносяться з оповідною ситуацією, а інші звучать в устах окремих персонажів. Наведемо кілька прикладів: «Славен еси,

Ой, славен еси!
 Наш милий боже,
 На небеси!» [7, с. 45].
 «Ой, куме, куме,
 Добра горілка» [7, с. 111].
 «Не йди, дівко, за удівця, —
 Буде тобі лихо» [7, с. 224];
 «Ой стій, сосно,
 Та розвивайся!
 Рано, рано!..» [7, с. 250].

А в романі «Тесс із роду д'Ербервіллів» читаємо:

«Dairyman Dick
 All the week: —
 On Sundays Mister Richard Crick» [2, с. 120];
 «Indeed opine
 That the Eternal and Divine
 Did, eighteen centuries ago
 In very truth...» [2, с. 129];
 «Leave thou thy sister, when she prays,
 Her early Heaven, her happy views;
 Nor thou with shadow'd hint confuse

A life that leads melodious days» [2, с.186];
«The little less, and what worlds away!» [2, с. 250];
«Arise, arise, arise!
And pick your love a posy,
All o' the sweetest flowers
That in the garden grow» [2, с. 360];
«Here we suffer grief and pain,
Here we meet to part again;
In Heaven we part no more» [2, с. 375].

Наведені фрагменти пісень в аналізованих романах не знаходяться за межами сюжету. Вписуючись у художню тканину творів, вони створюють певний емоційний фон, постають своєрідним аналогом до тієї чи іншої ситуації. Народна словесно-музична творчість виробила впродовж віків своєрідну систему художнього відображення дійсності, цілий комплекс принципів та засобів її естетичного освоєння. Народна пісня стала важливим засобом вислову суспільної думки, школою мудрості, поетичним дзеркалом дійсності. Тому-то пісенний елемент сприймається в контексті роману як важливий засіб вислову авторами суспільної думки, відтворення мудрості трудового народу. Обидва митці уважно відбирали життєвий матеріал, який допоміг би об'єктивно показати становище селянства. З такою глибиною і масштабністю це завдання ще не осмислювалося в літературі. Пісенний мотив сприяє емоційності повісткування, надає зображуваному реалістичного (у «Повії») і романтичного (у «Тесс із роду д'Ербервілів) забарвлення. Крім того, загальновідомо, що пісенні мотиви у фольклорі з'являються тоді, коли особистість викликає самостійний інтерес і стає об'єктом відображення (О. Веселовський). Саме тому діалектичний взаємозв'язок Т. Гарді і Панаса Мирного з пісенними мотивами цілком закономірний.

Тут доречно поставити запитання: чим відрізняються фольклорні особливості пісенних мотивів Т. Гарді від аналогічних мотивів роману Панаса Мирного? На наш погляд, фрагменти пісень Т. Гарді мають свою специфіку: вони зв'язані з певним релігійним змістом і пафосом. Це пояснюється релігійністю головних персонажів, які часто цитують Євангелію і Біблію, дотримуючись при цьому їх принципів. Цей зв'язок визначив певні світоглядні позиції й творчі настанови митця.

Народні пісні у текстах романів обох письменників слугують найбільш цінним і вдячним художнім матеріалом. Саме цим можна пояс-

нити той факт, що вони часто зустрічаються в прозі вказаних авторів. Тут доцільно підкреслити, що ідейно-естетична близькість творчості Панаса Мирного взагалі до фольклору спостерігається також у створенні митцем образів представників панівних класів (Лошакова, Колісника, Супруненко, Рубця, Книша). Він оцінює цих персонажів з народної точки зору.

Описані Т. Гарді й Панасом Мирним суспільні процеси економічного, політичного й іншого характеру були для них не самоціллю, а лише засобом, приводом знаходження морально-естетичних або соціальних можливостей їх учасників, тобто митців цікавили переживання, почуття, емоції, надії та ін. соціально-психологічні стани персонажів (Тесс, Енджел, Алек, Христя, Загнибіда, Колісник), поставлених у складні обставини. Специфіка сприйняття використовується в серйозних масштабах і з високою майстерністю.

В романістиці Т. Гарді й Панаса Мирного фольклорний матеріал є одним із важливих засобів відтворення соціальних і побутових обставин епохи в найрізноманітніших її проявах. Народнопоетична творчість була для них не тільки джерелом пізнання дійсності, але й тим художнім матеріалом, за допомогою якого в романах була створена узагальнююча картина конкретно-історичних реалій життя. Основою романістики Гегель вважав «конфлікт між поезією серця і протилежною їй прозою життєвих відношень, а також випадковістю зовнішніх обставин» [3, с. 475]. Але тут доречно відзначити, що навіть у типологічно однорідних поетиках (у цьому випадку) завжди чітко проявляється специфіка національних фольклорної та літературної традицій. У цьому зв'язку надзвичайно важливо, що в текстах обох романів діалектично взаємозв'язані аспекти поетичний і соціально-моральний (навіть позашлюбну дитину Тесс назвала Горем). Контакти літератури з народнопоетичною творчістю, художня спадкоємність літератури по відношенню до фольклору — безумовно, одна із важливих і природних поетикальних ознак обох романів.

Щодо особливостей художньої форми роману Т. Гарді (тут враховуємо естетичні функції фольклору), то необхідно відзначити лірико-романтичний стиль, який поєднує в собі не лише виняткове з повсякденним, але часто й перетворює це повсякденне у виняткове (напр., обставини взаємовідносин Тесс і Енджела). Особливого значення набуває прийом художньої варіації (драматичної, ліричної, психологічної, поетичної) деталей. Повторення у формі поетичного

лейтмотиву лісу, поля, місяця створюють відповідну психологічну атмосферу, в якій стає можливим виявлення глибинних духовних станів особистості головних персонажів.

Стильова своєрідність романної структури Панаса Мирного суттєво відрізняється від художньої манери романного жанру Т. Гарді. Роману «Повія» властива драматизація стилю завдяки активному використанню прийому контрастної будови персонажів, фольклорної метафоризації, і через сцени дії героїв, і через їх пряму мову, через діалого-монологічне мовлення і невласне пряму мову тощо. У романі «Повія» помічаємо осмислення митцем з народної точки зору домінуючих конфліктів між окремими соціальними групами, між окремими персонажами, які відрізнялися своїм способом життя, своїм світовідчуттям тощо. Текст «Повії» має суттєві відмінності від роману «Тесс із роду д'Ербервіллів» через реалістично-побутову деталізацію, що сприяє поглибленому відтворенню картин життя тогочасної дійсності.

Фольклорна мовленнєва стихія властива обом романам (більшою мірою «Повії») (використання мовленнєвих зворотів — форми тожності, що створюють враження значної епічної повноти образів). Але вона більш опосередкована книжково-літературними формами мови, народний тип мислення — типом художнього мислення, детермінованого їх сучасністю, що виражав один із головних конфліктів тогочасної епохи.

Фольклорна стихія пронизує архітектоніку аналізованих романів на різних рівнях — на рівні сюжетно-композиційної структури, на рівні диференціації позицій авторів, на рівні етико-психологічного аспекту, на рівні уявлень про історичний характер відображених подій.

Тут доречно підкреслити, що романна творчість обох письменників суттєво відрізняється від фольклорної сукупністю історично зумовлених естетичних ознак і не лише способом пізнання і відтворення об'єктивної дійсності, але й принципами художнього добору і типізації життєвих явищ, майстерністю створення персонажів, формою абстрактного мислення, творчою індивідуальністю [5, с. 112].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бальзак О. Собр. соч.: в 15 т. — М.: Гослитиздат, 1955. — Т. 15. — 679 с.
2. Hardy T. Tess of the d'Urbervilles / T. Hardy. — Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950. — 415 p.

3. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. / Г. Гегель. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — 498 с.
4. Гончар О. Письменницькі роздуми / Олень Гончар. — К.: Дніпро, 1980. — 314 с.
5. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олесь Гончара: проблеми типологій: монографія / М. Х. Гуменний. — К.: Акцент, 2005. — 240 с.
6. Зись А. Философия и современный литературный процесс / А. Я. Зись // Вопросы философии. — 1983. — № 11. — С. 96- 97.
7. Мирний Панас. Твори: в 3 т. / Панас Мирний. — К.: Дніпро, 1976. — Т. 3. — 512 с.
8. Nash Tom. Tess of the d'Urbervilles: The Symbolic Use of Folklore / Tom Nash // English Language Notes. — June 1998. — P. 38–48.
9. Одинокое В. Г. Поэтика русских писателей XIX в. и литературный прогресс / В. Г. Одинокое. — Новосибирск: Наука, 1987. — 157 с.
10. Суровцев Ю. И. Необходимость диалектики / Ю. И. Суровцев. — М.: Художественная литература, 1982. — 535 с.

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ФУНКЦИИ ФОЛЬКЛОРА В РОМАНАХ
Т. ГАРДИ «ТЭСС ИЗ РОДА Д'ЭРБЕРВИЛЛЕЙ
И ПАНАСА МИРНОГО «ГУЛЯЩАЯ»**

Екатерина Ангеловская, аспирантка

*Южноукраинский национальный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского, г. Одесса*

Статья посвящена сравнительному анализу фольклоризма романов Т. Гарди и Панаса Мирного и взаимосвязи народного творчества и литературы как художественных систем. Сосредоточено внимание на выяснении общего и специфичного в функционировании фольклорных элементов в структуре романов обоих прозаиков.

Ключевые слова: фольклорно-этнографические, жанрово-стилевые, метафоризация, символика, драматизм, лиризм, лирико-романтический.

**THE AESTHETIC FUNCTIONS OF THE FOLKLORE
IN THE NOVELS OF T. HARDY «TESS OF THE D'URBERVILLES»
AND PANAS MIRNIY «THE POVIYA»**

Katheryna Angelovskaya, graduate student

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

The article is devoted to the study of comparative analysis of the folklore of the novels of T. Hardy and Panas Mirniy and the interrelation of folk art and literature as artistic system is investigated in the article. The attention is focused on elucidating the general and specific in the functioning of folklore elements in the structure of the novels of both writers.

The particular attention is focused on the multifold functions of folklore in the analyzed novels: it deepens the ideological and thematic basis; gives magic to the content; enriches the style palette; psychologizes the actions of the characters; outlines the features of the prose of the representatives of different national literatures. When studying the structure of the novels «Tess of the d'Urbervilles» and «The poviya» is established how the folklore promotes the transformation of the characteristics of the people's aesthetic principles, the peculiarity of the expression of reality, typification and objectification, it deepens the relationship of the epic, lyrical and dramatic beginnings, it diversifies the specificity of architectonics, expressive means, their ideological and artistic functions, genre and national characteristics. The style features, the author's position, the lyricism of digressions and the humanistic pathos of the novels are investigated here.

Key words: *folklore-ethnographic, genre-style, metaphorization, symbolism, drama, lyricism, lyrical and romantic.*

REFERENCES

1. Balzac Honore, (1955), *Sobranie sochinenij* [Coll. of works], (Vol 1–15), Goslitizdat, Moskva [in Russian].
2. Hardy, T. (1950), *Tjessi zodad'Jerbervillej* [Tess of the d'Urbervilles], Izdatel'stvo Literaturny Na Inostrannyh Jazykah, Moskva [in Russian].
3. Gegel', G. (1971), *Jestetika* [Aesthetics] (Vol 1–4), Iskusstvo, Moskva [in Russian].
4. Honchar, Oles (1980), *Pysmennytski rozдумы* [The reflections of the writer], Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
5. Humennyi, M. Kh. (2005), *Poetyka romannoho zhanru Olesia Honchara: problemy typolohii* [The poetics of the novel genre of Oles Honchar: the problems of the typologies], Aktsent, Kyiv [in Ukrainian].
6. Zis', A. (1983), *Filosofijai sovremennyj literaturnyj process* [The philosophy and the modern literary process], *Voprosy filosofii* [Issues of philosophy], no. 11, pp. 96–97.
7. Myrnyi, Panas (1976), *Tvory* [Works], (Vol 1–4), Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
8. Nash, Tom (1998), *Tess of the d'Urbervilles: The Symbolic Use of Folklore*, June, pp. 38–48.
9. Odínokov, V. G. (1987), *Pojetika russkih pisatelej XIX v. iliteraturnyj progress* [The poetics of russian writers of the nineteenth century and literary progress], Nauka, Novosibirsk [in Russian].
10. Surovtsev, Yu. I. (1982), *Neobhodimost dialektiki* [The necessity of dialectics], Fiction, Moskva [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 16 березня 2017 р.

УДК 82.0(083.77)

ІНТЕНЦІОНАЛЬНІСТЬ СВІДОМОСТІ (А. БАРБЮС, Е. РЕМАРК, О. ГОНЧАР)

Микола Гуменний, д-р філол. наук, проф.,

Віра Гуменна, канд. філол. наук, доц.

*Південноукраїнський національний педагогічний університет
ім. К. Д. Ушинського, м. Одеса*

Стаття присвячена дослідженню інтенціональності свідомості в анти-воєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара. З'ясовано майстерність кожного з митців у відтворенні внутрішнього світу персонажів під впливом кровопролитних подій війни. Окреслено відмінності в авторів природної інтерпретації почуттів.

Ключові слова: *інтенціональність свідомості, діалектика поведінки, діалектика душі, інтерпретація, ірреальне, випадкове, незбагненне.*

Біблійне глибокометафоричне висловлення «Мудрість краща від зброї військової, але один грішник погубить багато добра» [2, с. 672] стверджує думку (у підтексті) про гуманістичні закономірності людського буття без воєн і кровопролитів. У філософському ж аспекті розмірковував і Г. Лейбніц про добро і зло в людському житті «Під добром і злом фізичним мають на увазі щасливі і нещасливі події, що відбуваються з розумними істотами... Хоча зло не може бути змістом попередньої волі Бога, хіба що постільки-поскільки ця воля прагне до його усунення... Тому-то Хома Аквінський слідом за Августином обґрунтовано стверджує, що Бог дозволяє відбутися певному злу, щоб не перешкодити добру в багатьох його проявах» [6, с. 472–473].

З порушеної точки зору показові антивоєнні романи А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, що відкривають можливість з'ясування усієї своєрідності художніх систем, дослідження деяких творчих принципів указаних прозаїків, предметної інтерпретації почуттів персонажів тощо. Незважаючи на окремі досягнення літературознавців (І. Семенчук, А. Погрібний, М. Гуменний, К. Галич, Д. Затонський, Р. Самарін, Т. Шнайдер, Б. Шредер, Д. Наливайко та ін.), недостатньо дослідженими залишаються жанрово-стильові особливості романістики вказаних авторів, її філософські проблеми, предметна інтерпретація почуттів та деякі інші поетикальні аспекти. Ми спробуємо розглянути інтенціональність свідомості в антивоєнних

романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара в компаративному аспекті.

Д. Затонський досліджував гуманізм Е. Ремарка, його глибоку віру в людину. Ця віра пов'язана з великим автором «Вогню», — з А. Барбюсом. Дослідники неоднаразово зверталися до типологічних зіставлень «Вогню» з романом «На Західному фронті без змін». У романі «На Західному фронті без змін» багато прямих і побічних мотивів і художніх деталей, що нагадують барбюсівські твори. Однак більш важливим уявляється спільний підхід обох художників до проблеми людини на війні.

Сама атмосфера антивоєнних романів А. Барбюса і Е. Ремарка, майстерно виписані деталі та увага, яку проявляють митці до відображених характерів, до діалогів, захоплюють читача. Читач занурюється в психологічну атмосферу повісткування, стежить за розвитком думок солдатів, їх душевними рухами. І за всім цим, на нашу думку, постає трагічна картина життя персонажів, проявляються типові особливості психологічних рис французьких і німецьких солдат. У зв'язку з цим доречно підкреслити важливість художньої обробки романів, так як саме художність надає думкам ясності, рельєфності, правди. В О. Гончара ж помічаємо через лірично-романтичну тональність, авторські відступи та листування, при всій трагічності воєнних ситуацій, більш поглиблену ліризацію повісткування та інтенціональність свідомості персонажів.

Внутрішні, психологічні особливості людини на війні завжди приковували пильну увагу і Барбюса, і Ремарка, і Хемінгуей, і Гончара... Але ці особливості осмислювались в історичному контексті воєнних подій, учасниками яких вони були. Часто герої романів перебувають в екстремальних умовах, в яких з'являється можливість предметної інтерпретації почуттів (інтенціональність). Наприклад, критичний стан — поранення — виводить Пауля Боймера за межі урівноваженості, ніби дозує сприйняття ним навколишніх речей: у свідомості Пауля відбувається диференціація в системі життєвих відношень, детермінованих війною. Пауль налаштовується проти нормальної логіки, у нього виникає потреба змінити її, довести до межі абсурду: «...мені двадцять років, але в житті бачив тільки відчай, смерть, жах та поєднання безглуздої легковажності з неймовірними муками... Я бачу, що хтось нацьковує народ на народ, і люди вбивають — мовчки, слухняно, по-дурному... Я бачу, що найкращі уми людства винаходять зброю і слова, аби це тривало й далі, та ще й у найвигадливіших формах...

Що ж буде потім? І що буде з нами?» [7, с. 178]. Тут порушується відчуття вічного порядку життя, зумовленого воєнними обставинами. Разом з тим Пауль досягає високий рівень християнського добра. І тому Боймер, досягнувши серйозного рівня духовності, гине в останній день війни: «Він упав долілиць і лежав, немов заснув. Коли його перевернули, то побачили, що він, мабуть, недовго страждав; його обличчя мало такий спокійний вираз, наче він був навіть задоволений з того, що все саме так скінчилося» [7, с. 194].

Е. Ремарк заглиблюється у сферу підсвідомості персонажів, відтворюючи ірреальні процеси в їх мисленні і почуттях: «Невже я йду? Невже в мене є ноги? Я підводжу очі, оббігаю ними навкруг і сам кручуся за ними по колу, по колу, поки не зупинюсь. Усе таке ж як і було. Тільки рядовий Станіслав Качинський помер. Більше я нічого не пам'ятаю» [7, с. 192]. Саме такими були душевні потрясіння рядових війни, коли вони втрачали найближчих друзів. Цей фрагмент вражає тонкістю аналізу і самоаналізу почуттів, настрою Пауля, який переживає безмежну втрату. Тут Е. Ремарк виявив себе художником нової манери, творцем нової літературної техніки.

У тексті роману А. Барбюса «Вогонь» майстерно функціонує як єдина система співвідношення свідомого і підсвідомого (внутрішні монологи і авторські виступи). Наприклад: «Було чути сухий тріск: загострені кусочки міді рвали одяг і тіло — наче звук удару гострого ножа або палиці по одягу. Над нами проносився пронизливий свист і лунав більш низький і глухий спів рикошетів. І ми нахилили голови під цією незвичайною зливою криків та голосів» [1, с. 195]. Або: «Кулі, що виривали з землі прямі рівчаки, здіймаючи маленькі, витягнені в лінію хмарки пилу, дірявили тіла, залякли й припали до землі, трошили їм руки й ноги... впивались у бліді, мертві обличчя, пробивали, розбризкуючи рідину, очі — і здавалося, що під цим шквалом шерега мерців ворухнуться, ніби місцями перестроюється» [1, с. 195]. Тут фактично відтворена есхатологічна картина людського існування на війні, яку збагнути розумом просто неможливо. Змальовуючи подібні картини (їх у романі значна кількість), А. Барбюс ставить персонажів у ситуацію відносного вибору між добром і злом. Але реалії об'єктивної дійсності такі, що люди повинні опам'ятатися, зрозуміти злочинність, неможливість війни.

В романі О. Гончара «Людина і зброя» помічаємо досить оригінальну, предметну інтерпретацію почуттів через лірично-романтичні опи-

си: «Богатирського, видно, здоров'я хлопець. Кров дзюрить з нього, як із вола, життя витікає, а він живе. Нутрощі всі йому порвано, груди порвані, а серце стосило б'ється, не хоче вмирати. Хрипить, хапає ротом повітря... Помутнілі очі блукають десь угорі, де над садками здійснюється залізо металокопункції, об нього дзвінко вицокують кулі, і білим череп'ям обсипають розбиті чашки ізоляторів» [3, с. 248].

У романі час неодмінно співвідноситься з часом героя та історичним, яким вимірюється життя суспільства, держави, і епічним, якому, врешті-решт, підпорядковуються і долі особистості, і життя суспільства. Трагічний епізод поранення Андрія Степури в одному з боїв підкреслює цю своєрідність роману. Щоб відчутти себе в історичному часі, треба хоч на якийсь момент відійти від суєтності побуту у світ надособистісних цінностей, у час епічний. «Пахне сіном», «висять спілі яблука» над пораненим Андрієм — це і є символ епічного світу. Час у ньому уповільнений і не вимірюється особистісно значущими, нехай і вирішальними хвилинами. В епічному світі існує єдина міра — життя. З вершин епічного часу і здається Степурі безглуздом все, що супроводжує війну: смерть, порох, рани, біль, втрати тощо [3, с. 173].

Принципи повістування в антивоєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара пов'язані не лише з подійним рядом, але й зі свідомістю персонажів, з особливостями їх сприйняття воєнної дійсності та реакцією на неї, тобто драматизмом психологічним. Це зумовило членування на розділи, підпорядковані не фабульному часові, не етапам життя, а періодам розвитку свідомості, завершеності внутрішнього стану героя (Бертран, Боймер, Колосовський) у певні, зовсім не рівномірні фрагменти фабульного часу.

Рух часу, що передається в романах хронологічно послідовними фрагментами, об'єднаними темою війни і людини, свідомість якої набуває суб'єктивно-об'єктивного характеру, то проходить у своїй природній життєподібності, то ніби-то зупиняється (короткочасно) у своїй швидкоплинності. Тут доцільніше говорити про певну аритмію сюжетного часу і в зв'язку з цим — своєрідність структури романів, у яких є своя логіка. Але суб'єктивності використанні категорії часу за природою своєю різні в романах указаних митців, знаходячись у різних історичних умовах, літературних контекстах і різних творчих індивідуальностях.

Якщо суб'єктивність Е. Ремарка проявляється через «я» Боймера у всіх воєнних колізіях, а в А. Барбюса — через «ми» колективу,

то в О. Гончара простежуємо суб'єктивно-об'єктивний принцип повіствання через численні авторські відступи, авторські коментарі, листи... Крім того, роман Барбюса написаний у формі щоденника, в якому своєрідна сповідь сприяє предметній інтерпретації почуттів. Таким чином, в аналізованих романах — три способи відтворення воєнних подій, але одна точка зору на них. Але у всіх випадках все зводиться до сприйняття солдатами воєнного екстер'єру та реакції на екстремальні обставини. Незалежно від форми повіствання (від третьої чи від першої особи, чи суб'єктивно-об'єктивної) навколишня дійсність набуває художнього функціонування через суб'єктивне. Про те, наскільки назрів у розвитку художньої свідомості цей метод, свідчить той факт, що він одночасно з оптимальною виразністю проявився під пером таких унікально самобутніх художників, як А. Барбюс, Е. Ремарк й О. Гончар. При деяких рисах подібності їх романів — жанрових, фабульних (усі романи антивоєнні), суб'єктивному принципі організації матеріалу, близькості елементів стилю — вони суттєво відмінні. Звичайно ж і філософсько-психологічна сутність вказаних естетичних принципів у різних романах відмінна, однак засоби будови системи образів традиційні.

Цей принцип дає можливість поглибити соціальне і психологічне трактування образів, сконцентрувати увагу читачів на головній проблемі, створюючи навколо різних образів-характерів єдине ідейне поле, що сприяє з'ясуванню основної думки творів. Автор монографії «Онтологічно-поетикальні аспекти компаративного дослідження» (2017) М. Гуменний стверджує, що між історико-біографічними матеріалами про А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара і художніми текстами аналізованих романів існує цілковита адекватність. Адже дійсно їх антивоєнні романи відзначаються певними ознаками автобіографізму, що сприяє об'єктивному аналізу предметної інтерпретації почуттів.

В аналізованих антивоєнних романах спостерігаємо відображення самого процесу душевного життя солдат, які прагнуть пояснити взаємодію однієї людини з іншою і з суспільством під час війни. В душі персонажів поєднуються різні, суперечливі почуття, що знаходяться в постійній боротьбі між собою. Герої не лише сурово відносяться до внутрішнього світу душі, але й прагнуть до правди. Автори майстерно показують зміни внутрішнього світу своїх персонажів від кровопролитних подій і навпаки: від динаміки воєнних колізій до «діалекти-

ки поведінки» (заперечення всього антилюдського). Так, у романі А. Барбюса «Вогонь» читаємо: «Нас оточує пекельний шум. У нас створюється нечуване враження постійного зростання, безперервного поширення всесвітнього гніву. Буря скажених і глухих ударів, несамопитих зайків, пронизливого тваринного вереску лютує над землею, геть укритою лахміттям диму. Здається, що землю, в якій ми зариті по шию, штовхає й гойдає гарматний вітер» [1, с. 187]. Або в Е. Ремарка: «Мені страшенно сумно, це неможливо, щоб Кач — Кач, мій друг, Кач з його похилими плечима, з м'якими ріденькими вусами, Кач, що його я знаю так, як не знав нікого іншого, Кач, з яким я пройшов усі ці роки... Ні, це неможливо, щоб я більше не зустрівся з Качем» [7, с. 191]. Або в О. Гончара: «Те, що їхній друг з усього студбату опинився в складі розвідгрупи, взяв на себе завдання найнебезпечніше, для них не було дивиною, вони знали його вдачу. Але чим це скінчиться? Чи живий ще він там у тій погибельній зоні? Чи відбивається десь із зброєю в руках, чи може, терзають його вже фашистські кати, домагаючись від нього відомостей, яких він їм ніколи не дасть? Скоріше язик відкусить, ніж стане відкривати ворогові військові таємниці, — в цьому певні вони, його найближчі друзі» [3, с. 142–143].

А. Барбюс в авторському відступі описує надприродні почуття солдатів під час бою, їх ірреальні враження; Е. Ремарк передає через внутрішній монолог Боймера драматичні роздуми про об'єктивну можливість втратити свого найближчого товариша Качинського; О. Гончар через роздуми студбатівців передає можливі варіанти долі їхнього друга Колосовського. Тобто митці не просто відтворюють перехід з одного стану в інший (з «діалектики душі» в «діалектику поведінки»), досліджують процес безперервної зміни думок, прагнень і настроїв своїх персонажів. Для авторів антивоєнних романів «діалектика душі» героїв і етичні начала є своєрідними критеріями, що існують у єдності. Автори аналізованих романів (кожен по-своєму) органічно поєднали в одну систему свідоме і підсвідоме. Колективне або індивідуальне підсвідоме проявляє себе в текстах романів через інстинкти або стану афекту.

Досліджуючи глибинні психологічні процеси, що спостерігаються в аналізованих антивоєнних романах, доречно відзначити функції «незбагненого» і «випадкового» в їх структурах. На наш погляд, саме в них вони можливі на різних рівнях: історичному, психологічному, філософському й етичному. Випадок, на наш погляд, часто ке-

рує життям солдата в антивоєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара. Свідчення вказаних митців, які брали безпосередню участь у численних боях, є надзвичайним документом про специфіку переживань солдатів через стан афекту та проявів інстинктів. Випадку відводилось певне місце і в творах великих художників минулого (О. Бальзака, Проспера Меріме, Флобера, Т. Гарді...). Але зводити ідейно-художні концепції авторів антивоєнних романів до певного культу «незбагненого» і «випадкового» — означає недооцінювання великого життєвого змісту їх романів. Звичайно, у цьому випадку можна стверджувати, що світоглядні позиції митців цілком були адекватними їх естетичним принципам.

З великою майстерністю автори аналізованих романів розкривають внутрішній світ своїх персонажів. Митці відтворюють муки, страждання, страх, що сковає все єство їх героїв (це не той страх, що катарсисно, за Арістотелем, впливає на душу людини). Письменники-психологи до дрібниць простежують усі відтінки, всі етапи страшної внутрішньої драми солдатів. Звернемося до текстових прикладів: «Два останніх вибухи пролунали зовсім близько. Вони утворили над землею хмари чорного та рудого пилу. Ці хмари, розгортаючись і поволі повзучи за вітром після вибуху... Наші очі повертаються і слідкують за ними з глибини рову, серед цього краю, населеного світляними й жахливими привидами, роздушених гуркотливим небом» [1, с. 186–187]; «Нас шмагає вогняний буревій, град снарядних осколків летить у сіро-жовтий хаос, і звідти лунають гострі, ніби дитячі, зойки поранених, а вночі пошматована людська плоть стогне і аж згодом поволі замовкає. Наші руки — земля, наші тіла — глина, а наші очі — дощові калюжі» [7, с. 189]; «Звідси... видно, як падають на мосту атакуючи, а ті, що встигли перебігти на той бік, скочуються попід мостом униз, плигають у воду, рятуючись від шквального вогню» [3, с. 137].

Смерть героїв постійно відображалася трьома реалістами в її трагічній простоті, стримано, але в більшості випадків у реалістично-натуралістичному аспекті (А. Барбюс, Е. Ремарк), а в О. Гончара — в лірико-романтичних проявах. «Барб'є забитий... Йому знесло снарядам усю верхню частину тулуба, — каже Маршаль, — наче бритвою зрізало. А Бессу осколком снаряда розпоролو живіт і шлунок... Ти знав маленького Годфруа? Йому вирвало всю середину тіла. Він умить зійшов кров'ю на місці, мов перекинута відро» [1, с. 61]. Коли вмираючого Кеммеріха провідали бойові товариші, то вони звернули увагу

на його «руки... наче воскові, а під нігтями ще зосталася окопна грядюка, вона якась синьо-чорна, немов отрута. Мені спадає на думку, що ці нігті ростимуть і далі, ще довго по тому, як Кеммеріх перестане дихати, наче примарні білі гриби у льоху» [7, с. 42]. Лаконічно і стримано описана смерть студбатівця Лагутіна: «Вечоріло вже, коли їхні грузовики під'їхали до Дніпра. Хмари заволокли небо. Лагутін на останніх кілометрах стогнав усе тихіше й тихіше, а коли зупинились біля переправи, то й зовсім затих: зняли з кузова мертвого» [3, с. 161].

Масові поранення і смерть солдатів створюють своєрідну атмосферу: художня логіка романів приводить читачів до серйозних історичних і етичних узагальнень. Письменників турбує доля людей у шинелях, суттєві зміни в їх свідомості. Тому-то їх романи набувають глибокого сенсу і гуманістичного пафосу в зв'язку з їх публіцистично-філософським «обрамленням». Ідеї митців не можна розглядати поза конкретними історичними умовами, поза суспільною атмосферою епохи. Живописання страхіть війни не були самоціллю для А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара. Всі епізоди й сцени людських страждань створюють реалістичний образ війни, що була справжньою світовою бойнею. Тут доречно послатися на М. Конрада, якому належить ціла низка узагальнень про глобальне значення гуманістичних ідей в становленні й зміцненні яких, за його переконанням, полягає «сенс історії». Він констатував «спільність... історичного процесу на Заході і Сході» [5, с. 92].

В поєднанні раціонального та ірраціонального психологічного розкривається образ солдата, досить чесного, щоб зрозуміти, яка страшна роль випала йому в житті, і вже внутрішньо протестуючого проти «принципів», сформованих війною.

Система образів аналізованих романів тісно пов'язана зі світоглядом прозаїків. Особливо їх цікавила психологія воєнного конфлікту. Причому вона розкривалася в їх сюжетах без використання зовнішніх ефектів. Відображаючи своїх героїв у процесі їх воєнних взаємовідносин, письменники мали можливість глибше відтворити їх психіку. Наприклад, Ламюз зізнається: «Ми всі лежали на траві. Стріляють. Пах! Пах! Дззз! Дззз! Побачивши поранених, я встав, хоч мені й кричали: «Лягай!» Я не міг залишити їх. І в тому заслуги не бачу, бо інакше не можу вчинити» [1, с. 47]. Або: «Скрізь чорніють величезні вирви. — Ото, хай йому біс, рвонуло! — кажу я Качеві. — Міномети, — пояснює він і показує вгору, на дерева. На них висять трупи. Між стовбуром і

гілкою застряв голий солдат, каска ще тримається на голові, а більше нічого на ньому немає. Та й солдата тільки половина, самий тулуб, а ніг бракує» [7, с. 146–147]. Або: «Скільки наших уже ніколи не повернуться до університетських аудиторій, — зітхнув Степура. — Вибудь навіки Мороз. І Славик Лагутін. І Підмогильний... — І наш невгамований Дробаха, — додав Духнович» [3, с. 229].

Відображені як типи воєнного часу, вони пережили епоху, в яку були створені, і до певної міри втілили в собі кращі риси відповідного національного характеру. Бертран, Боймер і Колосовський безумовно належать до таких типів класичних (французької, німецької та української) літератур, в яких розкрита національна психологія вказаних народів. В аналізованих романах жанрові сходження супроводжуються ідейно-тематичними. При всій спільності і відмінності антивоєнних романів їх естетичні принципи поглиблюють соціальне і психологічне трактування образів, сконцентровують увагу читачів на головній проблемі, створюючи навколо різних образів-характерів єдине ідейне поле, що сприяє з'ясуванню основної думки творів. Притягальна сила персонажів аналізованих романів свідчить про торжество в них «поетичної правди», спрямованої на майстерну предметну інтерпретацію почуттів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барбюс А. Вогонь / Анрі Барбюс. — К.: Молодь, 1974. — 303 с.
2. Біблія. — 1991. — 100 М — *VO53*.
3. Гончар О. Твори: в 7 т. / Олесь Гончар. — К.: Дніпро, 1987. — Т. 4. — 589 с.
4. Гуменний М. Х. Поетика антивоєнних романів Олесь Гончара: книга для вчителя / М. Х. Гуменний. — Херсон, 1994. — 192 с.
5. Конрад М. И. Запад и Восток / Н. И. Конрад. — М.: Наука, 1972. — 496 с.
6. Лейбниц Г. В. Сочинения: в 4 т. / Г. В. Лейбниц. — М.: Мысль, 1989. — Т. 4. — 560 с.
7. Ремарк Е. М. Твори: у 2 т. / Еріх Марія Ремарк. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 1. — 573 с.

**ИНТЕНЦИОНАЛЬНОСТЬ СОЗНАНИЯ
(А. БАРБЮС, Э. РЕМАРК, О. ГОНЧАР)**

Николай Гуменный, д-р филол. наук, проф.,
Вера Гуменная, канд. филол. наук, доц.

*Южноукраинский национальный педагогический университет
им. К. Д. Ушинского, г. Одесса*

Статья посвящена исследованию интенциональности сознания в антивоенных романах А. Барбюса, Э. Ремарка и О. Гончара. Исследовано мастерство каждого из писателей в отображении внутреннего мира персонажей под влиянием кровопролитных событий войны. Определены особенности у авторов интерпретации чувств персонажей.

Ключевые слова: интенциональность сознания, диалектика поведения, диалектика души, интерпретация, ирреальное, случайное, необъяснимое.

**THE INTENTIONALITY OF CONSCIOUSNESS
(A. BARBUSSE, E. REMARQUE, O. GONCHAR)**

Mykola Gumennyi, doctor of philological Sciences, Professor
Vira Gumennaia, Candidate of Philological Sciences

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

The intentionality of consciousness in the antiwar novels by Barbyusa, Remarque and Gonchar is investigated in the article. The mastery of each of the artists in the reconstruction of the inner world of the characters under the influence of the bloody events of the war is found. The authors' differences of natural interpretation of feelings are outlined. The particular attention is paid to the problem of the relationship of the «dialectics of the soul» and the «dialectics of the behavior»: the functions of the author's diversions, the internal monologues, the correspondences and the dreams. The incomprehensible and accidental details are investigated in the fates of the soldiers. It is proved that the principles of narrative in the analyzed antiwar novels are connected not only with a number of the events, but also with a sense of the characters, with the peculiarities of perception of the military reality and the reaction to it, it's a psychological drama. Besides, the peculiarities of the arrhythmic of the scene time and in this regard — the originality of the structure of the novel.

Key words: intentionality of consciousness, dialectic behavior, the dialectic of the soul, interpretation, surreal, random, inexplicable.

REFERENCES

1. Barbusse, H. (1974), *Vohon [Fire]*, Molod, Kyiv [in Ukrainian].
2. Bibliia [Bible], (1991), 100 М — VO53.

3. Conrad, N. I. (1972), Zapad y Vostok [The West and the East], Nauka, Moskva [in Russian].
4. Gonchar, O. (1987), Tvory [Works], (Vol. 1–7), Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
5. Gumennyi, M. H. (1994), Poetyka antyvoiennykh romaniv Olesia Honchara: knyhadliavchytelia [The poetics of the antiwar novels by O. Honchar: a book for teachers], Kherson [in Ukrainian].
6. Leibniz, G. W. (1989), Sochyneniya [Works], (Vol. 1–4), Mysl', Moskva [in Russian].
7. Remarque, E. M. (1986), Tvory [Works], (Vol. 1–4), Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 24 лютого 2017 р.

УДК 27-475.2-23

**ГОМІЛЕТИЧНІ НАСТАНОВИ СВЯТОГО АВГУСТИНА
І СПОСОБИ ТЛУМАЧЕННЯ БІБЛІЇ
В «ЄВАНГЕЛІЇ УЧИТЕЛЬНОМУ»
КИРИЛА ТРАНКВІЛІОНА СТАВРОВЕЦЬКОГО**

Тетяна Турчина, аспірантка

*Національний університет «Києво-Могилянська академія»
tania.turchina@gmail.com*

У статті здійснено аналіз смислової впорядкованості проповідей Кирила Транквіліона Ставровецького зі збірника «Євангеліє учительне» (1619) крізь призму гомілетичних настанов трактату святого Августина «De Doctrina Christiana» (397). На прикладі «Повчання у першу неділю святого посту» з'ясовані найбільш уживані і дієві стратегії переконання, що використовує отець Кирило і які можна віднайти в Августина.

Ключові слова: гомілетика, проповідь, Біблія, бароко, патристика.

Credo ut intelligam. «Вірю, щоб розуміти». Ця основна формула творчості Августина, яка стала «емблемою середньовічного теологічного «раціоналізму» [9, с. 228], на типологічному рівні зіставлення є найбільш доречною щодо проповідей «Євангелія учительного» Кирила Транквіліона Ставровецького. Бароковий автор, як за багато століть перед ним Августин, виявляє переконливе прагнення підпорядкувати розум потребам віри, пізнати приховану божественну істину через герменевтику і проповідь. Цитуючи апостола Павла у Посланні до Римлян «Серцем віримо для правди, устами ж визнаємо для спасіння» (Рим. 10:10), Ставровецький говорить, що «душа невидома освящається вѣрою» [4, арк. 52 зв.], а відповідно прикрашається знанням божественних істин. Так, у «Передмові до чительника» автор закликає прочитати його книжку з увагою і духовним розмислом, оскільки в ній — «познання премудрости небесной, откровеніє тайн Божеских, источник разума духовнаго, зеркало Боговидѣнія, свѣща неугасимого сіанія умнаго» [4, арк. 3 нунум.].

В історії філософії прийнято говорити про виключне панування августіанства до XIII ст., поки не складається система томізму, що скегрує середньовічну думку до іншого річища. Зокрема, наводячи численні цитати, на це вказують А.-І. Марру [17, с. 28], а також Дж. Мерфі у серії публікацій про Августина [18–21]. Філософські погляди Кири-

ла Транквіліона Ставровецького описують радше у руслі ренесансних і перед-просвітницьких тенденцій, як Л. Пилявець [12], або у контексті походження метафорично насиченої барокової образності, як Р. Голик [3], Б. Криса [5–7], Д. Сироїд [13], Т. Трофименко [14].

Дане дослідження — це спроба виявити і осягнути смислову підпорядкованість проповідей Кирила Транквіліона Ставровецького на рівні формальної (конструктивної) гомілетики, з'ясувати стратегії тлумачення Біблійного тексту і встановити типологічний зв'язок з текстами ранньої патристики, зокрема трактатом Августина Аврелія «De Doctrina Christiana» («Про християнську науку»).

Гомілетика — це розділ богослів'я, присвячений підготовці і виголошенню проповідей. Її ще називають формальною риторикою, тобто наукою, що вивчає принципи риторики пастирської проповіді. Сам термін виникає лише у XVIII ст., хоча грецьке дієслово *ὁμιλέω* — розмовляю, бесідую і похідне від нього *ἡ ὁμιλία* дуже рано стали вживатися для означення християнської проповіді, яку виголошували на зібраннях віруючих.

Августин зі своїм вченням «Про християнську науку» закладає першооснови розуміння теорії проповіді. У проповідництві він розрізняє *ars inveniendi* — правила відбору матеріалу і *ars disponendi* — правила його викладу. Надалі середньовічна гомілетика зберігає цю класифікацію, про що свідчать найбільш впливові твори того часу — «De institutuione clericorum» (XI ст.) Рабана Мавра і «Ars concinnandi» (XIII ст.) Бонавентури.

Система гомілетики у першоосновах виходить із своєрідності церковної проповіді, аудиторією якої є завжди община віруючих, котрим треба розкрити у всій повноті християнське вчення і пояснити зміст віри. Цим, насамперед, визначається специфіка добору матеріалу. Основним джерелом для проповідника стає Святе Письмо, а потім до нього долучаються й інші книги. Таким чином матеріальна, або принципова частина гомілетики розкриває зміст церковної проповіді. З іншого боку, мета церковного проповідництва передбачає застосування матеріалу, тобто активну роль реципієнта, слухача. Такий засновок підтверджує органічний зв'язок проповіді з богослужінням. І це закладає основу другої частини гомілетики — гомілетики формальної, що тлумачить форми і прийоми церковного красномовства. Як результат, справжньою метою гомілетики є не просто викладення технічних правил складання проповіді, а й визначення характеру і ці-

лей проповідництва, його джерел і засобів. Тому вихідним пунктом гомілетики при цьому є не правила риторики, а поняття про суть церкви і церковного пастирства. Основою гомілетики стає євангельське вчення. Христос дає завдання апостолам проповідувати: «Будьте ж мудрі, як змії, і невинні, як голубки» (Мт. 10:16).

Проповідь поступово стає однією з найбільш характерних і масових форм середньовічної словесності, проте, як зазначає М. Гаспаров, лише в «XIII–XIV ст. з'явилися нормативні праці щодо мистецтва проповіді, де дійсно відчутний вплив шкільної Цицеронівської традиції» [2, с. 97]. Відмінності між античною риторикою і середньовічною християнською гомілетикою стають все більш помітними.

Трактат «De Doctrina Christiana» присвячений теорії тлумачення християнських текстів, а також викладу (тобто риториці і поетиці, якщо застосувати узагальнені смислові категорії). Теорія розгортається довкола кількох протиставлень: знаки — предмети, тлумачення — вираження, подвійність — затемнення смислу і пов'язані з цим труднощі.

Спосіб тлумачення біблійного тексту Августин будує за зразком античного підручника риторики. Дослідники (зокрема, С. Аверинцев [1], Т. Б. Еріксен [15], Дж. Мерфі [21]) зазначають, що з 426 р. трактат Августина стає зразковим підручником саме християнської риторики. Церква дає античному красномовству нове життя. Завдання красномовства — це повчання, задоволення і переконання. Особливої важливості набуває переконання, оскільки воно може змінити наміри і думки слухачів. В античній школі вірші Гомера і Вергілія вивчалися як посібники з риторики: водночас студіювали промови і прийоми ораторів в епосі, бо там можна було віднайти зразки переконань, що були прийняті для будь-якого випадку. У християн подібну функцію навчального підручника з риторики довгий час виконувала Біблія: вона встановлювала нові естетичні і риторичні норми. Також Святе Письмо слугувало зразком оригінальності християнської риторики і християнських тем.

Ранній Августин не високо оцінював красномовство: він щиро переконаний, що це мистецтво слугує для прикриття брехні і затемнення істини. Автори божественних текстів вживають низький стиль і прості звороти, щоб істина говорила сама за себе, без будь-яких прикрас. Цілком протилежну думку він обстоює в «Християнській науці», позиціонує риторику як мистецтво розуміння смислу і тлумачення тих самих «темних місць». Цьому присвячена третя книга трактату.

Четверта книга трактату написана з майже 30-річною перервою. Основні настанови святого Августина можна узагальнити таким чином: риторика — предмет загальної освіти, а тому потрібна проповіднику, хоча не є обов'язковою (головне — знати Святе Письмо і твори церковної літератури). Оратору, так само як і проповіднику, потрібна мудрість (*sapientia*); до проповідництва більш схильний той, хто вміє розмірковувати мудро, а не красномовно. Загалом вчення Августина є християнською риторикою, тобто формальною гомілетикою.

За визначенням О. Матушек, «проповідь є однією з типових форм висловлювання з приводу Святого Письма» [11, с. 87]. Загалом вона підтверджує думку М. Гаспарова щодо проповідей як «найбільш характерних і масових форм середньовічної словесності» [2, с. 97]. Найпоширенішим висловлюванням в межах проповіді від часів апостольської церкви була гомілія. Основний принцип побудови такої проповіді полягав у послідовному коментуванні біблійного (найчастіше — євангельського тексту). Аргументація переважно спиралася на Святе Письмо і твори Отців Церкви, як зазначає Бжозовський.

Виділяють аналітичні і синтетичні гомілії. Аналітичні «тлумачать вірш за віршем євангельської перикопи, але тримаються однієї провідної думки» [16, с. 384]. Натомість синтетична гомілія — це «побудований у формі казання виклад з застосуванням перикопи-коментаря» [22, с. 230]. Власне такі гомілії і писав Кирило Транквіліон Ставровецький. Структура кожної проповіді переважно лишається незмінною: «На початку знаходиться невеликий, в кілька рядків вступ (вступ), за ним йде євангельське читання цього дня, далі — тлумачення євангельського тексту, розділене на частини, причому кожна частина має особливий заголовок» [10, с. 89]. Основна стратегія тлумачення біблійного тексту перикопи полягає у викладенні спочатку буквального сенсу слів Святого Писання, а далі — оприявлення алегоричного змісту. Часто перша частина повчання присвячена буквальному сенсу, а друга — алегоричному. Наприклад, у «Повчанні у першу неділю святого посту. Про правочинність роду християнського», Ставровецький обирає традиційне для цього дня зачало 2, епізод зустрічі Нафанаїла з Христом:

Ісус, угледівши Нафанаїла, що до Нього йде, говорить про нього: Ото справді ізраїльтянин, що немає в нім підступу! Говорить Йому Нафанаїл: Звідки знаєш мене? Ісус відповів і до нього сказав: Я бачив тебе ще давніш, ніж Филип тебе кликав, як під фіговим деревом був ти. Відповів

Йому Нафанаїл: Учителю, Ти Син Божий, Ти Цар Ізраїлів! Ісус відповів і до нього сказав: Через те віриш ти, що сказав Я тобі, що під фіговим деревом бачив тебе? Більш від цього побачиш! І Він каже йому: Поправді, поправді кажу вам: Відтепер ви побачите небо відкрите та Анголів Божих, що на Людського Сина підіймаються та спускаються (Ів. 1:47–51).

У першій частині проповіді він переказує євангельський епізод, драматизуючи і виявляючи додаткові смисли у висловлюванні Нафанаїла. Зокрема, до слів «Учителю! Ти Син Божий, ти — Цар Ізраїля» бароковий проповідник додає «понеже тайное сердца моего помышление съвършено вѣси яко Бог. Сего ради Син еси оного, и благодать сею имѣши от Бога, и достоин еси царствовати в Израили» [4, арк. 37 зв.]. Також у першій частині отець Кирило вдається до розширення змісту євангельського висловлювання: «Нафанаїлово же исповѣданіе телесное разумѣніе было о Христѣ, яко нѣкое предудверіе вѣры хотящей открытися ему по сих. Сего ради Господь приложив рещи: «А за нерѣх тебѣ яко видѣх твоє помышление сіе обо мнѣ, сушу ти под смоковницею, но аще вѣруєши так быти якоже помышление твоє бысть о мнѣ, тогда больша от сих узриши» [4, арк. 37 зв.]. У другій частині цієї проповіді Ставровецький відходить від буквального змісту зачала, хоча лишає загальний напрям думки — обґрунтування правовірності роду християнського. Заголовок другої частини «Що Церква Христова подвійну перемогу отримала над ворогами своїми, видимими і невидимими» визначає подальшу наративну стратегію — викладення церковної історії як епічної боротьби з ворогами, видимими і невидимими. Перша перемога приходить через апостолів і мучеників: «ибо сій изыдоша на брань, против всего оплѣченія давола: яко леве в крѣпости упованія своего, приемге все оружје Божіе вѣру яко щит, терпеніе яко шлем, глагол Божій ѿ любов, яко меч и огонь... побѣдиша зло начального врага, и распаленную пещь ярости его ро-сою крови своей угасиша» [4, арк. 38 зв.].

Цікавим є метафоричний опис церкви Христової. Її Ставровецький зображує дwoяко. Перший образ — церква, як «жінка одягнута в сонце» (Об. 12:1). Автор покладає на себе обов'язок розтлумачити апокаліптичну символіку: «вѣнецъ от звѣзд двоэнадетых на главѣ ея, знаменуєт апостолское ученіе свѣтлой правды, догмат и преданіе их, яко лучя звѣздна сіает даже до дня в церкві нашей сіонской, и всегда без затмѣніа тыми нелестными звѣздами, ибо свѣтитя церковной тврѣди» [4, арк. 40].

Другий образ — це корабель, що «много бѣдствуемым, посредь моря многоятежного мира сего» [4, арк. 40]. Корабель пливе у постійному штормі, посеред тривоги і небезпек: «из боку вѣтры, с зади и спереду разбойницы, з глубині змієве и китове страшный, свышше мльныя с громы убивателными, внуръ страх и матеж» [4, арк. 40 зв.]. Усі ці явища відбуваються з допущення Божого і мають на меті випробування дводушних. Ставровецький говорить, що корабель, тобто церква Христова, зіперта на сім соборів (маються на увазі Вселенські собори християнської церкви), «да на тях спирает и крѣпко стоит дом славы его в вѣки непоколѣбим» [4, арк. 40 зв.—41].

Як бачимо, Ставровецький вдається тут до прояснення біблійних образів. І при цьому буквально виконує настанову Августина: «Tum vero, facta quadam familiaritate cum ipsa lingua divinarum Scripturarum, in ea quae obscura sunt aperienda et discutienda pergendum est, ut ad obscuriores locutiones illustrandas de manifestioribus sumantur exempla et quaedam certarum sententiarum testimonia dubitationem incertis auferant» (De doctrina Christiana, II, 14) («*Нарешті пізнавши ближче мову Святого Письма, треба розпочати огляд того, що в ньому затемнено, пояснюючи незрозумілі вирази зрозумілими словами, а невідомі думки — відомим*»). Августин утверджує красу євангельського тексту і простоту мови водночас.

Усі засоби переконання Ставровецького (емоційна напруга викладу, візуальність образів) спрямовані на досягнення «стану «розпаленого» серця, як першоумови розуміння» [4, с. 15]. Августин наставляє проповідника, що виходить за кафедру: «Ipsa hora iam ut dicat accedens, priusquam exserat profertentem linguam, ad Deum levet animam sitientem, ut eructet quod biberit, vel quod impleverit fundat» (De Doctrina Christiana, IV, 32) («*І в ту саму мить, як сходиш на кафедру, перед тим, як розкриються уста твої, вознеси спраглу душу свою до Бога, та завдяки благодаті Його віддай те, чим був напоєний, і нехай те виллється у всій повноті своїй*»). Цей стан подібний до емоційності мовця проповіді барокового автора (Мт. 10:19).

Гомілетика формує новий тип оратора: безкорисного, сповненого співчуття до ближнього, «абсолютно переконаного в своїй правоті, бо він почуває себе захищеним силою Бога» [8, с. 24]. Святий Августин так визначає готовність людини тлумачити Біблію: «Хто у повні розуміє, що є ціллю Закону, «любов від чистого серця, і доброго сумління і нелукавої віри» (1 Тим. 1:5), той сміливо може приступати до прояснення Слова Божого.

Отже, пізнання через віру, смислова впорядкованість і богонатхненність біблійного матеріалу складають міцний каркас для укладення проповідей. Формальна гомілетика, у якій розглядається теорія, основи проповіді і викладу, постає як синтез найбільш уживаних та ефективних стратегій переконання слухача. Августин, який фактично бере участь у розробці правил цієї дисципліни, закладає основи для викладання істин віри, прописує наративні стратегії тлумачення Святого Письма. Проповіді Кирила Транквіліона Ставровецького переважно складаються з двох частин, перша з яких містить буквальне тлумачення біблійного тексту перикопи, а друга — алегорична, що прописує її зміст у загальну картину буття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Софія — Логос : словник / С. С. Аверинцев. — 2-ге вид., виправ. і доп. — К. : Дух і Літера, 2004. — 636 с.
2. Гаспаров М. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье / отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М. : Наука, 1986. — 255 с.
3. Голик Р. Тіло, душа і поділений світ: стереотипи раннього бароко у творчості Мелетія Смотрицького та Кирила Транквіліона Ставровецького / Р. Голик // Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка]. — Львів : Свічадо, 2010. — С. 134–163.
4. Кирило Транквіліон Ставровецький. Євангеліє учителное, албо казання на неділя през рок и на празники господскіє и нарочитым святым угодником божим / Кирило Транквіліон Ставровецький. — Рахманов, 1619. — 181 арк.
5. Криса Б. Від риторики до нормативної поетики. XVII–XVIII століття / Б. Криса // Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці Філологічної секції. — Львів, 1995. — Том ССХХІХ. — С. 16–28
6. Криса Б. Пересотворення світу. Українська поезія XVII–XVIII століть / Б. Криса — Львів : Свічадо, 1997.
7. Криса Б. Проповідник слова Божого. Вступне слово // Ставровецький Кирило Транквіліон. Учителне Євангеліє / Кирило Транквіліон Ставровецький ; пер. з ц.-сл. Б. Криси, Д. Сиройд, Т. Трофименко. — Львів : Свічадо, 2014. — С. 7–18.
8. Кузнецов И. Риторика: учебное пособие / И. Кузнецов. — 6-е изд. — М. : Дашков и К°, 2013. — 560 с.

9. Майоров Г. Формирование средневековой философии / Г. Майоров. — М. : Мысль, 1979. — 430 с.
10. Маслов С. И. Кирилл Транквиллион-Ставровецкий и его литературная деятельность : опыт историко-литературной монографии / С. И. Маслов. — Київ : Наукова думка, 1984. — 243 с.
11. Матушек О. Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко : монографія / Олена Матушек. — Х. : Майдан, 2013. — 359 с.
12. Пилявець Л. Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровського / Л. Пилявець // *Європейське Відродження та українська література : XIV–XVIII ст.* / ред. О. Мишанич. — Київ : Наукова думка, 1993. — С. 175–193.
13. Сироїд Д. Різдвяні проповіді Кирила Транквіліона Ставровського: досвід прочинання / Д. Сироїд // *Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка].* — Львів : Свічадо, 2010. — С. 178–188.
14. Трофименко Т. Релігійні конверсії кінця XVI — початку XVII ст. і творчість Кирила Транквіліона Ставровського / Т. Трофименко // *Біля джерел українського бароко : [збірник наукових праць / редкол. : Ярослав Гарасим, Микола Ільницький, Богдана Криса [та ін.] ; Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, Катедра укр. л-ри ім. акад. М. Возняка].* — Львів : Свічадо, 2010. — С. 164–177.
15. Эриксен Т. Б. Августин : беспокойное сердце / Тронд Берг Эриксен ; пер. с норвеж. Л. Горлиной. — М. : Прогресс-Традиция, 2003. — 371 с.
16. Brzozowski M. ks. Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI–XVII) w Dzieje Teologii Katolickiej w Polsce II. — Lublin : T-wo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego, 1975 — Cz. 1. — S. 396–423.
17. Marrou H. I. Augustinus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. — Reinbek, 1958.
18. Murphy J. J. The medieval arts of discourse: An introductory bibliography Speech Monographs. — 1962. — Vol. 29, Iss. 2.
19. Murphy, J. J. Rhetoric in fourteenth-century Oxford. Medium Жvum. — 1965. — Vol. 34, no. 1. — P. 1–20. — www.jstor.org/stable/43627137.
20. Murphy, James J. The Metarhetorics of Plato, Augustine, and McLuhan: A Pointing Essay // *Philosophy & Rhetoric.* — 1971. — Vol. 4, no. 4. — P. 201–214. — www.jstor.org/stable/40236785.
21. Murphy J. J. Rhetoric in the Middle Ages : a history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance / James J. Murphy. — Berkeley ; Los Angeles ; London : University of California Press, 1974. — XIV, 395 p.
22. Pawlak W. Koncept w polskich kazaniach barokowych / Wiesław Pawlak. — Lublin : Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubielskiego, 2005.

**ГОМИЛЕТИЧЕСКИЕ УСТАНОВКИ СВЯТОГО АВГУСТИНА
И СПОСОБЫ ТОЛКОВАНИЯ БИБЛИИ
В «ЕВАНГЕЛИИ УЧИТЕЛЬНОМ»
КИРИЛЛА ТРАНКВИЛИОНА СТАВРОВЕЦКОГО**

*Татьяна Турчина, аспирантка кафедры литературоведения
Национальный университет «Киево-Могилянская академия»*

Исследование направлено на раскрытие смысловой упорядоченности проповедей Кирилла Транквилиона Ставровецкого из сборника «Евангелие учительное» (1619) сквозь призму гомилетичних установок трактата святого Августина «De Doctrina Christiana» (397). На примере «Поучения в первое воскресенье святого поста» проанализированы наиболее употребляемые и действенные стратегии убеждения, что использует отец Кирилл и которые можно найти у Августина.

Ключевые слова: гомилетика, проповедь, Библия, барокко, патристика.

**HOMILETIC GUIDANCE OF ST. AUGUSTINE
AND THE INTERPRETATIONS OF THE BIBLE
IN «THE DIDACTIC GOSPEL»
BY KYRYLO TRANQUILION STAVROVETSKY**

*Tetiana Turchyna, PhD student, program «Literature and Philosophy»
on National University of «Kyiv-Mohyla Academy»*

The present article explores the general patterns of the Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky's homilies based on the rules of formal homiletics. St. Augustine treatise «De Doctrina Christiana» («On the Christian Doctrine») are of key importance for indicating the basic patterns of the homily writing. A growing body of literature recognizes the importance of studying the homiletic theory. A much-debated question is what narrative strategy father Kyrylo used in his homilies. The aim of the article is to explore general patterns of the Stavrovetsky's homilies, to descry the most common patterns of the Bible texts' interpretation. The methodological base of the research implies to hermeneutics and St. Augustine's interpretation of the Bible studies. The most interesting finding is that both St. Augustine and Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky employ faith in understanding the creed. In the treatise, «De Doctrina Christiana», St. Augustine writes the set of instructions how to recognize the divine truth through hermeneutics and utter it in the homily. He actually develops the homiletic rules and prescribes narrative strategies of Scripture interpretation. Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky in his turn creates the homilies where on the typological level of formal homiletics those instructions are identified. His homilies mainly consists of two parts: the first contains a literal interpretation of the biblical text, and the second places this interpretation in the universal outlook. The innovation of the article lies in its subject: there is little research on comparable study of the Bible and «The Didactic Gospel» by Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky. This study might be used in further exploration of the homilies from «The Didactic Gospel» and in comparative studies of the Bible.

Key words: homiletics, homily, Baroque, Bible, patristics.

REFERENCES

1. Averyntsev, S. S. (2004), *Sofiya — Lohos : slovnyk* [Sofia — Logos : vocabulary], Kyiv, Dukh i Litera, [in Ukrainian], 636 s.
2. Hasparov, M. (1986), *Srednevekovye latynskie poetyky v systeme srednevekovoy hrammatyky y rytoryky* [Medieval Latin Poetics in the System of Medieval Grammar and Rhetoric] // *Problemy lyteraturnoy teoryy v Vyzantyy y latynskom srednevekov'ye* [Problems of literature theory in Byzantium and Latin Middle Ages], Moscow, Nauka, [in Russian], 255 s.
3. Holyk, R. (2010), *Tilo, dusha i podilennyi svit : stereotypy rann'oho baroko u tvorchosti Meletiya Smotryts'koho ta Kyryla Trankviliona Stavrovets'oho* [Body, soul and divided world : stereotypes of the early baroque in the oeuvre of Meletiy Smotrytsky and Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky], *Bilya dzherel ukrayins'koho baroko*, L'viv, Svichado [in Ukrainian], S. 134–163.
4. *Kyrylo Trankvilion Stavrovets'kyi, (1619), Yevanheliye uchytelnoye, albo kazannya na nedilya prez rok y na praznyky hospodskiyey y narochnyym svyatyym uhodnykom bozhym* [The Didactic Gospel or Homilies on weeks for all the year and on holidays and on the memory of church fathers and saints], Rakhmanov [Old Slavonic], 181 ark.
5. Krysa, B. (1995), *Vid rytoryky do normatyvnoyi poetyky. XVII–XVIII stolittya* [From the Rhetoric to the Normative Poetic. XVII–XVIII century], *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka, Tom CCXXIX. Pratsi Filolohichnoyi sektsiyi* [in Ukrainian], S. 16–28
6. Krysa, B. (1997), *Peresotvorennya svitu. Ukrayins'ka poeziya XVII–XVIII stolit'* [Recreation of the World. Ukrainian Poetry of the XVII–XVIII century], L'viv: Svichado [in Ukrainian].
7. Krysa, B. (2014), *Propovidnyk slova Bozhoho. Vstupne slovo* [Guard of the God's Word. Introduction], *Kyrylo Trankvilion Stavrovets'kyi Uchytel'ne Yevanheliye*, L'viv, Svichado [in Ukrainian], S. 7–18.
8. Kuznetsov, Y. (2013), *Rytoryka. Uchebnoe posobyey*. [Rhetoric. Textbook], Moscow, Dashkov y K° [in Russian], 560 s.
9. Mayorov, H. (1979), *Formyrovanye srednevekovoy fylosofiyy* [Formation of the Medieval Philosophy], Moscow, Mysl' [in Russian], 430 s.
10. Maslov, S. (1984), *Kyryll Trankvyllyon-Stavrovetsky y eho lyteraturnaya deyatel'nost' : opyt ystoryko-lyteraturnoy monohrafiyy* [Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky and his literature practice: an attempt of historical and literature treatise], Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian], 243 s.
11. Matushek, O. (2013), *Propovidi Lazarya Baranovycha v dyskursi ukrayins'koho Baroko : monohrafiya* [Sermons by Lazar Baranovych in the discourse of Ukrainian Baroque], Kharkiv, Maydan [in Ukrainian], 359 s.
12. Pylyavets', L. (1993), *Humanistychni tendentsiyi v pohlyadakh na lyudynu y suspil'stvo Kyryla Trankviliona-Stavrovets'koho* [Humanistic tendencies in

- Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky beliefs of human and society], *Yevropeys'ke Vidrodzhennya ta ukrayins'ka literatura : XIV–XVIII st.*, Kyiv, Naukova dumka [in Ukrainian], S. 175–193.
13. Syroyid, D. (2010), *Rizdvynani propovidi Kyryla Trankviliona Stavrovets'koho: dosvid prochynannya* [Christmas Homilies by Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky: the experience of reading], *Bilya dzherel ukrayins'koho baroko, L'viv, Svichado* [in Ukrainian], S. 178–188.
 14. Trofymenko, T. *Relihiyni konversiyi kintsya XVI — pochatku XVII st. i tvorchist' Kyryla Trankviliona Stavrovets'koho* [Religion Controversies of the end of XVI by the beginning of XVII century and the oeuvre of Kyrylo Tranquilion Stavrovetsky], *Bilya dzherel ukrayins'koho baroko, L'viv, Svichado* [in Ukrainian], S. 164–177.
 15. Eryksen, T. B. (2003), *Avhustyn : bespokoynoe serdtse* [Augustine: the Restless Heart], Moscow, Prohress-Tradytysya [in Russian], 371 s.
 16. Brzozowski, M. Ks. (1975), *Teoria kaznodziejstwa (wiek XVI–XVII) w Dzieje Teologii Katolickiej w Polsce II*, Lublin, T-wo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lublińskiego, cz. 1, S. 396–423.
 17. Marrou, H. I. (1958), *Augustinus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek.
 18. Murphy, James J. (1962), «The medieval arts of discourse: An introductory bibliography Speech Monographs», vol. 29, Iss. 2.
 19. Murphy, James J. (1965), «RHETORIC IN FOURTEENTH-CENTURY OXFORD.» *Medium Жум*, vol. 34, no. 1, pp. 1–20., available at: www.jstor.org/stable/43627137. (access March 1, 2017).
 20. Murphy, James J. (1971) «The Metarhetorics of Plato, Augustine, and McLuhan: A Pointing Essay.» *Philosophy & Rhetoric*, vol. 4, no. 4, pp. 201–214 available at: www.jstor.org/stable/40236785 (access March 1, 2017).
 21. Murphy, James J. (1974), *Rhetoric in the Middle Ages : a history of rhetorical theory from Saint Augustine to the Renaissance*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, xiv, 395 p.
 22. Pawlak, W. (2005), *Koncept w polskich kazaniach barokowych*, Lublin, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lublińskiego.

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2017 р.

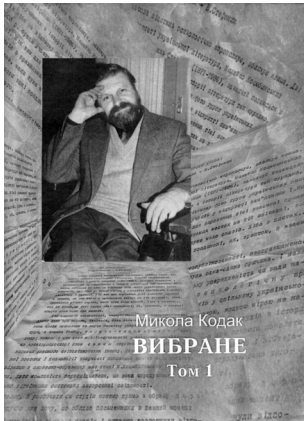
РЕЦЕНЗІЇ

ЛІТЕРАТУРНА ПРОЦЕСОЛОГІЯ МИКОЛИ КОДАКА

Микола Пащенко, канд. філол. наук, доц.

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
fdp@onu.edu.ua*

Рецензія: Кодак М. П. Вибране: статті, рецензії, питання/проблеми теоретичні: у 2 томах / М. П. Кодак; упорядник Л. С. Кодак; наук. ред. і кер. проекту М. І. Мартинюк. — Луцьк: ПВД «Твердия», 2015. — Т. 1. — 424 с.; Т. 2. — 396 с.; іл. 8 с.



У 2015 році вийшло друком двотомне видання праць Миколи Кодака з назвою «Вибране». До першого тому ввійшли дослідження переважно теоретико-методологічного спрямування та аспектів творчості письменників класичного періоду, до другого — статті з висвітленням проблематики і методології рецепції літератури ХХ–ХХІ століть, в яких також акцентувалася увага на постмодерністській парадигмі творчості представників українського письменства, в окремих випадках — у порівнянні із зарубіжними письменниками. Лише за назвами статей можна скласти уявлення про обсяг

і глибину наукових зацікавлень неординарно мислячого літературознавця. Як впливає з анотації до першого тому, терміносистема його досліджень вияскравлює увагу науковця до таких категорій, як рецепція, парадигма, концепт, нарація, генологія, часопростір, авторська свідомість; останнє відповідно співвідносне з категоріями «художній світ» та «поетична система» конкретних авторів [Т. 1, с. 2].

Кожен том започатковується передмовою. Так до першого тому її написав Микола Сулима (Київ), а до другого — Галина Райбедюк (Ізмаїл). Зокрема М. Сулима у вступному слові «Три іпостасі Миколи Кодака» відзначає, що літературознавець «не відвертається від постмодернізму», а вдається до «звідування» його поетичних можливостей [Т. 1, с. 4], і що він також звертається, і досить часто, «до порів-

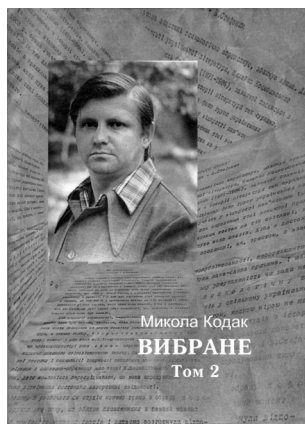
няння творчості двох митців», а це легше показує «динаміку змін у літературі». Автор передмови помічає повторюваність у назвах статей слова «час», яка означає не лише плін життя, а й змінність естетичних засад творчості. Галина Рейбедюк у вступній статті «Огром Миколи Кодака» зауважує, що «він «не піддався віянням, так би мовити, наукової «моди», не взорував на усталені формати» [Т. 2, с. 3].

Самообмеження в обсязі жанру рецензії на наукове видання дозволяє звернутися переважно до теоретико-методологічних положень статей М. Кодака, які при повноті осягнення укладаються в систему, власне концепцію історичного розвитку, передумов і етапів еволюціонування української літератури.

Отже, хто сьогодні, працюючи в галузі теоретичного літературознавства, не ставив перед собою та іншими питання про природу літератури в минулому і сьогодні, про літературознавство взагалі і теоретичне зокрема. М. Кодак у статті **«Літературознавство сьогодні: філософські роздоріжжя і науковий вектор»** бачить орієнтацію українського письменства, співвідносну із двома типами художніх інтерпретацій, це зокрема — ідеосугестивні і сциєнтистські. Так, узагальнюючи художню практику романтиків, автор вбачає в їх творчості домінування

«референції політогенних ідей» (рабство/ свобода, добро/зло, світло/тьма), «вічних» образів-символів міфологічної генези («Демон», «Ангел помсти»), надчасових провінденцій («Так було і в Трої. Так і буде». — «Гайдамаки Т. Шевченка) з антропологічною домінантою «колективного підсвідомого» [Т. 1, с. 6]. Реалізм, з точки зору М. Кодака, репрезентує етносоціальні, психологічні аспекти художнього дослідження (Панас Мирний «Подорож від Полтави до Гадячого») та науки загалом (концепт наукового реалізму в І. Франка).

М. Кодак відчув, що на часі знову проблеми науки про літературу, зокрема стосовно правомірності використання в літературознавстві методології інших наук. Мова йде про власне філософію, яка екстраполюється, на його погляд, в літературознавство як «позичена». Окрім того, багатоманіття сучасних філософських концепцій, а відтак і



філософій, в його баченні, формує розмаїття критичних інтерпретацій і так зване «методологічне роздоріжжя», яке виникає в тому числі за рахунок поєднання (комплексування) цих філософій як своєрідного «філософського плюралізму». Зауважимо, що сьогодні в багатьох працях культивується підміна методології науки філософськими концептами, які дійсно *an priori* мають право на плюралістичність. Однак методологія літературознавства має свій об'єкт/предмет і ним є не що інше як літературна творчість, в тому числі як процес і як результат. Саме тому автор статті пропонує переорієнтацію методологічного забезпечення з «позиченого» (із філософії) на власне, загальнонаукове.

Отже, методологічний пошук «на науковій основі», наполягає М. Кодак, є однозначним, загальнообов'язковим (Вернадський), оскільки, зауважимо, як часто давав настанови студентам проф. В'язовський, саме «предмет» визначає вибір відповідного йому методу. При цьому М. Кодак активно виступав проти догматизму будь-якого напрямку, заперечуваного, на його думку, також і В. Халізовим, і уточнює, що їх природа може бути різною: політико-ідеологічною, як в теорії соцреалізму, або психоаналітичною, як у фрейдизмі. Остання застосовується для пояснення природи мистецтва і всього нового у світлі сублімації енергії «лібідо», або семіоструктуралізму, представлених у працях М. Фуко, Р. Барта, Ю. Лотмана.

Автора турбують взаємовідносини літературознавства як галузі науки не лише з філософією взагалі, а й філософією писемної творчості («філософія письменства»). Він звертається до практики есеїстичного жанру у творчості Ю. Андруховича (в минулому — «бубабіста»), спрямованого на осмислення письменником категорії часу («Про час і метод» із книги «Дезорієнтація на місцевості: Спроби»). Для Ю. Андруховича відчуття змінюваності творчого методу письменника під впливом «знаків» часу є рисою реалістичного мислення в мистецтві, в «біографії» творчого суб'єкта. А в його критичних рефлексіях — це ознака того, що у своєму мисленні критик обирає *науковий вектор*, а не якусь із філософій чи їх вибухову суміш в цілому [Т. 1, с. 10]. Подібне дослідник помічає в роздумах Ю. Андруховича про час і метод, який, як і В. Стус, прагне «самопроорецензуватися».

Продовжує проблематику взаємин філософії конкретно-історичного часу і науки В. Кодак у статті «**Філософія постмодерну задля літературознавства**», що є, по суті, рецензією на працю Ж. Делеза і Ф. Гваттарі «Что такое философия?» Автор, коментуючи визначен-

ня таких понять, як «концептуальні персонажі» і «естетичні фігури», виходить на їх розрізнення: перші діють у плані іманенції як способи Думки-Буття (ноумен), другі ж — у плані композиції як образу Все-світу (феномен). Таким чином, рецептивно реагуючи на судження авторів щодо постмодерної філософії, М. Кодак солідаризується з ними в тому, що мистецтво мислить не менше за філософію, але воно мислить афектами і перцептами, та приймає трактування ними концептуальних героїв (Дон Жуана, Заратустри), їх біфуркації та взаємопідміни в мистецтві й філософії завдяки «легітимізації через паралогію» (капітал і праця — Капіталіст і Пролетар) [Т. 1, с. 379]. Вдаючись до методу «критика критики», зазначимо, що для М. Кодака цікаві не власне концепти і функції, тому і твір мистецтва в розумінні Ж. Делеза та Ф. Гваттарі і власне рецензента (М. Кодака) це — істота-відчуття і тільки воно існує само в собі» [Т. 1, с. 373].

Не менш інтригуючим є питання, поставлене в статті **«Інтелектуальне «паломництво», або Ігри на мапі постмодерну»**. Автор констатує факт прийняття ширшим колом сучасників постмодерної парадигми, точніше враховує її як щось вартісне, що слід освоювати, бо ж воно, можливо, художньо значиме. Сам доходить висновку, що «в іграх» постмодерністи виходять за межі літературної (і ширше — філософської) класики. Тут слід віддати належне автору статті, оскільки він, як історик і як теоретик літератури, вслід за Р. Якобсоном, інакше розглядає структуру тропів/риторичних, або літературних прийомів: вони «в постмодерністському дискурсі поширюються на всю практику сигніфікації, охоплюють увесь дискурс чи то метафорою, чи то метонімією» [Т. 1, с. 379]. Однак варто було, започаткувавши розмову про «зміни в структурі тропів риторичних і/або літературних прийомів», також прокоментувати концепти градації та диференціації образних і тропових/метафоричних форм, які вслід за Р. Якобсоном, О. Потебнею, зарубіжними філософами, застосували до аналізу драматичного, ліричного та епічного родів літератури Р. Волков, Б. Іванюк, М. Пашенко. Вони виділяли у творі мовно-образний, образний та загальноструктурний рівні метафоризування, що розширило розуміння, а відтак і функціонування тропових форм, що вивело їх за межі суто мовного рівня. Саме тому залишається поза увагою дослідника і така важливіша для «поетики як системи» (М. Кодак) проблематика синтезу тропів, синтезу, який явив нові зрушення в структуруванні та функціонуванні образної системи в модерністському дискурсі, в нео-

романтизмі, в авангардних течіях української літератури ХХ століття. Хоча, як уже відзначалось, автор і констатує причетність модерністів саме до еволюціонування/змінності і водночас диференціації «у структурі» метафоричного образотворення, зокрема це помічає він в експресіонізмі В. Стефаніка, в імпресіонізмі М. Коцюбинського, в алегоризмі В. Земляка та Віктора Міняйла.

Важливо відзначити, що на прикладах прологу-запросин у «Вічному Івані» В. Міняйла, як і відомого фрагменту роману «Хмари» Нечуя-Левицького, М. Кодак стверджує своєрідну першість українців у створенні жанру літературної історії біломорського «паломництва». Звернувшись до статті «Паломництво» із нової «Енциклопедії постмодернізму» (К., 2003), зокрема до тлумачення цього терміну як «Поступального руху філософа у світі ідей...», він зауважує, що це поняття включає момент «протиставлення класичній формі наративу (яку передбачено у слові «дорога») своєрідного виду фразування — без визначеного початку, без визначеного кінця, який обмежується кількома зв'язками з минулим та майбутнім [Т. 1, с. 380]. На прикладах новели «Виводили із села» В. Стефаніка та «Подарунок на іменини» М. Коцюбинського автор підтверджує метафорично-експресивну образність у першого та імпресіонізм, в основі якого лежить метафорична розповідь, — у другого.

Зупинившись на тексті «Переверзії» Ю. Андруховича, М. Кодак акцентує увагу на «оригінальних відмінностях» постмодерної поезики, які письменник уводить в сюжет, що є власне «способами» дистанціювання в поезиці постмодерного письма» [Т. 1, с. 384]. Автор скористався поширеним у західноєвропейській філософії терміном «метафізична присутність» (Жак Деррида) у характеристиці «повіднування» (можливо правомірнішим все-таки є термін «оповідність»?) в постмодерністському романі Ю. Андруховича і вважає, що ними (метафізичними присутностями) пронизана вся оповідь у творі. Для цього автор роману вдається до явних вигадок з героями; вони здатні «перевертатися», миттєво з'являтися з іншим ім'ям. При цьому письменник використовує прийом «подорожі», який дозволяє вільно виявляти «своєрідність і дивакування» героя, його перейменування, переодягання, перевтілення, що є виявом авторської «гри» з героєм. Автор статті робить висновок, що «гра» є найістотнішим прийомом Ю. Андруховича і суцільною «грою» для постмодерного письма.

Повертаючись до статей, які складають перший розділ першого тому «Вибраного», відзначимо чи не найконцептуальнішу серед них з назвою «Літературна процесологія: система галузі науки» [Т. 1, с. 11]. М. Кодак визначає предметно-об'єктну сферу цієї галузі знання, перелічує завдання, зокрема пізнавально-евристичні, експлікаційні, прогностичні та спектр проблематики, методологічний арсенал загальнонаукових і спеціальних галузевих засобів і підходів до їх розробки. Ведучи розмову про предметну сферу процесології, викладає своє бачення співвідношення поняття «процес» з іншими ланками в межах триєдиного об'єкта «автор — твір — процес». При цьому прагне підкоригувати терміносистему стосовно ланок «автор — твір» та «реципієнт — відгук», наповнюючи її новими переосмисленими термінами: процес системогенези, інституціалізації творчого суб'єкта, креаторика (замість «психологія творчості»), літературознавча рецепторика тощо. При цьому, зауважимо, що автор проковує можливість виникнення проблеми варіативності у використанні термінів.

Відношення між двома ланками процесології, а саме креаторикою (автор — твір) і рецепторикою (реципієнт — відгук) М. Кодаком розглядається як діалог, власне процесуально двосторонній елемент літератури, взаємодія суб'єктів творчості (автор-творець і автор-читач), що і подається ним схематично у графічній моделі літературного процесу, яка нагадує математичний символ — знак безконечності. Отже, рух, змінюваність, вважає автор статті, є константною ознакою процесу. Посилаючись на О. Михайлова, автор пропонує для раціонального опису літературного процесу використовувати терміни, які вміщують поняття руху.

Таким чином, не погоджуючись із сучасним станом розробки і вираження в термінах категорій літпроцесу, М. Кодак вказує на їх вразливість, внаслідок еkleктичності підстав для їх диференціації, зокрема за параметрами тематики, родових ознак, поетикальних форм методу, стилю тощо, і натомість пропонує типологічну диференціацію на основі дихотомії систем авторської свідомості, зокрема **гомогенізуючих і гетерогенізуючих** [Т. 1, с. 15]. Ці терміни в його концепції означають саме процеси руху, цілеспрямованого поєднання в цілісність і творення *однорідних* і відповідно *різномірних* мистецьких явищ. Відтак однорідністю/монолітністю характеризуються твори романтиків, неоромантиків, експресіоністів, а різномірністю/мозаїчністю художньої структури позначені твори реалістів, неореалістів, імпресіоністів.

Слід зауважити, що М. Кодак при цьому ніяк не відзначає структурні особливості і в першу чергу відмінності малих і великих форм (новела і роман), відношення між якими склалися історично: то як результат диференційних, то як наслідок інтегративних процесів, які неодноразово змінювали один одного або ж відбувалися в одночасі. Наприклад, в кінці XIX ст. новела, як зазначав В. Фашенко, «відбрунькувалася» від психологічного роману, а у XX столітті, як засвідчує художній досвід, стала складовою циклічної, а подекуди і фрагментарної структури роману. Якщо циклічність відома з часів «Декамерона» Дж. Бокаччо, то фрагментарність, як наслідок гетерогенного способу цілісності, є більш давньою, а в новій культурно-історичній епосі, починаючи з кінця XIX — початку XX століття, — відносно новою (поряд з циклічністю!) якістю структурування твору. Виникає питання: який із генологічних принципів жанротворення співвідносний із гомогенізуючим, а який із гетерогенізуючим процесами, а можливо обидва — з одним із них, зокрема з гетерогенізуючим? Відповіді на це питання в рецензованій статті не знаходимо, що вказує на потребу при введенні нового концепту відповідної терміносистеми порівнювати як самі концепти (нові і попередні!), так і їх термінологічні носії.

Означивши поняття «процесу» як категорії, власне поняття з номотетичним (законовстановлюючим) змістом, автор наголошує, що загальнонаукова його дефініція описує процес як послідовну зміну реалій, що відбуваються закономірно, а літературно-мистецькі процеси мають суб'єктогенний характер і об'єктивуються в продукті творчості, звідси і поняття «продуктивність творчості». Тут слід було б продовжити розмову про специфіку художнього процесу, зокрема зосередившись на образотворенні, сюжетичі, хронотопі тощо. В даному випадку мова йде про канонізацію форм образотворення і процеси деканонізації, однак М. Кодак ці терміни на означення процесуальності не використовує. Ще раз слід наголосити, що, напевне, створювати, а відтак і з'ясовувати та оцінювати нову концепцію закономірностей літературного процесу неможливо без зіставлення її з існуючими. При цьому, як уже зазначалось, слід зіставляти і терміносистеми(!).

Відзначивши темпоральність «процесу», власне його хронотоп, автор наголошує на тому, що людська діяльність, виражена в літературно-мистецькій творчості, освоює чи присвоює часопростір культурно-семантично, що і складає історичний процес. М. Кодак, роз-

різняючи крайні стани суспільства — стан екстремуму і стан норми, тобто відносної стабільності, з першим пов'язує літературно-творчий процес з гомогенізуючим авторським началом (романтизм, неоромантизм, експресіонізм, символізм, відповідні жанри і герої), з другим — літературно-творчий процес реалістів, неореалістів, імпресіоністів з переважанням «повістувально-експліцитних» форм, здатних задовольняти різноманітні сподівання, відтворені з поступовістю і аналітичною достеменністю [Т. 1, с. 19].

Поглиблене розуміння літературно-мистецького процесу автор розглядає в історичній співвіднесеності зі станом ментальності. Ці ментально означені процеси він, вслід за В. Келле, поділяє на пізнавальні та ідеологічні. Останні активізуються в часи екстремуму, а перші — характеризують «нормалізований культуропростір». Таким чином, літературна еволюція є результатом зміни систем, і як вважає автор, має свої іманентні механізми, споріднені з характером, спрямуванням процесу, що запускається на новий період. Для цього автор уводить поняття «тип тригера» (спускового гачка), який не лише «запускає», але й перманентно підтримує його. Для процесів гомогенізуючого характеру, співвідносних із екстремумом та ідеологією, відповідним типом тригера, психоментальною спонукою є інспірація, виражена маніфестацією чи естетичним трактатом. Автор вважає, що, оскільки процеси гетерогенізації характерні для відносно стабільного періоду історії суспільства, то тригером у такі періоди виступає пропозиція та її обговорення, які породжують ментальну взаємодію з реципієнтом, продуктивне співавторство [Т. 1, с. 20].

Продовжуючи розвивати думку про художні системи, автор пов'язує процеси гомогенізації з таким джерелом ментальності як ідеологеми, міфи. Саме вони є тим імпульсом, який відповідає інспіраціям екстремуму та його сподіванням. Процеси ж гетерогенізації складаються із досвідно-критичних, наукоморфних джерел ментального життя. Вони проявляються, як уже відзначалось автором, у реалістів, неореалістів, імпресіоністів, супроводжують пізнавальність, сподівання окремих індивідів та суспільних груп, координацію їх суб'єктивних проявів та діяльності [Т. 1, с. 21]. Таким чином, посилаючись на праці психолога М. Коула «Культурно-історична психологія: Наука майбутнього» (1966; рос. переклад: М., 1997), автор статті, підводить до висновку, що гомогенізуючий процес оптимальніше забезпечує суб'єктивність з культурно-психологічною генезою, а процеси

гетерогенізуючого характеру — суб'єктивність природну, яка сформована у відкритій стихії життя.

В межах охарактеризованих двох типів процесів М. Кодак виходить на диференціацію так званих енергоресурсів, вивершує структурування процесорики таблицею з переліком факторів культурно-мистецького діалогу та розмаїття умов продуктивності діалогу на платформі художніх процесів гомогенізації та гетерогенізації, які були нами, вслід за М. Кодаком, відзначені і прокоментовані із зазначенням корелянтів і корелятивних процесів та наслідків, що проявляються як «стрибок», як еволюційний процес, або ж як синхронне співіснування різнотипних систем (сентименталізм — романтизм, романтизм — реалізм, реалізм — модернізм тощо) і відповідно типів процесорики (гомогенізація — гетерогенізація). В розвиток методології дослідження літературної еволюції, започаткованої в даній статті, автор неодноразово вдається до застосування одного чи іншого типу літературної процесології (гомогенізації чи гетерогенізації) як генологічних принципів процесу і наслідку організації та становлення художнього цілого на рівні жанру, циклу тощо.

Найбільш показовою у використанні такого підходу є стаття **«Зів'яле листя» як гетерогенний жанроутвір**. М. Кодак застосував концепт «гетерогенізації» в аналізі різножанрової структури збірки, який виявив формально-змістові, підкреслено художньо авторські підстави для розуміння природи такого інтегративно-синтетичного на рівні міжродових зв'язків утворення як «лірична драма». Автор розглядає творення цілісності як процес, точніше як «акцію» структурно-композиційної фіксації поезій у процесуальності «ліричної драми» [Т. 1, с. 144].

Формування збірки як гетерогенного жанроутвору він «зчитує» за місцем, роллю, смислами окремих слів, фраз, строф, з яких укладається уявлення про народжуваний синтезований жанр, за яким стоїть «серця драма» поета. Жанровим орієнтиром виступають ознаки народної поезії, зокрема пісні «По довгім, важкім ступінню/ Знов тріскає хвиля пісень». І. Франко, образно-метафорично визначивши цикл як «хвилю пісень», тим самим виражає авторське бачення принципу єдності в циклі. Додамо, що тут можна було використати категорії «фрагментарність» і «циклічність» як дихотомічні і водночас варіативно застосовувані в аналізі структури збірки принципи організації цілісності циклу.

М. Кодак відзначає, що «жанроутвір» набув досить завершеного, про що сповіщає «Епілог»(!), вигляду з внутрішньо вичерпаним положенням героя в обох іпостасях — нещасливого закоханого і проникливого поета-психолога. Автор статті, встановивши неоднорідність ліричної драми в цілому, констатує, що і кожен «жмуток» з погляду жанрово-психологічного, як і кожна поезія зокрема, має свою диференціальну ознаку. Тому збірка належить до типу мозаїчних, гетерогенних об'єктів [Т. 1, с. 146].

Розгадці підстав такої якості єдності/цілісності автор присвячує основну частину тексту статті, відзначивши, що осмислення способів формування цілого відоме ще з епохи античності. Зокрема Сократ (за переказом Платона) виділив дві методики зведення частин у цілісний утвір — принцип «золота» і принцип «обличчя». Відповідно й психологія мислення, зауважує М. Кодак, уже тривалий час послуговується парними категоріями «гомогенність — гетерогенність», які запропонував німецький психолог К. Левін у праці «Перехід від Арістотелівського мислення до Галілеївського» (1927) задля диференціації двох способів (систем) мисленого світомоделювання: перший виходить із того, що кожному явищу властива своя закономірність, а тому світ — гетерогенний, другому світ уявляється гомогенним, бо кожне окреме явище підлягає загальним законам [Т. 1, с. 146–147].

Звідси, констатує М. Кодак, вслід за П. К. Анохіним та його наступниками, системотвірний чинник, згідно теорії функціональних систем, завжди один. Це — психологічна установка — цілісний стан готовності до цілеспрямованої дії певним способом, одним із двох — гомогенізуючим («галілеївським»), або гетерогенізуючим («арістотелівським»). Відповідно слід говорити і про системи мислення: гомогенізуючого і гетерогенізуючого типу [Т. 1, с. 147], які характерні як для науки, так і для художнього мислення і, зокрема, проявилися в системно розвиненій формі романтизму і реалізму. Саме тому ці періоди трактуються нами як класичні.

У контексті творення жанрових форм авторської свідомості Л. Боровиковського, Т. Шевченка, у порівнянні з рецепцією І. Франка на книгу С. Пшибишевського і містифікацією поетичного щоденника у передмові до зб. «Зів'яле листя», автор статті демонструє логіку Франка-поета, який прагне із психологічного хаосу створити цілісне уявлення — «образ мук і героя хорої душі» [Т. 1, с. 151]. Однак при цьому зауважує про градацію такої можливості, адже кожен наступ-

ний твір фіксує певний рівень системно-цілісної організації, який не може дорівнювати тотально гомогенізованому поетом жанрово-психологічному утворенню «Мойсея».

М. Кодак вказує на значну диференційованість героя і автора у збірці «Зів'яле листя», на відміну від поеми «Мойсей». Повнота зосередженості на героєві як об'єкті і водночас як на суб'єкті, а відтак вияві його психологізму, зумовила, як вважає автор статті, і художній метод «наукового реаліста», який у формі своєрідного «включеного експерименту» веде емпіричне дослідження, нових і нових фаз еволюції героя як суб'єкта «свідомості і вчинку».

В кінцевому рахунку автор статті доводить, що жанрово-поетична структура збірки «Зів'яле листя» зумовлена об'єктивно, тобто емпіричним змістом у творчо-психологічному самопочуванні героя. Уведення формальних ознак поеми в «першому жмутку» призводить до значущості «стихії внутрішнього життя», які процесуально відкривають нові фази розвитку, навіть незавершеності, характерної для романних жанрів. Таким чином герой «ліричної драми» не романтична особистість, а реалістичний характер. Звідси і висновок М. Кодака (з посиланням на М. Бахтіна) про «романне мислення», яке пролонгує оновлення роману як жанру реалістичної прози (жанр-абсорбент, жанр-інтегратор), що відкритий у незавершену дійсність. Тим самим автор статті розглядає збірку як факт з історії становлення українського роману. Задля уточнення можна додати, що це один із фактів і факторів його модернізації на етапі неореалістичного розвитку.

В науково-творчій особистості М. Кодака органічно поєднані два аспекти і відповідно галузі літературознавчої науки — історія літератури та теорія літератури. Стаття **«Системогенеза авторської свідомості, теорія й проблеми історії літератури»**, написана через 10 років після відомої широкому колу літературознавців його праці «Поетика як система», виданої у 1988 році (на жаль, у виданні не збережені дати написання/публікації статей, рецензій, що важливо для процесології Кодака-науковця!). Посилаючись на працю «Майстерня» поета М. Ушакова, М. Кодак стверджує, що «Теоретична розробка системогенези авторської свідомості провіщає актуальну проблематику для історико-літературних досліджень, «оскільки з'ясування місця твору серед інших творів» (М. Ушаков) керується не самодостатнім «теоретичним», а процесологічним, історико-типологічним інтересом, підходом.

Твір, на думку М. Кодака, узятий системно, підлягає структурванню, означенню структурних рівнів системи, зокрема пафосу, жанру, психологізму, хронотопу, нарації. Охарактеризувавши названі рівні системи, автор зазначає, що структурування будь-якого складного об'єкта це процедура глибоко аналітична, її можна поглиблювати настільки, наскільки це необхідно для конкретного пізнавального завдання. Для цього можна послуговуватись, скажімо, будь-якою кількістю структурно-функціональних рівнів — *для аналітичного опису це не принципово* (виділення моє. — М. П.) [Т. 1, с. 43]. Щодо останнього зауваження М. Кодака виникає запитання: що ж мав на увазі автор під «аналітичним описом»: виокремлення елементів, прийомів; лише процес, структурно-функціональні відношення; результат як наслідок відношень і породження нового, що слід назвати цілісністю (текстом, світом, жанром, стилем тощо)? Напевне, важко заперечити, що якнайповніше охоплення всіх можливих рівнів структури і ланок, складників, їх взаємодії в кожному окремому моменті (ланці), в динаміці гармонійних і дисгармонійних відношень, у хронології процесу, що розумово і емоційно переживається (як психологічні стани, динаміка і процес) реципієнтом, і є передумовою об'єктивного (з точки зору реципієнта!) осмислення природи твору як складного і художньо досконалого об'єкта творення/спів-творчості. Однак, автор вважає, що рівень заглиблення в структурно-функціональні відношення визначається «необхідністю» вирішення «конкретного пізнавального завдання» [Т. 1, с. 43]. І тут же переходить до риторичного: скільки ж різновидів чи базових типів словесно-образного мислення існує в мистецькій діяльності людини і які вони є? Тим самим «випускає» ланку аналітичних дій, так званого мікроаналізу, без якого нема і не може бути індивідуального (позбавленого компіляції, сприйняття на віру). Адже без цього не може бути і подальшого трактування, розуміння, інтерпретації, синтезуючих операцій, власне процесуальності творчої роботи автора і акту спів-творчості реципієнта в герменевтичному сенсі. Все це, зокрема, втілене в Слові: асоціаціях, образах, емоційних переживаннях, психологічних станах, і відповідно «зчитане» реципієнтом як проявлення форм і рівнів/етапів/різновидів образотворення, узагальнення, тобто смислового та значеннєвого прирощування і вирощування, а відтак наповнення чи уточнення, концептуалізація в кожному окремому і водночас наступному моменті становлення образу, засвідченому як у знаковій системі, так і в хронотопі тексту і світу твору.

Автор статті, оминаючи аналіз логіки процесуальності народження образності на рівні тексту, світу твору, переходить до так званої «типодиференціації художньої діяльності», що більш детально викладено у одному з фрагментів трактату «Поетика як система». Мова йде власне про доведений філософією факт наявності принципу дихотомії систем авторської свідомості у письменстві, про виділення серед множини систем двох основних типів протилежних, взаємовиключних, операційних формул *або — або*. Саме вони прикладаються до двох рядів художніх явищ, а саме: романтизм, неоромантизм, експресіонізм або реалізм, неореалізм (позитивізм, натуралізм), імпресіонізм тощо...

Відповідним системам творчості, вважає М. Кодак, і є інваріантні світомоделюючі основи образотворення, це, зокрема, оприявлені (в ряді попередньо коментованих автором цих рядків статей) гомогенізуючі моделі як творення однорідних, монолітних художніх явищ або гетерогенізуючі — як творення різнорідних, мозаїчних структур (здаймо сократівську метафору щодо моделювання ефектів «золота» або «обличчя» відповідно). Гомогенізації результату сприяє монособ'єктність джерела, гетерогенізації — поліджерельна пафосність. На рівні жанру диференціальною підставою, вважає автор, є «прагматичний узус» (Ю. Лотман) усіх генологічних коренів, формантів, будь-то публічні чи приватні. Першим з них підтримується гомогенність, монолітне враження («від дивного сну» в «Каменях», образи ватажків у «Гайдамаках»), другим — гетерогенність, різнорідність приватних зацікавлень (орієнтації героїв з драми «Украдене щастя», роману «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»). Автор при цьому наголошує на диференціації ознак також через ставлення до ідеї розвитку: як готова особистість — при гомогенності, як процес, який складається із множинності злетів-падінь, сподіваних і несподіваних ситуацій [Т. 1, с. 45]. Автор викладає своє розуміння диференціації підрядних установок на рівні хронотопу, нарації.

Повертаючись до питання ідентифікації типодиференціальної парадигми, М. Кодак дещо інакше інтерпретує ставлення до широти чи повноти охоплення структурно-функціональних рівнів твору, хоча й повторює про необов'язковість охоплення аналізом усіх («п'яти») структурно-функціональних рівнів, оскільки для ефекту поетичної цілісності твору досить і узгодженого «взаємспівдіння» більшості з них і тут зауважує: «при обов'язковості психологізму» [Т. 1, с. 46].

Окресливши методологію сучасних досліджень, М. Кодак в наступних статтях «актуалізує проблему авторської свідомості», що,

зокрема, складає зміст статті «**Творчий метод письменника як проблема поетології**». При цьому він залучає системологію, власне теорію функціональних систем П. К. Анохіна, психологію (теорію установки) Д. М. Узнадзе, диференціальну теорію типів психіки К. Юнга та дані інших наук. Скориставшись узагальнюючим словом «перелік» стосовно проблематики усіх статей прикладного характеру, зауважимо, що М. Кодак досить широко і водночас спеціалізовано розробляє прокоментовану вище методологію літературної процесології в аналізі творчості Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Стефаника, І. Багряного, О. Гончара, І. Вільде та інших письменників. В коло категорій як системотворчих чинників гомогенізуючого і гетерогенізуючого характеру цілісності автор активно вводить такі проблемні поняття, як авторська свідомість, жанр, прагматика реалізму, новела історична повість, філософія постмодерну, інтелектуалізм, психологізм, поетика тощо. Проблематика «авторська свідомість» визначила спрямування також статті «**Авторська свідомість Т. Шевченка: парадигми реценсії**» і власне всіх статей, присвячених психологізму, родо-жанровій специфіці творів/творчості українських письменників, літературному процесу в цілому, аспектам порівняльного літературознавства.

В цілому ж статті як першого, так і другого томів присвячені інтелектуалізму, філософічності, концептуальності літератури, у їх назвах зафіксована осмислена автором постмодерністська свідомість, закодована в героях, проблематиці, жанрово-стильовій системі. Саме тому видання «Вибраного» Миколи Кодака — на часі, адже зміст і спрямованість статей та рецензій дозволяє розібратися в ситуації поліметодологій, застерігаючи від поверхового «ковзання» вслід за новомодними концепціями, не завжди мотивованого заглиблення в методології інших наук. Вона налаштовує на пошук сучасних концептуальних підходів із врахуванням рівнів розвитку, з одного боку, — теоретичного літературознавства, з іншого, — художньої літератури. Безумовно, що за цим усім стояла науково-творча особистість з прагненням вибудувати власну наукову парадигму, орієнтовану на об'єктивність у трактуванні художнього матеріалу, творчості письменників, літературного процесу.

Стаття надійшла до редакції 15 березня 2017 р.

НАШІ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

ПРО НАУКОВІ ВИДАННЯ ФІЛОЛОГІЧНОГО ФАКУЛЬТЕТУ ОДЕСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ І. І. МЕЧНИКОВА

Євген Черноіваненко, д-р філол. наук, проф.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Наукові дослідження для літературознавців філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова у 2016 році завершилися виданням 4 монографій, 8 збірників наукових праць (з них 2 фахові), 2 навчальних посібників та 2 випусків наукових матеріалів.

Монографії одноосібно видали:

— Малютина Н. Поэтика высказывания в пьесах одесских драматургов Анны Яблонской и Александра Марданя: [монография] / Н. Малютина. — Rzeszów, 2016. — 180 с.

— Мусий В. Б. «...Глядя задумчиво в небо широкое»: человек и природа в произведениях И. С. Тургенева 1840–1850-х гг.: [монография] / В. Б. Мусий. — Одесса: Печатный дом, 2016. — 174 с.

— Саенко В. Сучасна українська література ХХ століття: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів: [вибрані праці] / В. Саенко. — Львів: Піраміда, 2016. — 870 с.

Спільно з польськими науковцями видана колективна монографія з назвою «Современная русская и украинская драма в поле интермедиальных стратегий» (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2016. — 246 с.).

Вийшли друком наукові збірники, це, зокрема:

1) фахові збірники:

— Проблеми сучасного літературознавства: [зб. наук. праць / відп. ред. Є. М. Черноіваненко]. — Одеса: Астропринт, 2016. — Вип. 22. — 268 с.

— Проблеми сучасного літературознавства: [зб. наук. праць / відп. ред. Є. М. Черноіваненко]. — Одеса: Астропринт, 2016. — Вип. 23. — 240 с.

2) збірники наукових праць (за наслідками виконання наукових тем кафедр, за матеріалами наукових читань):

— Вісник Одеського національного університету. Серія Філологія. — Одеса: Вид-во ОНУ, 2016. — Т. 21, вип. 1 (13).

— Вісник Одеського національного університету. Серія Філологія. — Одеса: Вид-во ОНУ, 2016. — Т. 21, вип. 2 (14).

— Слов'янські наукові читання: літературознавчий та лінгвокультурологічний аспекти: [зб. наук. статей за матеріалами Всеукраїнської наукової конференції / відп. ред. Н. М. Раковська]. — Одеса: Астропринт, 2016. — 364 с.

— Художність літератури: [зб. наук. праць / відп. ред. Є. М. Черноіваненко]. — Одеса: Астропринт, 2016. — 248 с.

— *Odessa w literaturach słowiańskich. Studia.* — Białostok — Odessa: Prummat, 2016. — 1016 s.

Окремо слід виділити як наслідок науково-організаційної роботи зі студентами видання збірника «Філологічні студії — VII» (зб. наук. статей студентів філологічного факультету ОНУ / відп. за вип. В. Б. Мусій. — Одеса: Одеський національний університет, 2016).

Для студентів, їх навчальної самостійної роботи опубліковано:

— Мусій В. Б. Русская литература второй половины XIX века. Часть 2: 1870–1890-е гг.: [учебное пособие / В. Б. Мусий, Т. Ю. Морева, О. Ю. Добробабина]. — Одесса: Печатный дом, 2016. — 192 с.

— Мусій В. Б. Русская литература второй половины XIX века. Часть 1: 1850–1860-е годы: [учебное пособие / В. Б. Мусий]. — Одесса: Печатный дом, 2016. — 230 с.

— Подлісецька О. О. Вступ до літературознавства: [методичні рекомендації до курсу для студ. I курсу денної форми навч. філолог. факульт. напряму підготовки 6.020303 Філологія спец. «болгарська мова та література» / О. О. Подлісецька]. — Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2016. — 74 с.

— Подлісецька О. О. Історія українського літературознавства: [методичні рекомендації до курсу для студ. IV курсу денної форми навч. філолог. факульт. напряму підготовки 6.020303 Філологія спец. «українська мова та література» / О. О. Подлісецька]. — Вид. друге, доповн. — Одеса: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2016. — 60 с.

Стаття надійшла до редакції 16 березня 2017 р.

НАШІ АВТОРИ

1. **Бернадська Ніна Іванівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка
2. **Гурдуз Катерина Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького
3. **Ніколова Александра Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри німецької філології і перекладу Запорізького національного університету, докторант кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету
4. **Холод Уляна** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри славістики університету ім. Ф. Палацького в Оломоуці, Чеська Республіка
5. **Шистовська Анастасія Андріївна** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
6. **Горанська Тетяна Володимирівна** — старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
7. **Казанова Ольга Валеріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
8. **Свириденко Оксана Михайлівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української і світової літератури та методики навчання Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди
9. **Шупта-В'язовська Оксана Григорівна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
10. **Авксентьєва Галина Андріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Півден-

ноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

11. **Бандура Тетяна Йосипівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
12. **Бербер Наталя Миколаївна** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри суспільних наук Одеського національного медичного університету
13. **Бестюк Ірина Анатоліївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету
14. **Галич Олександр Андрійович** — доктор філологічних наук, професор кафедри Луганського національного університету імені Тараса Шевченка
15. **Городнюк Наталія Андріївна** — кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка
16. **Кальян Ксенія Олександрівна** — аспірант кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди
17. **Кицан Олена Вікторівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки
18. **Кулакевич Людмила Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства Українського державного хіміко-технологічного університету
19. **Павлюк Надія Леонідівна** — викладач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
20. **Соколовська Юлія Степанівна** — кандидат філологічних наук Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника
21. **Філіпенко Ольга Іванівна** — викладач кафедри українознавства та лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій
22. **Босва Евеліна Володимирівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського

23. **Ангеловська Катерина Владиславівна** — аспірант кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
24. **Гуменний Микола Хомич** — доктор філологічних наук, професор кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
25. **Гуменна Віра Юріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського
26. **Турчина Тетяна Вікторівна** — аспірантка кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія», докторантка (PhD) програми «Філософія і література»
27. **Пащенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова
28. **Черноіваненко Євген Михайлович** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова

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 18.04.2017 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**

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. 15,58.
Тираж 100 прим. Зам. № 196 (69).

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) 37-07-95, 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.

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 18.04.2017)

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 Odesa I. I. Mechnikov National University;
Base-search;
Google Scholar**