

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 19

Одеса
«Астропринт»
2014

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

- Є. М. Черноіваненко** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ) — відповідальний редактор;
- Г. М. Сивокінь** — доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України (Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка);
- Д. Уліцька** — доктор філологічних наук, професор (Інститут полоністики Варшавського університету);
- Н. М. Шляхова** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. Б. Мусій** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. П. Малютіна** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- В. І. Силантьєва** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- О. В. Александров** — доктор філологічних наук, професор (ОНУ);
- Н. М. Раковська** — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ)
- М. В. Пащенко** — кандидат філологічних наук, доцент (ОНУ) — заступник відповідального редактора

Постановою Президії ВАК України (від 30.03.2011 р. № 1-05/3) збірник включено до переліку наукових видань, публікації в яких зараховуються до результатів дисертаційних робіт із філології.

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
Протокол № 6 від 27 березня 2014 р.

© Одеський національний університет імені І. І. Мечникова, 2014

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Шляхова Нонна

Образність «безобразного» слова Шевченка
в естетичній інтерпретації Михайлини Коцюбинської 8

Іванова Олена

Маркетинг мистецтва. Виконує мистецька періодика 18

Кудрявцев Михайло

Драма ідей як художнє явище: національний та світовий
контекст 31

Малиновський Артур

Д. И. Чижевский о славянских литературах XIX века 42

Гуменна Віра, Мельникова Руслана

Ерос і Танатос у контексті європейської літератури 51

Панова Наталя

Суїцидальні тенденції у громадянському,
соціокультурному й літературному житті України
кінця XIX — початку XX ст. 60

Кучеренко Лілія

Вплив глобалізації на тематичний простір та стан
сучасної документалістики 70

Крупеньова Тетяна

Функціонально-стилістичні особливості
антропонімікону прозових творів сучасних українських
письменників 77

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Немировська Олександра

Образ природи у ранній поезії Т. Г. Шевченка
(семантико-стилістичний аспект) 82

Казанова Ольга

Особливості сугестивної поетики у циклі «поезій в прозі» М. Коцюбинського «З глибин» 93

Ісаєнко Любов

Проблема інтертекстуальності в оповіданні Лесі Українки «Голосні струни» 100

Костенко Ганна

Проблема авторського жанрового визначення п'єс Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвець-шалун» та «Бой-жінка» 108

Морева Тамара

Категорія таїнственного в творчестве В. Ф. Одоевского 117

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ**Марко Василь, Киян Олександр**

Поема Павла Тичини «Похорон друга»: продовження естетичної комунікації 125

Галич Олександр

Квазі-документальний роман А. Нотомб: специфіка жанру 135

Мусій Валентина

Рецепция русской классики в произведениях А. П. Потемкина 145

Томбулатова Іраїда

Рецепція творчості Гео Шкурупія сучасниками та літературознавцями нового часу 155

Подлісецька Ольга

«Сподівана несподіванка», або Неотрадиціоналістські виміри новелістики Василя Полтавчука 167

Остапенко Сергей

Композиционно-содержательная организация текстов литературно-критических портретов О. Мандельштама «Заметки о Шенье» и «Борис Пастернак» 176

Галич Артем

Портрети шістдесятників у мемуарному творі
І. Жиленко «Номо feriens» 185

Фокина Светлана

Миф о Дидоне как смысловой центр концепта
«горение» в одноименном лирическом послании
И. Бродского 191

Бандура Тетяна

Поетика психологізму в інтелектуальних оповіданнях
В. Підмогильного «Добрий Бог», «Гайдамака» 202

Муту Галина

Концепт «творческая личность» в рассказе
А. И. Куприна «Анафема» 209

Гурдуз Катерина

Традиції антивоєнного жанру в романі Сергія
Пантюка «Війна і ми» 222

Димовська Анна

Художні засоби вираження апокаліптичних мотивів
у романі Леся Гоміна «Голгофа» 232

Широкова Виктория

Композиционный анализ романа М. Кузмина
«Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции
и другим примечательным странам» 243

Хижняк Ирина

Символіка поетичної збірки Марії Матіос «Жіночий
аркан у саду нетерпіння» 255

Авксентьева Галина

Поетикальні виміри роману В. Домонтовича «Доктор
Серафікус» 265

Олійниченко Олена

Роль символів у художньому світі роману
Ю. Мушкетика «На брата брат» 275

Поліщук Ольга

Альтернативне моделювання історії в романі
В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» 284

Смаглій Люна

Герой — антигерой в поезії Світлани Йовенко:
міфологічний дискурс 293

Кристина Корнеева

Образи человека и человечества в лирической системе
Зинаиды Гиппиус 301

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ**Бернадська Ніна**

Трансформація матриці любовного роману у Валер'яна
Підмогильного і Дзюн'ітіро Танідзакі 308

Гуменний Микола

Авторська свідомість А. Барбюса, Е. Ремарка
та О. Гончара в моделюванні картини світу 320

Оренчак Ольга

Романи «Для домашнього огнища» Івана Франка
та «Злочин і кара» Федора Достоєвського:
типологічний дискурс 332

Мельникова Катерина

Філософія фаталізму в романах Т. Гарді «Тесс із роду
д'Ербервіллів» і Панаса Мирного «Повія» 340

Колкутіна Вікторія

Віталістична метафорика світла в поезіях Лесі
Українки та Олени Теліги: компаративний аспект 349

Босва Евеліна

Інтерпретація авторського ономастикону
в літературному перекладі художнього тексту
(на матеріалі фентезійних творів Дж. К. Ролінг) 356

Горанська Тетяна

Шекспірівські мотиви у романі І. Франка «Основи
суспільності» 364

Кулакевич Людмила

Особливості інтерпретації мотиву драконоборства
в п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова
«Убити Дракона» 371

Лихачова Олеся

Імпресіоністичні візії в новелістиці Михайла
Коцюбинського та Григорія Косинки 381

Адамович Анастасія

Особливості відтворення історичних подій у романах
М. Шолохова і М. Стельмаха 387

РЕЦЕНЗІЇ**Пащенко Микола**

Проблематика художності в сучасних навчальних
посібниках. *Рец.* : 1. **Ткаченко А. О.** Мистецтво слова
(Вступ до літературознавства): підручник
для гуманітаріїв. — К.: Правда Ярославичів, 1997. —
448 с.; 2. **Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв**
Євген. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред.
Олександра Галича. — 3-тє вид., стереотип. — К.: Либідь,
2006. — 448 с.; 3. **Білоус П. В.** Вступ до літературознавства:
навч. посіб. / П. В. Білоус. — К.: ВЦ «Академія», 2011. —
336 с. — (Серія «Альма-матер»); 4. **Білоус П. В.** Теорія
літератури: навч. посіб./ П. В. Білоус. — К.: Академвидав,
2013. — 328 с. — (Серія «Альма-матер»); 5. **Іванишин**
В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб./ [упоряд.
тексту П. В. Іванишина]. — К.: ВЦ «Академія», 2010. —
256 с. — (Серія «Альма-матер») 394

Мізінкіна Олена

Художній світ Василя Полтавчука, або Повернення
до «людських гнізд» *Рец.*: Полтавчук В. Іванові зяті :
оповідання / Василь Полтавчук. — Одеса : Астропринт,
2013. — 200 с. 407

НАШІ АВТОРИ 411

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 821.161.2—3Коцюбинська1/7.07

Нонна Шляхова

ОБРАЗНІСТЬ «БЕЗОБРАЗНОГО» СЛОВА ШЕВЧЕНКА В ЕСТЕТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МИХАЙЛИНИ КОЦЮБІНСЬКОЇ

У статті йдеться про поетику простого слова Шевченка, порушується питання єдності мистецької особи — творчості, мистецтва простоти Шевченка.

Ключеві слова: *особа, творчість, слово, простота, поетика, образність.*

Статья посвящена поэтике простого слова Шевченко, рассматривается вопрос о единстве поэта и творчества, искусство простоты Шевченко.

Ключевые слова: *поэт, творчество, слово, простота, образность, поэтика.*

The article deals with the Shevhenko's poetics of simple words, raises the question of the unity of the person and work of art, the art of Shevhenko's simplicity.

Key words: *poet, creativity, word, simplicity, imagery, poetics.*

Центральною проблемою майже всіх літературних теорій ХХ століття, — як на думку Марії Зубрицької, — стало дослідження феномену поетичної мови, відбувався, так би мовити, «лінгвістичний поворот» у гуманітарних науках [1, с. 55]. Дослідження проблем поетичної мови, взаємозв'язок мови з думкою започаткував, нагадає Зубрицька, О. Потебня, «який окреслив сузір'я ідей, що творчо вплинули на ландшафт мовознавчої та літературознавчої думки всього ХХ сторіччя» [1, с. 65].

Новий підхід до вивчення поетичної мови запропонували представники російського формалізму, «які запозичили чимало ідей з потєбнянської теорії мови». Істотно розширила

та поглибила тематику дослідження поетичної мови Празька лінгвістична школа, «обґрунтовуючи тезу, що естетична функція є визначальною формою мовної комунікації» [1, с. 66].

В цьому контексті заслуговують на увагу літературознавчі роздуми Михайлини Коцюбинської про словесну образність шевченкової творчості.

В опублікованій у 1960 році праці «Образне слово в літературному творі» вона визнає, що філологи завжди прагнули теоретично визначити місце літературної стилістики, теорії поетичної мови серед філологічних дисциплін. І вважає за потрібне уточнити: «особливо зріс інтерес до цих проблем в ХХ ст., в наш час» [2, с. 4].

Переконана в тому, що при загальному аналізі твору літературознавець не може не звернутися до проблем художньої мови, Михайлина Хомівна найголовнішою з цих проблем визначає проблему загальнотеоретичну, пов'язану з принципами аналізу художнього твору: «*місце і значення аналізу мови в загальному аналізі художнього твору*» [2, с. 8]. Сама естетична природа художнього словесно-образного мислення потребує, наголошує Коцюбинська-літературознавець, особливої методики дослідження мови не як формальної системи знаків, не як своєрідної символічної структури, «а як форми існування художнього змісту в літературі — мистецтві слова» [2, с. 8].

Спираючись на думку О. Потєбні, що «кожен троп — це твір», Михайлина Хомівна переконана — однією з найцікавіших і найзначніших проблем, пов'язаних з художньою мовою, є для літературознавців ця проблема художніх тропів.

Виходячи з потєбнянської теорії, Коцюбинська визнає, що троп — це не та форма, в яку виливається готова поетична думка, а та, в якій вона народжується — «Письменник не придумує словесних образів, а мислить ними» [2, с. 22]. При цьому Михайлина Хомівна цілком слушно зауважує — образність мови не вичерпується тропами: «письменник за допомогою безобразних слів може малювати точні, пластичні, виразні, зримі і відчутні образи» [2, с. 21].

Та усвідомлення того, що розуміння специфіки літератури неможливе без наукового осмислення специфіки тро-

пів як одного з елементів образного мислення, і спонукало Коцюбинську-літературознавця до написання наукової праці «Література як мистецтво слова» — з тематично виразним підзаголовком «Деякі принципи літературного аналізу художньої мови».

Зауваживши «двоєдину сутність» образного слова — («Художнє слово — насамперед мовна одиниця. І водночас, це явище естетичне, спосіб утворення думки») [2, с. 18], Михайлина Коцюбинська нагадує про таємничість мистецтвознавчої інтерпретації «душевного смислу» словесного образу — «слово завжди обертається до літературознавця певними своїми якостями, і він повинен знайти до слова свій особливий «золотий ключик» — лише тоді перед ним відчиняться двері в художній світ твору» [5, с. 240].

У 2004 році побачили світ написані у 60-х роках «Мої обрії» Коцюбинської — і статті з раннього доробку М. Коцюбинської про поетику Шевченка, зокрема про «поезію поезії»: метафору в українській літературі», «Про слово образне і «необразне».

Замислюючись над образністю художнього мислення, авторка вкотре переконалася в тому, що художнє значення мають не лише тропи. «Відсутність» художніх засобів сама може стати художнім засобом» [5, с. 106].

У статті «*Перлина лірики Шевченка: естетичний аналіз вірша «Не кидай матері...»*» Коцюбинська визнає — про майстерність Шевченка, поета і пророка, — написано чимало. Досліджувалася творча еволюція поета, особливості стилю шевченкової лірики й сатири. «Одне тільки майже ніколи не піддавалося дослідженню: секрет шевченкових простих слів, — з подивом визначає шевченкознавець і висловлює власне припущення, — очевидно, тому, що таке дослідження важко або майже неможливо вкласти в суворі рамки літературознавчих категорій» [5, с. 36].

Навівши перші рядки шевченкового вірша «Не кидай матері»:

Не кидай матері — казали,
А ти покинула, втекла.

Шукала мати, не найшла,
Та вже й шукати перестала,
Умерла плачучи...

— Коцюбинська замислюється: що це — художнє слово чи звичайне звертання однієї людини до іншої? Вірш чи проза?» [5, с. 36].

У цитованих рядках Коцюбинська-літературознавець *не побачила* оригінальних, ефектних порівнянь чи метафор — «тут панує просте, точне, «необразне» слово. Але у характерній для лірики Шевченка «скупості» словесно-образних засобів вона *відчула* виразний образ запустіння, самотини, туги. «Адже кожен з цих окремих штрихів — мікрообразів ґрунтується на чомусь істотному, апелює до якогось емоційного центру, — дається образна конкретизація за допомогою звичайних, точних, *незамінних* слів» [5, с. 43]. У вірші «Не кидай матері» авторка помітила й нові ознаки художньої еволюції шевченкової творчості — зміни в суб'єктній організації лірики. Зауваживши, що Шевченко завжди тяжів до сюжетної лірики, М. Коцюбинська уточнює: «це тяжіння глибоко своєрідне». І цю своєрідність вона вбачає у формі стосунків автора і героя Шевченківської лірики — у автора ніякого зовнішнього погляду на своїх героїв, тільки внутрішнє злиття з ними — «якось навіть незручно називати образ поета, що постає з лірики Шевченка, таким штучним терміном, як ліричний герой» [5, с. 48].

Одну з основних причин неповторної привабливості Шевченківської лірики Коцюбинська побачила у безпосередності, *теплоті і людяності* самого авторського «я». І завершуються ці наукові розмисли масштабним антропологічним узагальненням: «З кожним твором дедалі виразніше постає в поезії Шевченка сам автор, поет і людина» [5, с. 48].

Можливо це й спонукало Михайлину Хомівну до теоретичного аналізу шевченкової образності саме як естетичного феномену, з позиції естетики словесної творчості, психолінгвістичної теорії Олександра Потебні.

У 1999 році побачили світ написані Коцюбинською у 1968–1988 рр. «Етюди про поетику Шевченка». Це, за її влас-

ним визначенням, роздуми «над деякими аспектами проблеми», зокрема проблеми «єдності особи, як вона виявляється у творчості Шевченка від загального ідейного «макрокосмосу» до часткових стилістичних епізодів», і спроба проникнути в таємниці його «простого» слова [4, с. 4].

Уже в першому розділі — «Дещо про естетику поета» — Михайлина Коцюбинська визнає: «Шевченко — дуже своєрідний естетичний тип людини-митця» [4, с. 8]. І своєрідність ця, як на її думку, зумовлена, по-перше широтою доступної йому мистецької стихії і, по-друге, «єдністю творчості і біографії, особи і творчості». Проведений глибокий науковий аналіз щоденника, автобіографічних сторінок повісті «Художник», листів дав підстави Коцюбинській узагальнити: «Шевченко — художня натура з воістину з ренесанською широтою мистецьких обдарвань» [4, с. 8]. Шевченко, переконливо доводить авторка, наділений багатою художньою інтуїцією, здатністю безоглядно захоплюватися мистецтвом, можливостями «суто художнього узагальнення», здатністю естетичного входження в дійсність. Постійним джерелом його естетичних вражень була краса рідної природи, мови, пісні.

Та художня натура Шевченка — геніального поета і талановитого художника «знайшла для себе інший вихід — в поезію», де він відчував себе першотворцем.

Подібно до самого Шевченка, який завжди намагався за художнім твором «відчутти індивідуальність творця, його характер, темперамент, настрій», Михайлина Коцюбинська намагається відчутти за словесною образністю шевченкової творчості мистецький образ автора. «Багатий, живий, невідступний образ автора — очевидно саме в ньому слід шукати причини неповторного інтонаційного обличчя поезії Шевченка» [4, с. 210].

Для естетичного світовідчування Шевченка велике значення, визнає авторка літературознавчого дослідження, мало поняття гармонії і дисгармонії («його емоційно-естетичні думки весь час обертаються в цьому колі» [4, с. 49]). Визначаючи прикметну рису шевченкової особливості — «постійне,

болюче, оголене» відчуття соціальної дисгармонії, — Михайлина Коцюбинська вважає за потрібне нагадати, що вже сама доля Шевченка позначена цією дисгармонією: між геніальною натурою, творчою і вільною, — і крипацьким походженням. «Чи не тому, — риторично запитує Коцюбинська, — відчуття дисгармонії було в Шевченка таким загостреним і таким особистим?» [4, с. 50].

Відчуття суперечностей, переконана шевченкознавець, переймає весь лад мислення письменника, а відтак контраст стає основою його естетичних оцінок, «він не може зберегти «серединної» позиції, емоційної рівноваги».

«Тяжко жить на світі — «як весело жить», «сміх — слези, гнів — ніжність, помста — прощення. І літературознавчий коментар — *«повнота людського в єдності всіх своїх проявів і навіть крайнощів»*. І завершаються ці наукові розмисли визнанням — «Серед тих естетичних законів, яким підвладна його (Шевченка. — Н. М.) творчість, це один з основних» [4, с. 54].

З людською натурою пов'язана і простота «прямого вислову» поета. Простота як естетичний принцип поезики Шевченка, переконливо доводить Коцюбинська, відповідає темпераментові поета, його цільній демократичній натурі, є недовірою до фрази.

Вважаючи Шевченка поетом «прямого вислову», Коцюбинська цілком слушно порушує проблему сприйняття, проблему взаємодії автора і читача. За спостереженням авторки дослідження, Шевченко не мислив собі поета «без прямої адресованості до читача». Тож цілком логічним є припущення: «Ця організація зумовила і спосіб висловлювання» [4, с. 63]. Саме висловлювання, а якщо точніше, особливий світ Слова визначив специфіку шевченкової поезики. «Естетика Шевченка — це естетика простого «слова» — узагальнює Михайлина Коцюбинська.

По-різному розуміли (та й розуміють) шевченкову «простоту», визнає Михайлина Коцюбинська: для одних вона була (при всій її привабливості) ознакою вчорашнього дня поезії, для інших — великою, нерозгаданою таємницею кож-

ної справжньої поезії. Що стосується Коцюбинської — інтерпретатора шевченкової поетики, то феномен шевченкової простоти для неї дуже непростий і багатоплановий. Вона послідовно відкриває в ньому різні ознаки. Це, зокрема, і органічність злиття поетичного голосу з народнопоетичною стихією, і багаторазове повернення до одних і тих самих тем, і утвердження поетичності простого висловлювання, і безпосередності ліричного переживання — всі ці такі різні, неоднорідні якості часто об'єднують одним поняттям шевченкової «простоти». «Але кожну з них слід передусім поставити на історичний ґрунт і розглянути суворо в контексті творчої особистості Шевченка», — узагальнює Коцюбинська і наголошує — «Лише в такому разі можна зрозуміти її специфіку і неповторність» [4, с. 213].

Визнання того, що поезія Шевченка надзвичайно «особиста», спонукає дослідницю до аналізу форм вираження авторської свідомості поета і вона помічає — шевченкове поетичне «я» далеко не завжди змикається з особою поета» [4, с. 13]. Намагаючись наблизитися до природи словесної образності шевченкового «необразного» слова Михайлина Коцюбинська з притаманним їй естетичним смаком і науковим тактом торкається самої специфіки діалектики народження художньої форми, взаємодії естетичного і художнього.

Шевченкова «простота», допускає Михайлина Коцюбинська, перебуває десь на межі, на переплетенні своєрідної реалістичності фольклору і натуральних тенденцій в поезії. Йдеться про максимальну відповідність слова предметові зображення, дії, жесту, переживанню. Така точність, адекватність шевченкового слова зображальному, переконана Михайлина Коцюбинська, «прокладає собі шлях крізь усі умовності романтизовано-фольклорної фразеології, набуває витонченості, кристалізується в шевченківське «просте слово».

Визнаючи, що шевченкова кристалізація з її чіткістю, зримістю породжує відчуття простоти і зрозумілості, Михайлина Коцюбинська уточнює: «проте сама по собі кристалізація непростий процес аналізу-синтезу» [4, с. 233].

Не залишає дослідниця поза літературознавчою увагою і наявність в творчості Шевченка традиційного, хоча й умовного образу оповідача («Сова», «Катерина», «Гайдамаки», «Сон»).

Простеживши властиві цьому образу сталі риси (людяність, ідейна сумлінність з своїми героями, схильність до філософствування в дусі народної мудрості), Коцюбинська, як проникливий шевченкознавець помічає — образ оповідача на відміну від ліричного героя ранніх «думок» значно ближчий до біографічного «я» Шевченка — «шевченкові-оповідачеві душно під машкарою, він часто зриває її з себе, і ми бачимо його обличчя» [4, с. 215].

Особа лірика часто легендарна. Свою біографію він щедро вливає в свою творчість, творить автообраз. Особа Шевченка — одна з найбільш легендарних в усій історії світової поезії. Вона стала настільки ж фактом художнім, наскільки його поезія — фактом суспільним. «Біографія поета підсилена, піднесена, осмислена творчістю, творчість — вивірена й справджена життям» [4, с. 219] — і це накладає відбиток на всю його поетику.

В цьому зв'язку не можна не згадати реакцію М. Коцюбинської на думку О. Кониського, висловлену в статті «Про вивчення особи Шевченка», який вважає, що «особа поета вища його творчості». Погоджуючись з О. Кониським в тому, що він підносить особу Шевченка як фактор історико-літературний, естетичний, психологічний, — але вона категорично не згодна з тим, що її можна протиставляти його творчості — «Перед нами класична єдність творчості і життя, ідейних прагнень і моральних принципів, єдність «внутрішньої» і «зовнішньої людини» [4, с. 47].

Простота словесної образності Шевченка, переконана Коцюбинська, належить до «найпрогресивніших новаторських тенденцій тогочасної поезії. Народжувалася принципово нова поетична естетика «Буття не розпадалося більше на форми високого і низького, матеріального, поетичного і прозаїчного», прозаїзм починає усвідомлюватися як рівний серед рівних засобів словесної образності. І тут Михайлина

Коцюбинська, «як геніальний інтерпретатор шевченкової поезії» (Т. Гундорова), порушує проблему автора і авторства словесної творчості.

Виразальна і зображальна точність і виразність шевченкового слова, зауважує літературознавець, не лишається на рівні неясних первинних «асоціативних імпульсів», не йде наосліп за примхливою уявою, а митець контролює її, «втілює в об'єктивно виразний і принципово досяжний для чуттєвого сприймання образу».

Шедеври шевченкової лірики, такі як «Садок вишневий коло хати», пише Михайлина Коцюбинська, справляють враження мовби звичайного називання того, що оточує поета «Свого часу навіть висловлювалася думка, що поет тут «не творить, лише відтворює» [4, с. 234]. Але таке відтворення, уточнює Михайлина Коцюбинська, передбачає авторське попереднє усвідомлення явищ як найістотніших і «божий дар» моментальної кристалізації — здатність за мить схопити поетичний сенс звичайного» [4, с. 234].

Слово, позбавлене обов'язкової, суто мовної образності і взагалі якоїсь заздалегідь заданої естетичної якості, переконана Михайлина Коцюбинська, щоразу набуває цієї якості заново в руках художника. Як на її переконання, І. Франко не мав рації, коли у своїх «Причинках до оцінювання поезії Шевченка» підкреслював нездатність поета до творення «об'єктивно існуючих» пластичних малюнків». «Нам видається, — писала з цього приводу Михайлина Коцюбинська. — що ці орієнтири, які подає він (Шевченко. — *Н. М.*) у своїх описах, найменші, найпростіші, самозрозумілі». І вважала за потрібне дати суттєво важливе уточнення — «Але такими вони стають лише пропущені крізь творчу уяву поета — помічені, відібрані, поетично піднесені ним» [4, с. 236].

У шевченкових поетичних інформаціях завжди присутнє перетворче начало, — наголошувала Михайлина Коцюбинська: і уточнювала: «це ж бо не просто мистецтво, а мистецтво простоти» [4, с. 239].

ЛІТЕРАТУРА

1. Зубрицька М. Homo legens: читання як соціокультурний феномен. — Львів: Літопис, 2004. — 351 с.
2. Коцюбинська М. Образне слово в літературному творі. — К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1960. — 197 с.
3. Коцюбинська М. Мої обрії. — К.: Дух і літера, 2004. — Т. 1. — 335 с.
4. Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови. — К.: Наукова думка, 1965. — 378 с.
5. Коцюбинська М. Етюди про поетику Шевченка. — К.: Радянський письменник, 1990. — 271 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 007:82.0:304

Олена Іванова

МАРКЕТИНГ МИСТЕЦТВА. ВИКОНУЄ МИСТЕЦЬКА ПЕРІОДИКА

У статті розглядаються трансформації оцінювання мистецтва та аналізуються зміни його статусу в умовах культури споживання.

Ключові слова: мистецтво, культура споживання, маркетинг мистецтва.

В статье рассматриваются трансформации оценивания искусства и анализируются изменения его статуса в условиях культуры потребления.

Ключевые слова: искусство, культура потребления, маркетинг искусства.

The transformations of understanding of art is examined and the changes of status of art in the conditions of consumer society are analyzed in the article.

Key words: art, consumer society, marketing of art.

Мистецька періодика, осмислюючи і репрезентуючи на своїх сторінках мистецькі здобутки, надає орієнтири суспільству щодо їх усвідомлення та формування уявлень про цінність, значимість мистецтва, способи його оцінювання, історію розвитку, майбуття та надає можливість і нагоду скласти уявлення про ціннісний статус мистецтва в культурі сучасності, зрозуміло, в контексті власного бачення. Натомість мистецтво — це ще й товар, що присутній на ринку, товар, який підпорядковується ринковим законам і правилам. Репрезентація мистецтва з огляду на його маркетингові якості не надто характерна для спеціалізованої «товстої» преси. Виникає питання: як осмислюються і просуваються мистецькі здобутки спеціалізованою періодикою в умовах культури споживання, з одного боку, та як способи репрезентації мистецтва, характерні для мистецької періодики, впливають на його просування до споживача та формування попиту і стимулювання збуту мистецької продукції, з іншого боку? Така постановка питання експлікує *проблему* фахового оцінювання мистецтва в культурі початку ХХІ століття як культури споживання, — оцінювання загалом та поєднання різних

фокусів оцінювання (як-то естетичний і маркетинговий) художньої творчості зокрема.

У різний час до обговорення цієї проблеми долучалися В. Бенямін, С. Леш, М. Фуко, У. Еко, зауважуючи, що глобальні трансформації призвели до зміни соціокультурного статусу мистецтва, зміни уявлень про сутність, природу творчого процесу і його здобутків, а відтак і до змін в оцінюванні мистецтва. *Метою* цієї статті є виявлення та експертиза поглядів сучасної мистецької періодики України на мистецтво як складову ринку (тобто в контексті маркетингу мистецтва) на тлі інших типів оцінювання мистецтва, репрезентованих у відповідних публікаціях. *Завдання*, на яких зосереджено увагу: зацентувати маркетингові властивості мистецтва як сфери виробництва складних продуктів; пояснити вплив оцінювання мистецтва на настрої і поведінку аудиторії; описати способи оцінювання мистецтва, представлені в мистецькій періодиці; здійснити моніторинг сучасної всеукраїнської літературно-мистецької періодики в контексті її внеску в маркетинг мистецтва оприлюдненими оцінками митців і творів.

Поль де Ман, визнаний авторитет у питаннях оцінок мистецтва, не надто шанобливо ставиться до критиків, фах яких — оцінювання мистецтва: «Картина читання, що вимальовується, коли звертаєшся до різних сучасних критиків, не проста. Усім їм властива парадоксальна неузгодженість між загальними положеннями, які вони висловлюють про природу літератури (основою їх критичних методів), і фактичними результатами їх інтерпретацій. Вони не тільки не усвідомлюють неузгодженості, але і, здається, саме завдяки їй здійснюють власне просування, і кращими своїми прозріннями вони зобов'язані передбаченням, які згодом спростовуються» [3, с. 9]. Натомість сьогодні можна зустріти й інші думки: «Саме розуміння — тлумачення — поцінування є чи не щонайважливішими модусами реального існування культури, ба, навіть передумовою її побутування у повсякденні, її дійсного впливу на людину, групи людей. Сама участь у культурі живих її носіїв (і — відповідно — трансляторів) немож-

лива без певної інтерпретативно-дискурсивної активності тих, що власне і підтримують тяглість соціокультурного поля у синхронії та самовідтворювання «вертикальних контекстів» культури і діахронії» [2, с. 8].

Оцінка одночасно свідчить і про предмет оцінювання, і про її автора. А оскільки мистецтво — завжди неповторність, парадоксальність, глибина, то чим менш підготовлений реципієнт, тим він примітивніший, але нахабніший і категоричніший в оцінках, оскільки все, що між рядків, недоступне йому, бо потребує зусиль. Проте, як тут не згадати Ф. Ніцше, який зауважував, що погані письменники потрібні для нерозвиненого інтелекту та убогого смаку, бо задовольняють їх цілком?! Справжній (підготовлений) читач — це атмосфера вимогливості, перешкода сваволі, вседозволеності несмаку й банальності, нагадування про реальність цінності мистецтва. Якість твору, оцінювання його вартостей, цінності — соціокультурна характеристика, вона формується і діє у просторі соціокультурної і соціальнокомунікаційної взаємодії. Єдиного набору критеріїв для визначення цінності мистецтва — не існує, як немає й обов'язкових та незаперечних оцінок. Ціннісні характеристики мистецтва, що актуалізуються в тих чи інших обставинах, постійно циркулюють між усіма суб'єктами естетичної діяльності (виробники — продукти — споживачі), взаємообумовлюють їх поведінку і властивості. У сфері творчості продукуються естетичні цінності й норми, у творах — вміщуються, а в рецепції — актуалізуються та формуються, щоб реалізовуватись у варіанті нових очікувань і запитів.

Мистецький твір як продукт з позицій маркетингу належить до типу складних та характеризується «природною складністю» у трьох вимірах: технічному, референційному та ситуативному. Технічний вимір охоплює матеріальні та технічні компоненти продукту в тому вигляді, в якому його отримує споживач. Особливого значення цей аспект набуває в часи диджиталізації та тиражування мистецтва, оскільки твір стає «неауратичним», а копія дорівнює оригіналові (В. Беньямін). Ситуаційний вимір стосується обставин, що постійно змінюються в процесі сприйняття твору, а сприйняття —

невід'ємний компонент оцінки та споживання мистецького продукту. Особливо принципову роль цей чинник відіграє у виконавських мистецтвах, «де настрої і фізичний стан митця, реакція аудиторії є побічними факторами, які відчутно впливають на якість продукту і ще раз доводять, що продукт кожного разу є неповторним» [4, с. 34]. З точки зору питання цінності мистецтва надзвичайно важливим є референційний вимір, який «дозволяє споживачам обрати продукт, оперуючи різноманітними змістовними ознаками (вид, жанр, історичний період тощо). Кількість таких ознак збільшується чи зменшується залежно від особистого досвіду споживачів чи їхніх знань про продукт. Такий вимір дозволяє визначити продукт шляхом порівняння його з чимось, що існує чи існувало колись... Оцінка продукту відбувається в процесі його функціонування в певному середовищі, де він розповсюджується, та в межах конкретного ринку, де існують чи існували інші продукти» [4, с. 33]. Тож різні виміри мистецького товару (різні способи його оцінювання) зрештою працюють на просування мистецтва до публіки, адже полегшують вибір і рецепцію мистецьких здобутків як складних продуктів, роблять внесок в маркетинг мистецтва.

Складністю мистецького продукту пояснюється важкість роботи критиків-мистецтвознавців, які мають оперувати багатьма змістовними ознаками, даючи професійну оцінку творам мистецтва та митцям. Ця природна складність продукту мистецької творчості також пояснює необхідність оприлюднення фахових оцінок мистецтва для полегшення сприйняття і споживання аудиторією цього типу продуктів. І хоч серед споживачів мистецтва є й досить добре обізнані та глибоко зацікавлені в рецепції особистості (вони мають статус мистецької публіки), навіть такі представники аудиторії потребують професійних оцінок, вражень, рекомендацій та поглядів. Про це свідчить досвід мистецької періодики, яка заповнена такими оцінками і коментарями та зорієнтована на публіку як свою цільову аудиторію.

Мистецька періодика, роблячи життя мистецтва публічно доступним і відомим, інформуючи про його стан і роз-

виток тих, хто у цьому зацікавлений, виробляє та транслює ставлення до мистецтва, а її повідомлення містять оцінні судження. Оцінювання, з точки зору науки про журналістику, — це коментування. Оцінка в журналістиці — поєднання логічно-абстрактного, логіко-поняттєвого та зображально-виражального, образно-емоційного мислення (Л. Стюфляєва, В. Шкляр). Рецепція мистецтва як досвід — теж суб'єктивно-емоційний процес переживання твору, але разом із тим він є також усвідомленням змісту. Тож коментарі мистецтва містять і емоційність, і раціональність.

Мистецькі журнали не лише демонструють самі оцінки, хоч їх досить у такому типі ЗМК, але також транслюють способи оцінювання мистецтва. Тож моніторинг коментарів на сторінках таких видань дає можливість дослідити характер оцінювання. Крім того, факт і акт оцінювання мистецтва — це фактор легітимації певних явищ у просторі мистецтва, джерело формування уявлень про них усередині цього простору і в соціокультурному контексті (визнання діячів мистецтва, шкіл, напрямів і т. д.), а також орієнтир для формування смаку, моди тощо. Отримані дані дають можливість говорити про норми й критерії оцінювання мистецтва, що їх надає цей медіасуб'єкт, а також зафіксовані факти оцінок свідчать про діапазон ціннісних характеристик мистецтва, що репрезентують спеціалізовані видання. Оцінювання мистецтва та його здобутків здійснюється у різних ракурсах. На нашу думку, можна виділити принаймні 4 основних аспекти: психологічний, естетичний, науково-професійний, маркетинговий. Проте, слід ще раз звернути увагу на те, що всі способи оцінювання в сукупності сприяють просуванню мистецтва до споживача, тож є зоною дії маркетингу мистецтва.

Психологічне оцінювання (у діапазоні від захоплення до зневаги) свідчить про оцінювання митця як біографічного автора («творча особистість, що існує в позахудожній, первинно-емпіричній реальності», на відміну від автора іманентного — «в його внутрішньотекстовому, художньому втіленні» [5, с. 11]), його життєвого і творчого шляху в конкретних історико-культурних та індивідуально-особистих

контекстах. Автор за таких умов оцінювання постає як особистість з її «кругозором» і «оточенням», в термінології М. Бахтіна, та подається у його взаєминах (вчинках, поведженні, ставленні, участі в мистецьких акціях, процесах, тенденціях) з колегами, сучасниками, читачами. Оскільки біографічний автор як категорія має історично обумовлені риси, то психологічне оцінювання митця може містити риси стереотипізації, міфологізації. До того ж, така позиція коментатора може зовсім (або значною мірою) ігнорувати іманентного автора, представленого у творах цього митця. Психологічне оцінювання твору (від насолоди до здивування і розчарування) свідчить про співвіднесення досвіду вигаданого авторською уявою світу (подій, характерів, обставин, процесів, почуттів) з власним життєвим досвідом читача. Слід підкреслити, що співвідношення має місце саме на рівні життєвого досвіду, а не загалом горизонтів очікування (які зазвичай включають досвід попередніх прочитань твору). Для позначення такого поведження читача іноді використовується поняття «читацька самоідентифікація», що фіксує процес співвіднесення читачем своїх відчуттів із відчуттями персонажів літературного твору, перенесення читачем на себе емоцій літературних героїв. Такий літературно-рецептивний досвід схожий на досвід контакту між людьми в соціальному контексті. За таких умов має місце ідентифікація читачем сюжетно-подієвого плану з усім змістом твору. Таке читання не створює нових, творчих інтерпретацій твору, бо відсутнім залишається повноцінний діалог читача з твором, участь в естетичній діяльності. Найбільших успіхів досягають ті читачі, що мають багату уяву та схильні до легкого емоційно-психологічного збудження, захоплення. Отримані через читання враження, емоції, думки народжують цілі світи життєвих асоціацій, спогадів, співставлень. Читач, схильний до такої поведінки, може легко переказувати прочитані твори як історії з життя (ймовірні або неймовірні), висловлювати своє ставлення до них як до подій, процесів, ситуацій, а також використовувати пережитий через читання життєвий досвід у майбутньому своєму жит-

ті. Читання стає фактором програвання соціальних ролей і джерелом переживань та емоцій. Таке мистецтво і таке його оцінювання досить активно затребується суспільством.

Митець займається літературно-естетичною діяльністю (М. Бахтін), тож має оцінюватися за законами цього типу діяльності. Автор — не лише творча особистість, а й фактор організації концептуального ідейно-естетичного цілого твору. Естетичне оцінювання — осмислення естетичної природи діяльності митця. Воно передбачає реагування на глибокий і стійкий контакт з автором як творцем нового унікального естетичного досвіду. У результаті такого контакту створюються в культурі смисли, цінності, усвідомлюються погляди на дійсність, інтерпретуються стосунки мікрокосму (людини) і макрокосму (всесвіту). Твір — витвір мистецтва, й адекватною його рецепцією є естетична. Інтерес аудиторії має бути прикутим не лише до змісту вчинків і думок героїв, а й до особливостей твору як концептуального ідейно-естетичного цілого. Естетичне оцінювання — не лише читання твору з урахуванням його естетичної природи як витвору прекрасного, хоч і це, безперечно, мається на увазі. Таке читання передбачає глибокий і стійкий контакт читача з твором як унікальним естетичним об'єктом, що постає у культурі зокрема і через естетичну діяльність читача. У такому читанні поєднуються здатність до відчуття й цінування прекрасного, що є не суто читацькою властивістю, і вміння здійснювати естетичну діяльність, що вже характеризує цілком поведіння читача. Таке споживання — повільний і творчий процес. Повільний, бо передбачає увагу до кожного компонента твору (і смислового, і формального), творчий, бо скерований на самостійну глибоку роботу читача як співрозмовника автора, тому передбачає розвиток особи читача — накопичення досвіду читання різних творів, наявність спеціальних знань про літературу, культурну закоріненість, розвинений внутрішній світ, індивідуальне начало тощо.

Науково-професійне оцінювання (діапазон диференціації задається сучасною мистецтвознавчою наукою і ширше — гуманітаристикою). Таке оцінювання зосереджується на про-

блематиці і методології, що їх виробила та апробує наука про мистецтво і професійна критика.

Маркетингове оцінювання (діапазон диференціації задається економічною наукою та маркетингом). Воно зосереджується на показниках прибутковості мистецтва як галузі виробництва товарів. Щодо автора-митця — то це вміння доводити свій професіоналізм високими гонорарами, наявність стійкого позитивного іміджу аж до застосування технологій бренд-менеджменту та бренд-білдінгу, які забезпечують формування попиту та стимулювання збуту його творів як товарів повсякденного вжитку, попереднього вибору чи особливого попиту з огляду на показник зусиль, що їх готовий витратити споживач на придбання продукту.

У контексті вищезазначених питань нами в різний час, починаючи з 2005 року, була проведена серія контент-аналітичних досліджень, метою яких було бажання з'ясувати спектр ставлення до мистецтва (зокрема літератури), митців та їхніх творів і визначити характер наявних оцінок, а також способів оцінювання. До вибіркової сукупності дослідження входили всеукраїнські літературно-мистецькі журнали, що мають найвищі показники обсягу, накладу та стали аудиторну орієнтацію. Отримані відомості щодо принципів, за якими відбувається оцінювання простору літератури, його актантів, а також формується їхній оцінний імідж, систематизувались та підлягали витлумаченню й науковому коментуванню.

Співвідношення між чотирма способами оцінювання митців суттєво відрізняється в різних усеукраїнських літературно-мистецьких виданнях. У кожному випадку вибудовується унікальне поєднання різних способів оцінювання. Усі чотири способи представлені менше, ніж у половині видань («Дзвін», «Кур'єр Кривбасу», «Березіль», «Книжник-review»). У виданні «ШО» відсутній науково-професійний спосіб оцінювання мистецтва, що свідчить про орієнтованість його інформаційної політики вбік від авторитету, ваги й консервативності науки про мистецтво. Картина маркетингового оцінювання митців на сторінках літературно-мистецької періодики надзвичайно строката. «Книжник-review» зберігав

своє очевидне лідерство, натомість внесок у таке осмислення діяльності митців пропонує «Кур'єр Кривбасу», менше в цьому продемонстрували себе «ШО», «Дзвін», «Березіль». Решта видань («Дніпро», «Київ», «Київська Русь», «Сучасність», «Вітчизна») ігнорують такий спосіб оцінювання мистецтва. Взагалі-то абсолютні показники дають підстави стверджувати, що цей спосіб оцінювання послідовно був представлений лише у «Книжнику-review». І з огляду вже на це спостереження доводиться визнати, що «Книжник-review» був унікальним виданням в українському мистецькому та інформаційному просторі, функції і повноваження якого так ніхто й не перебрав на себе.

Загальна картина способів оцінювання митців і творів на сторінках літературно-мистецької періодики засвідчує, що перевага надається психологічно-рецептивному способу (41 %), за яким упевнено йде естетичний (39 %). Частка науково-професійного оцінювання (17 %) означає тяжіння частини літературно-мистецьких часописів до науковості, перетину з сегментом літературно-наукових видань, а показники маркетингового оцінювання (3 %) свідчать, що цим типом періодики мистецтво не усвідомлюється (а тому ігнорується) як товар, що виробляється і конкурує на ринку. Дані моніторингу доводять, що психологічність і технологічність як основні характеристики мистецтва слова у контексті сучасності є пріоритетними і для публіки, і для спеціалізованою періодики.

Загальна картина характеру оцінювання діяльності митців літератури в діахронії протягом останніх років демонструє зростання показника психологічного оцінювання (36 % — 47 %), зниження показника науково-професійного оцінювання (13 % — 7 %) та маркетингового (6 % — 1 %). Стабільно високим залишається показник естетичного оцінювання (45 % — 39 %). Щодо діяльності окремих часописів, то «Дніпро», «Дзвін», «Сучасність», «Березіль», «Вітчизна» («старі» літературні видання) демонструють навіть посилення естетичного оцінювання митців літератури, натомість «ШО» та «Книжник-review» (до 2009 р.) втілюють нове бачення літера-

тури. Описані вище обидві тенденції можна витлумачити як загальне зниження принциповості в оцінюванні літератури та рух до таблоїдизації літературно-мистецької періодики, до рекреативності та спрощеного (більш легкого) тлумачення мистецтва, з орієнтацією на аудиторію, для якої література — товар повсякденного вжитку.

Аналізовані видання значну частину уваги приділяють питанню психологічного впливу творів, до яких привертають увагу своїх реципієнтів. В авангарді з великим відривом — «Книжник-ревію» (65 %). За ним — «Київська Русь» (16 %) і «ШО» (7 %), решта — далі. «Книжник-ревію» надавав швидку і коротку оцінку твору, аби читач легко орієнтувався у вирі книжкової продукції, тому його реакції містили чіткі оцінки психологічно-рецептивного характеру (як впливає твір, яке враження створює, чим живуть його герої тощо). Спонукаючи до читання, «ШО» зацікавлює читача змістом вчинків і думок героїв твору, тобто в аспекті розширення досвіду через можливість приміряти певні ролі, маски, відчутти себе в запропонованих сюжетах і фабулою обставинах. «Київську Русь» літературний твір цікавить у контексті життєвої екзистенції як живе соціальне й духовне тло, з якого література росте та яке вона осмислює, тому це видання може пробудити у своїх читачах потяг до літературної праці, до письма, що з такого досвіду зросте, тоді як «ШО» здатен формувати перш за все активних читачів, що постійно потребують нової літературної їжі.

Науково-професійна оцінка у варіанті часописів «Дніпро», «Дзвін», «Київ» здійснюється в контексті переважно реалістичної поетики та ідейно-тематичного змісту твору, у варіанті «Березоля», «Сучасності», «Кур'єра Кривбасу», «Київської Русі», — постреалістичної поетики та постколоніального мислення. «ШО» переважно користується науковими поняттями як стійкими маркерами ідентифікації твору, ніж у контексті науково-професійного оцінювання твору. Картина науково-професійного оцінювання творів — в руслі тенденцій оцінювання творів загалом: «Книжник-ревію» виконував близько 70 % роботи, «Дзвін» — 10 %, для решти це не є

таким актуальним. Щодо «Дзвону» слід наголосити на явній орієнтації інформаційної політики видання на зближення з сегментом літературно-наукової періодики в оцінюванні і митців, і творів. Журнал «ШО», який не схильний оцінювати митців у науковій логіці, щодо творів допускає такий підхід, що можна трактувати як схильність до оцінювання рівня професіоналізму літпродукції, майстерності. Загалом наукових коментарів стає помітно менше на сторінках аналізованої періодики, хоч науковці висловлюються через цей канал комунікації, натомість частіше з суспільних і соціокультурних питань, ніж з мистецьких.

Оцінювання з позиції «сьогодні» (свіжі реакції на творчість) — важке, бо близькість дистанції не дає можливості розгледіти принципові риси, однак воно вільніше, бо нема розриву з часом і митцем, це близькість основ для переживання світу і розуміння висловлених думок. Оцінювання з позиції «вчора» (дистанційована реакція на творчість) — необхідність рахуватися з авторитетом, вплив здобутої репутації митця чи твору. Наявність оцінки у варіанті жорсткого позиціонування митця в полі мистецтва (зазначення приналежності до спілки, групи, напряму, осередку тощо) свідчить про легітимацію влади цього суб'єкта у полі мистецтва. Наявність нагород і премій також є механізмом соціальної легітимації в сфері мистецтва та засобом формування позитивного іміджу. Особливо активно про таку ознаку «сили» митця нагадують «досвідчені» літературні журнали — «Дніпро», «Дзвін», «Київ», «Сучасність». Якщо зважати на цей показник як на соціокультурний критерій оцінювання творчості, то у вищезазначених випадках — це висока оцінка, а от у випадку «ШО» — найчастіше низька як свідчення відповідності мистецького явища якимось умовним канонам, що найчастіше походять із уже неактуального минулого. Ось одна з подібних реакцій на літературні премії: «У ідеалі кожна премія покликана визначити шлях майбутнього розвитку літератури. Взагалі ідеальна премія — це камертон, налаштований на подолання межі: кордони розсуваються, сутінки розходяться, в літературі з'являється перспектива» [1, с. 31]. Задавши лінії сприйняття, ІБТ оцінює

те, що відбувається в українському літпроцесі з преміями як автопрезентацію, появу «маніпулятивних імпрез», вибудовування «піраміди репутацій» [1, с. 33].

Репутація, будучи межею читацького усвідомлення митця чи твору, досить часто стає засобом маніпулятивного впливу видання: за рейтингами, нагородами часом стоїть досить посередній письменник, але той, що всіх влаштовує, або зумів привернути до себе увагу (часто цим можна дорікнути українським літературно-мистецьким виданням, які в такий спосіб виборюють символічну владу для мистецтва). Якщо ж говорити про репутацію твору та автора в сенсі соціальної влади мистецтва у нинішніх соціокультурних обставинах, то престижність творчості наполегливо й захоплювально доводиться журналами «ШО», «Київська Русь», «Книжник-review», канонізується як мало досяжна і тяжка праця «Дніпром», «Дзвоном», «Києвом», «Сучасністю».

Співвідношення способів оцінювання мистецтва всеукраїнськими літературно-мистецькими виданнями засвідчує, що внесок «Книжника-review» в маркетинг мистецтва був найбільший, у такому різносторонньому та активному оцінюванні мистецтва до нього долучається лише часопис «ШО», також не схильний сприймати мистецтво через рожеві окуляри, натомість охочий просувати творчі здобутки до аудиторії, здобутки мистецтва як товару, — товару не стільки повсякденного вжитку, скільки попереднього вибору та особливого попиту для тих, хто готовий до відповідних зусиль.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондар-Терещенко І.* Текст 90-х: герої та персонажі / Ігор Бондар-Терещенко. — Тернопіль : Джура, 2003. — 208 с.
2. *Кісь Р.* Глобальне — національне — локальне (соціальна антропологія культурного простору) / Роман Кісь. — Львів : Літопис, 2005. — 300 с.
3. *Ман де П.* Слепота и прозрение : Статьи о риторике современной критики / Поль де Ман ; пер. с англ. Е. В. Малышкина ; [под общ. ред. Н. М. Савченковой]. — СПб. : ИЦ «Гуманитарная академия», 2002. — 256 с.

4. Маркетинг у сфері культури та мистецтв : наук. вид. / Ф. Кольбер, Ж. Нантель, С. Білодо, Дж. Д. Річ ; пер. з англ. С. Яринич ; [за наук. ред. І. Безміна]. – Львів : Кальварія, 2004. – 240 с.
5. *Прозоров В. В.* Автор / В. В. Прозоров // Введение в литературоведение. Литературное произведение : Основные понятия и термины : учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. ; [под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высш. школа ; Изд. центр «Академия», 1999. – С. 11–20.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 82.091

*Михайло Кудрявцев***ДРАМА ІДЕЙ ЯК ХУДОЖНЄ ЯВИЩЕ:
НАЦІОНАЛЬНИЙ ТА СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ**

У статті розглядаються генеза і проблема еволюції драми ідей — драми-дискусії, драми світоглядних колізій — у світовій загалом і в українській зокрема літературі. Наводяться приклади кращих здобутків цього жанрового різновиду у творчості класиків, зокрема О. Пушкіна, О. Толстого, Лесі Українки, М. Старицького, Г. Ібсена, А. Чехова, Б. Шоу, І. Кочерги, М. Куліша, Л. Костенко та ін.

Ключові слова: *драма, ідея, конфлікт, світогляд, колізія, дискусія, філософічність.*

В статье рассматриваются генезис и проблема эволюции драмы идей — драмы-дискуссии, драмы мировоззренческих коллизий — в мировой и в частности украинской литературе. Приводятся примеры лучших образцов этой жанровой разновидности в творчестве классиков, в частности А. Пушкина, А. Толстого, Леси Украинки, М. Старицкого, Г. Ибсена, А. Чехова, Б. Шоу, И. Кочерги, Н. Кулиша, Л. Костенко и др.

Ключевые слова: *драма, идея, конфликт, мировоззрение, коллизия, дискуссия, философичность.*

The article deals with genesis and the problem of evolution of dramas ideas — dramas discussion, dramas of ideological collisions — in the world in general and in Ukrainian literature. It gives examples of the best achievements of this genre in the works of the classics, including O. Pushkin, O. Tolstoy, Lesya Ukrainka, M. Stary

Key words: *drama, idea, conflict, world outlook, collision, discussion, philosophical.*

Ідея як духовна першооснова речей і явищ, як форма духовно-пізнавального відображення певних закономірних зв'язків та відношень зовнішнього світу, спрямована на його перетворення, у художній сфері є визначальним фактором — узагальнюючою, емоційною, образною думкою, що лежить в основі твору.

Як категорія естетична, ідея виникає «з відношення розуму до сили уяви...», поняття, «що виходять за межі досвіду», «служить першообразом» [12, с. 184] відтворюваних явищ. Глибина узагальнюючого осмислення життя при естетичній досконалості образного вираження ідеї робить твір високоху-

дожнім, надаючи йому не тільки загальнонаціонального, але й всесвітньо-історичного значення. Сила твору незаперечна тоді, коли «в його основі лежить якийсь живий образ, факт враження, чуття автора...» [14, с. 272].

За своїм змістом ідеї художній властива різна вимірність в осягненні життєвих фактів і явищ, що, безперечно, залежить від розуміння художником відображеної ним характерності життя, історичної достовірності відображеної дійсності, актуальності поставлених проблем, врешті від уміння в образній формі донести їх до читача. «Вглиблюючися фантазією в той образ, — зазначає І. Франко, — автор силкується сконцентрувати його, віднайти його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне» [14, с. 272]. В авторській позиції (морально-етичній, суспільно-політичній, духовно-філософській) — витоки авторського естетичного ідеалу як конкретно-чуттєвого уявлення про вищу форму досконалості і шляхи її досягнення.

Світ ідей визначав суть античної драми, де трагічні страждання (Есхіл, Софокл, Еврипід) і комічні ситуації (п'єси Аристофана) набували передусім морального трактування, філософсько-етичного осмислення. Філософське, морально-етичне начало з домінантою певних ідей визначало сутність української шкільної драми XVI–XVIII ст. Українська драматургія цього часу (як шкільна драма, так і інтермедії Д. Туптала, М. Довгалевського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського та ін.) мала безпосередній вплив на слов'янські літератури.

Основою драми є драматизм — тобто, властивість людського духу, спонукувана ситуаціями, коли заповітне чи суттєве для людини залишається нездійсненим або під загрозою. В основному драматизм визначається зовнішньою ідеєю, пов'язаною з прямим протистоянням персонажів: «...дія, що несе в собі колізію, зачіпає протилежну сторону і в цьому зіткненні викликає опір протилежної сили, на яку вона нападає... внаслідок цього дія, акція, виявляється безпосередньо зв'язаною з протидією, реакцією» [2, с. 228].

Принципи ці були абсолютизовані класичною естетикою XIX ст. Однак у ряді творів Шекспіра, у «Фаусті» Гете, у п'єсах Шіллера, «маленьких трагедіях» Пушкіна єдність зовнішньої дії послаблена, пізніше у Чехова й Горького може зовсім бути відсутньою: переважає часто у цих авторів (до них додаємо українських Винниченка, Лесю Українку) дія внутрішня, в якій герої не стільки щось здійснюють, скільки переживають конфліктні ситуації, оцінюють, роздумують (найважливіша тут авторська мета — донесення актуальних, на їх думку, ідей часу: морально-етичних, естетичних, суспільно-політичних, філософських і т. ін.).

Внутрішня дія, елементи якої були присутні ще в античних трагедіях, у «Гамлеті» Шекспіра, у драматургії Гете і Шіллера, стає домінуючою наприкінці XIX — початку XX ст. (творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка, Б. Брехта, пізніше у сучасній «інтелектуальній» п'єсі Ж. Ануї, Л. Піранделло).

Про розмежування драматургії на п'єсу реалістичну — драму характерів і ситуацій, з шекспірівською гостротою конфлікту, динамічністю дії — і драму філософсько-психологічного плану — драму ідей говорив А. Луначарський, маючи на увазі трагедійний жанр: «Трагедія першокласних майстрів усіх часів розпадається на два типи: на тип, що наближається до Фауста — ідейний, символічний, в точному розумінні слова філософський, і на той, що наближається до Отелло, — житейський, реальний» [8, с. 21].

Самий принцип внутрішньої дії на початку нашого століття полемічно розглядався Бернардом Шоу у праці «Квінт-есенція ібсенізму», у якій класик апелював до критиків, котрі «не звертають увагу на нову техніку створення популярних п'єс, тоді як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих «добре зроблених п'єсах» вам пропонувалось: у першому акті — експозиція, у другому — конфлікт, у третьому — його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга» [15, с. 65].

За визначенням Шоу, існує два види п'єс: драма соціальна і драма, трактує загальні питання людського життя. Англійський класик слушно зауважував, що п'єси другого типу, безперечно, довговічніші, тоді як драма, побудована на основі соціальної проблеми, являє інтерес лише до тих пір, поки існує дана проблема. Загальнолюдські ж питання «стоять поза всякими соціальними установками; саме це надає їм вічного, загальнолюдського значення, і драма, де це все демонструється, не залежить ні від часу, ні від місця» [15, с. 182].

Драматургія Чехова — це новаторська драма, драма повсякденної буденності в інтелектуальній інтерпретації, на якій акцентував увагу Б. Шоу у «Квінтесенції ібсенізму»: «Справа в тому, що жоден нещасний випадок, навіть і кривавий, не може лягти в основу справжньої драми, тим часом як суперечка між чоловіком і жінкою про те, де краще жити — в місті чи в селі, може стати відправною точкою жахливої драми чи блискучої комедії» [15, с. 71]. Саме ці аспекти є визначальними у п'єсах Чехова «Іванов», «Три сестри», «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневий сад», у яких автор зумів досягнути душевну драму творчої і чесної інтелігенції у її пошуках «загальної» ідеї, втіливши глибокий драматизм у форму скорботно іронічного ліризму. У безсюжетних драмах Чехова «цікаві п'єси з нецікавими фабулами» [9, с. 55] (пізніше у п'єсах М. Горького) пріоритет надавався передусім донесенню ідей, що виражались глибиною художнього підтексту, який «набуває тієї нової естетичної якості, котра робить його важливим атрибутом багатьох вагомих явищ сучасного драматичного мистецтва (та й не тільки драматичного)» [6, с. 163]. Виходячи з того, що «ідея, тема (проблема) і драматичний конфлікт — основні компоненти в будові п'єси» [9, с. 212], у драмі-дискусії, п'єсі філософсько-психологічного плану, що стимулює мислення, пріоритет надається першому компоненту. І суть тут не тільки в зіткненні протилежних світоглядів. Ідея як домінуючий фактор може доноситись через образ-символ, фігурувати в підтексті, впливати з неординарності ситуацій, декларуватись у монологах-роздумах.

В основі «драми ідей» лежить завжди світоглядна, філософська проблема, слово тут домінує над дією, у більшості своїй автори цього драматичного різновиду тяжіють до умовності, алегорій, символіки, філософських абстракцій.

Якщо у драмі «зовнішньої» дії, в реалістичній п'єсі характерів на перший план у колізіях ставиться домінуюча «пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини» [1, с. 128] (Шекспір, Мольєр, Лопе де Вега, Шерідан, Островський, Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький), то «драма настрою» (тобто драма конфлікту світоглядного, внутрішнього, «драма ідей») «малює боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план» [1, с. 166]. Майстри ідейної драми тяжіють як до романтичного, так і до реалістичного світобачення. Романтики для змалювання ідейних конфліктів вдаються переважно до жанру драматичної поеми, яка «підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, — в її основу покладені конфлікт, боротьба протилежностей. Однак, на відміну від драми вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку, точніше кажучи, *в центрі її — ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів*» [10, с. 59] (курсив мій. — М. К.).

У творах цього жанру ідея не просто є домінуючим фактором — тут само це поняття є часто об'єктом осмислення. Це спостерігаємо в «Бранді» Ібсена, у «Трьох хвилинах» і «Руфіні і Прісциллі» Лесі Українки, врешті у драматичній поемі в прозі «Патетична соната» М. Куліша. Драматична поема — твір передусім дискусійного характеру, де інтрига, сюжетна гострота, дійовість є другорядними факторами, а то й зовсім можуть буття відсутніми, конфлікт внутрішнього порядку у цьому творі полягає в тому, що персонажі, як правило, «дебатують найрізноманітніші питання ідейного, філософського

змісту» [10, с. 60]. Саме тому драматичні поеми (до речі, як і багато інших дискусійних п'єс — наприклад, твори Чехова, зокрема славнозвісна «Чайка», важко сприймалися на сцені; подібне було і з «Блакитною трояндою» Лесі Українки) є нелегкими для постановки, їх часто вважають «драмами для читання», «це зразок мішаної форми», де синтезують ознаки драми і ліро-епічної поеми, жанр, де «порушена рівновага (за Сахновським-Панкеєвим. — М. К.) між словом і дією — на шкоду дії» [3, с. 8].

І все ж боротьба світоглядів, боротьба ідей (це стосується не тільки вказаного жанру, а й дискусійної драми загалом) може часто реалізовуватись «в активну дію, вчинок, які постають перед нами не у розвитку, а як моментальна акція, спалах, підсумок усього продуманого, вивіреного в гострій дискусії чи в роздумах і остаточно вирішеного для себе» [3, с. 9]. Як приклад, багато творів Лесі Українки («Одержима», «Осінь казка», «Адвокат Мартіан», «Руфін і Прісцілла», «Оргія» тощо), драми І. Кочерги («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), С. Черкасенка («Северин Наливайко», «Ціна крові»), віршовані п'єси Л. Первомайського («Ваграмова ніч», «Невідомі солдати»), трагедія О. Левади «Фауст і смерть» та ін.

Драматична поема — твір гостроконфліктний, жанр цей «цурається побутовізму, приземленості, натомість тяжіє до романтичної окриленості, поетичної умовності, символічних картин та образів, філософських узагальнень та висновків» [10, с. 83] (курсив мій. — М. К.). Отже, це передусім улюблений жанр драматургів-романтиків, схильних до філософської заглибленості, художніх абстракцій та узагальнень, поетичного світосприймання. Монологи, проголошені в цих творах, у своїй проблемності можуть служити темами філософських трактатів, висловлені афоризми і сентенції несуть у собі набагато більше, розмаїття авторських ідей, висвітлюють сутність порушених проблем. Як неповторні приклади в даному аспекті — «Фауст» Гете, «Бранд» Ібсена, драми Лесі Українки («Осінь казка», «Кассандра», «Руфін і Прісцілла» та ін.), «Сніг у Флоренції» Л. Костенко тощо.

Ідеї при їх домінуючій ролі тут можуть доноситись і через певну вірогідну життєву та історичну конкретику («Бояриня» Лесі Українки, «Дума про Вчителя» І. Драча, історичні драми С. Черкасенка), і через виняткові у своїй неординарності ситуації («Свіччине весілля» І. Кочерги), що набувають символічного значення, і через абстрактно-фантастичну узагальненість (драматичні твори Олександра Олеся — «Осінь», «Трагедія серця», «Танок життя», «Тихого вечора», «По дорозі в казку», «Ніч на полонині»), і через цілком реалістичні картини з притчовими ознаками — частіше це драми, написані прозою, що відповідають горьківському трактуванню як нового роду реалізму, «реалізму, відшліфованого до символу» [6, с. 163] (як приклад, драми М. Куліша, п'єса «Пророк» В. Винниченка).

В українській літературі драма ідей, безперечно, значною мірою реалізувалась як різновид у жанрі драматичної поеми, де в діалогічній (діалог-агон як словесний двобій ідейних супротивників — наприклад, «Три хвилини» Лесі Українки) і в монологічній формах (монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог-підсумок) висвітлюється ідейний спектр творів (у драматичних поемах вагому роль у втіленні ідеї як домінуючого фактора відіграє змалювання символічних деталей та образів: наприклад, у І. Кочерги).

Уже в поетично-романтичній драматургії М. Костомарова використані факти з буремних днів визвольної боротьби минулого, які «вже самі по собі не вкладалися в традиційну схему соціально-побутової драми» [5, с. 416] (зазначимо, що не отожднюючи віршовану драму взагалі із жанром драматичної поеми (див.: [10, с. 85]), можна цілком вважати що драматичні твори М. Костомарова, П. Куліша, деякі п'єси Ю. Федьковича, М. Старицького, І. Франка тяжіли до цього виду драми). Елементи драматичної поеми з домінуючою роллю ідеї наявні і в поемах Т. Шевченка «Гайдамаки», «Відьма».

Елементи дискусійної драми властиві були історико-романтичній трагедії М. Костомарова «Сава Чалий» (1838). Більш довершеною, написаною під безпосереднім впливом античних, класицистичних і романтичних трагедій, стала віршована п'єса «Переяславська ніч» (1841).

У другій половині XIX ст., в час творчості таких визначних корифеїв української драматургії і театру, як І. Карпенко-Карий, М. Старицький, М. Кропивницький, в українській літературі провідною стає реалістична соціально-побутова драма з фольклорно-етнографічними елементами, часто з історичними сюжетами, «з шекспірівською жвавистю характерів, і багатством дії...» [11, с. 40].

Наприкінці XIX ст. в українській драматургії з'являються твори (переважно з жанровою специфікою драматичної поеми), котрі тяжіють передусім «до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження прийомами і засобами всіх родів літератури» [3, с. 9].

Справжнім новатором в утвердженні дискусійної п'єси і в розвитку й становленні жанру драматичної поеми в українській літературі є Леся Українка, драматургія якої визначається насамперед потужним ліричним струменем і гостроконфліктністю, заснованою «на протиборстві ідей, філософських думок, висловлених до того ж у блискучій афористичній формі» [10, с. 89] (афористичність часто є домінуючим чинником у вираженні світу ідей у дискусійній п'єсі, передусім у поетичній драмі).

Давши світові власну, неординарну модифікацію жанру драматичної поеми, Леся Українка на «екзотичних» темах створила гостропроблемні філософсько-психологічні твори, що порушували загальнолюдські і національні питання, які виходили далеко за межі свого часу: більшість драм Лесі Українки, охоплюючи різні сфери й періоди світової історії, виявились багато в чому прозріливо-застережливими. Минуле, сучасне і майбутнє у драматургії Лесі Українки розглядалось у світлі певних актуальних ідей, осмислюваних у морально-філософських аспектах, у соціально-політичних і водночас абстрактно-гуманістичних вимірах.

Неоромантична драматургія Лесі Українки у її найкращих новаторських проявах («Одержима», «Осінь казка», «Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіан», «На полі крові», «Камінний господар») була наділена тими рисами

філософської п'єси, яка за визначенням теоретика драми, є «апеляцією до творчих здібностей глядача, читача, його естетичного і художнього досвіду» [6, с. 164].

Драматична творчість Лесі Українки мала безпосередній вплив на подальший розвиток жанру драматичної поеми в українській (і не тільки!) літературі, зокрема історичної (І. Кочерга, С. Черкасенко), символічної (О. Олесь), інтелектуальної дискусійної драми (І. Драч, Л. Костенко).

У добу модернізму донесення ідеї до глядача, спонукання його до роздумів, стимулювання інтелекту стає домінуючим принципом у неореалістичній драматургії, зокрема у соціально-психологічних (ідея «чесності з собою») і суспільно-політичних драмах В. Винниченка, який морально-філософські проблеми висвітлює через людські індивідуальності, які є водночас невіддільними від соціуму: вагоме місце «в психологічній драмі відводиться змалюванню соціального фону, на якому відбувається дія» [13, с. 183], драматургічній композиції.

Найвидатнішим творцем модерної української драми доби національного ренесансу 20-х — поч. 30-х рр. став Микола Куліш, творчість якого є явищем світового значення. Розвиваючи традиції української неоромантичної і неореалістичної п'єси (Леся Українка, В. Винниченко), що акумулювала в собі ідейно-філософські світоглядні засади авторів, Микола Куліш увійшов в українську літературу ХХ ст. як неперевершений майстер необарокової драми ідей — драми, яка, поєднуючи ознаки сучасних авторів експресіонізму, імпресіонізму та елементи античності і європейського бароко часів Шекспіра і Сервантеса, репрезентувала себе як національно-самобутню новаторську п'єсу «символічного реалізму», ідейно-філософське розмаїття якої «через його (автора. — М. К.) український світ раз у раз виводить нас на вершини, з яких видно людство і вічність» [7, с. 635].

Після винищення мистецького ренесансу 20-х — поч. 30-х років в українській літературі протягом кількох десятиліть не могли з відомих причин (панування естетики соцреалізму, головним монополістом якої у драматургії довгий час залишався

О. Корнійчук) з'являються серйозні ідейно-філософські драми: відверта ідеологічна заангажованість, отожднюючись згідно з принципами соцреалізму з художністю, не спонукала до мистецьких пошуків і відкриттів. У Радянській Україні з літературного процесу були на багато десятиліть вилучені імена багатьох талановитих майстрів, що працювали в жанрі драматургії.

У 40-х — 50-х рр., в час панування сумнозвісної «теорії безконфліктності», українська література, на превеликий жаль, не могла мати справжніх інтелектуально-філософських п'єс дискусійного плану. Жанр драматичної поеми, ступивши на магістралі соцреалізмівської естетики, теж не відповідав своєму призначенню філософської п'єси — «драми настрою»: ідея тут як естетична категорія в даному випадку ставала лише політично-пропагандистським фактором. Серед таких творів можна назвати «Смерть леді Грей» (1934), «Осінь двадцятого» (1938) С. Голованівського, «Камо» (1936) О. Левади, «Шевченко і Чернишевський» (1939) П. Тичини, «Навіки разом» (1950) Л. Дмитерка тощо.

І все ж у 60-х — 80-х рр. у багатьох творах бачимо звернення драматургів до морально-етичних проблем, посилюється інтелектуально-гуманістичне, філософське начало, спостерігаються новітні модифікації жанрових різновидів, цікаві стильові пошуки, використання нетрадиційних форм драматургічного зображення. Ці та інші явища наявні у романтичній драматургії М. Стельмаха, О. Коломійця. Поєднанням лірико-романтичного струменя з філософічністю, актуальністю проблематики, яка виходить за межі усталених ідеологічних приписів порушеними питаннями, відзначались віршовані драми-диспути «Дума про вчителя» (1978), «Соловейко-Сольвейг» (1979), «Зоря і смерть Пабло Неруди» І. Драча, «Сніг у Флоренції» та «Дума про братів неазовських» Л. Костенко. Твори останньої — яскраве свідчення про цілком оригінально-самобутню модифікацію філософської драми, про майстерне утвердження драми ідей через драму почуттів, про інтелектуалізм сучасної української п'єси, яка гідно входить у світовий контекст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вороний М. Театр і драма: зб. критич. ст. з обсягу театр. мистец. і драм. л-ри / Микола Вороний. — К. : Волосожар, 1913. — 166, [1] с. : іл.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / пер., под ред. М. Лифшица. — М. : Искусство, 1968. — Т. 1. — 330 с.
3. Дем'янівська А. С. Українська драматична поема / А. С. Дем'янівська. — К. : Вища школа, 1984. — 159 с.
4. Історія української літератури : у 2 т. Т. 1: Дожовтнева література / рекол. : І. О. Дзевєрін (голова) [та ін.]; АН УРСР Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. — К. : Наук. думка, 1987. — 631 с.
5. Історія української літератури : у 8 т. / ред. колегія : Є. П. Кирилюк (гол.) [та інші]. — К. : Наукова думка, 1967. — Т. 3. — 516 с.
6. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. — М., 1971. — 227 с.
7. Лаврінєнко Ю. Микола Куліш // Розстріляне відродження: Антологія (1917–1933 рр.). — Мюнхен, 1959; Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. : у 3 кн. — К. : Рось, 1994. — Кн. 1. — С. 623–635.
8. Луначарский А. О театре и драматургии // Избранные статьи : в 2 т. — М., 1958. — Т. 2. — 167 с.
9. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. — К. : Мистецтво, 1967. — 327 с.
10. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр: літературно-критичний нарис / Б. І. Мельничук. — К. : Дніпро, 1981. — 144 с.
11. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / З. П. Мороз. — К. : Дніпро, 1971. — Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. — 480 с.
12. Настольный энциклопедический словарь. — М., 1897. — Т. 3. — 637 с.
13. Сторчак К. М. Питання поетики драми / К. М. Сторчак. — К. : Держлітвидав УРСР, 1959. — 243 с.
14. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко ; [редкол. Е. П. Кирилюк (голова) та ін.] — К. : Наук. думка, 1976–1986. — Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). — 1981. — 595 с.
15. Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. — М., 1963. — С. 496.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-31Чижевський

Артур Малиновський

Д. И. ЧИЖЕВСКИЙ О СЛАВЯНСКИХ ЛИТЕРАТУРАХ XIX ВЕКА

У статті розглядається епоха романтизму у слов'янських літературах у порівняльно-типологічному аспекті. Критеріями зіставлення літератур західних, південних та східних слов'ян постають стиль, жанр, тематологія та тип поезики. Досліджуються типологічні відмінності між західноєвропейською та слов'янською літературними спільнотами. Акцентовано увагу на співвідношенні «міжнародного» та національного у поетологічних категоріях. Аналізуються особливості функціонування того чи іншого жанру у декількох національних літературах.

Ключові слова: стиль, міжстильові утворення, жанр, класицизм, преромантизм, романтизм, слов'янські літератури, оссіанівські традиції, балада, фольклоризація.

В статье рассматривается эпоха романтизма в славянских литературах в сравнительно-типологическом аспекте. Критериями сопоставления литератур западных, южных и восточных славян являются стиль, жанр, тематология и тип поэтики. Исследуются типологические отличия между западноевропейской и славянской литературными общностями. Акцентируется внимание на соотношении «международного» и национального в поэтологических категориях. Анализируются особенности функционирования того или иного жанра в нескольких национальных литературах.

Ключевые слова: стиль, межстилевые образования, жанр, классицизм, преромантизм, романтизм, славянские литературы, оссиановские традиции, балада, фольклоризация.

In the article is analyzed the epoch of romanticism in Slavic literatures in comparative-typological aspect. The criteria for comparison of western, southern and eastern Slavs literatures are style, genre, subject area and type of poetics. We are examining the typological differences between Western European and Slavic literary communities. Attention is given to the relationship between «international» and national in poetological categories. The features of the functioning of a particular genre in several national literatures are analyzed.

Key words: style, interstylish formation, genre classicism, preromanticism, Romanticism, Slavic literature Ossian motives tradition, ballad, folklorization.

Специфика славянского литературного процесса составляет предмет научной рефлексии вышедшей в 1968 г. в Берлине «Порівняльної історії слов'янських літератур»

Д. И. Чижевского. На фоне тогдашней литературоведческой славистики книга, в которой развитие славянских литератур прослеживалось от древности до начала XX века, не только заняла свою нишу в кругу немногочисленных работ на эту тему, но и стала настоящим научным событием. В определенной мере оно перевернуло представления о литературах западных, южных и восточных славян, особенно в плане их генезиса, синхронизации литературного процесса, национального компонента... Но самым главным в данной концепции было умение ученого-литературоведа увидеть в литературах славянской общности, с одной стороны, мощное влияние западноевропейских литератур, тесную с ними связь, а с другой — собственные, внутренние законы имманентного развития каждой из них. На ранних этапах в литературах славян преобладает обусловленная стремительным развитием национальных языков тенденция к самостоятельности, обретению ими неповторимости, выдвигению так называемых литератур-«лидеров» (например, болгарской и чешской). Позднее, особенно начиная с эпохи романтизма, славянские литературы предстают в виде некоей родственной общности, обусловленной единством «славянского мира» и «славянского сознания». По мнению ученого, «в різних слов'янських народів панує свідомість безперечної спільності мови, культури і політичних інтересів» [4, с. 36]. В эпоху романтизма, «епоху тісних взаємин» [4, с. 180] литературы западных, южных и восточных славян переживают не только «тектонический сдвиг» (Л. М. Баткин) в эстетике и поэтике, но и совместно (при этом независимо друг от друга) вступают на путь культурно-национального пробуждения. В разных литературах этот процес отливался в вариативные формы. Например, для чешской и болгарской литератур романтизм вообще сыграл реанимирующую роль «воскресения из мертвых». При этом незначительный, довольно вторичный характер теоретико-эстетической мысли компенсировался повышенным вниманием писателей-романтиков к собственному мировоззрению и идейно-политической парадигме эпохи. Вполне резонно звучит мысль о том, что «ми

не можемо відділити український, польський, чеський романтизм від ідей національної самосвідомості...» [1, с. 228]. Будучи оснований для виділення славянських літератур в общность, идеологический, культурно-политический контекст все же выступает чисто внешним по отношению к имманентным законам литературного процесса.

Сравнительно-типологическое сопоставление славянских литератур возможно на основе категории стиля. Именно стиль определяет динамику развития славянских литератур, и в то же время синхронизирует отдельные явления в них, то есть позволяет решить главную методологическую задачу компаративистики: «які саме явища конкретної слов'янської літератури можна і необхідно порівнювати з явищами інших слов'янських літератур» [4, с. 36]. Поскольку они принадлежат западноевропейскому литературному единству, актуализируется вопрос о стилевом подобии в разных национальных литературах. Оказывается, не все стили, а особенно межстилевые образования прослеживаются у славян. Так, предромантизм как переходное литературное направление, вступившее в полемику с классицистскими канонами и исподволь готовившее почву для романтизма, не заявляет о себе в качестве целостной эстетической парадигмы в славянских литературах. Д. И. Чижевский пишет: «У слов'янських літературах не знайшли значного відгомону ні «оссіанізм», ні «поезія ночі і гробів» (так звана «цвинтарна поезія»), ні буржуазний роман, ні «русоїзм», що культивував витончені почуття, ні усілякі там містико-релігійні течії, ні літературний рух німців «Буря і натиск», ані ідеї Гердера. Все те у слов'янщині хоч і спричинялось до виникнення літературних течій (на кшталт російського сентименталізму, засвідченого Карамзіним...), однак не давало підстав думати, що слідом гряде переворот, а тим паче революція в історії літератури» [4, с. 147].

Оппозицию классицистской идеологии и поэтике на славянской почве составили не предромантики, а сами поэты-классицисты, чье творчество было генетически связано с барочной литературной традицией. В русской литературе таким был Г. Р. Державин, в поэзии которого смешивались с

не свойственной классицизму дерзостью разные сферы бытия. Однако барочные стилевые элементы вскоре были вытеснены, а промежуточные предромантические и сентименталистские художественные явления органически вошли в романтизм. Для всех славянских литератур предромантизм, как, впрочем, и сентиментализм (что явствует из вышеприведенных слов) не имеют статуса целостной эстетической системы.

Славянский романтизм предстает во многом явлением синкретичным. И в первую очередь это связано не столько с «адсорбцией» предромантических и сентименталистских литературных традиций, сколько с отсутствием четкого теоретического представления о собственной эстетической природе, генезисе, жанровых границах. В отличие от европейских романтиков, «слов'янам у своєму теоретизуванні на ніві романтичної поетики не завжди вдавалося досягати ясності й повноти думки». Обусловленная довольно шаткой теоретической платформой синкретичность славянского романтизма порождает представление о вторичном его характере. Эстетика и теория европейского романтизма практически не прижились у славян, остались без внимания. Минувя их, славянские романтики ориентируются непосредственно на поэтические образцы, наследуя их образность и поэтику. Как пишет Д. И. Чижевский, «на слов'янському ґрунті» западноевропейские романтические теории «прищеплювались опосередковано — через знайомство з готовими привізними зразками художньої романтики» [4, с. 147].

Анализ концептосферы славянского романтизма приводит ученого к мысли о близости к европейским литературам и одновременно его самобытности, глубинной связи с национально-ментальной сферой. Так, безумие как форма протеста против рассудочного отношения к миру по-разному преломляется в творчестве русских, польских и украинских писателей. Апология безумия как состояния, позволяющего проникнуть в тайны бытия у Н. Полевого, А. Пушкина, А. Мицкевича, В. Одоевского сменяется иным отношением к рациональному у П. Кулиша и хорватского романтика

П. Прерадовича. Оно более мягкое и связано не с абсолютизацией экстаического состояния, а с противопоставлением рассудку сердца, представляющего «найвищою національною, а значить, неповторною цінністю у бутті рідного народу» [4, с. 151].

Наряду с безумием в центре внимания романтиков находятся и «ночные стороны души». Образ ночи в романтической поэзии образует целую парадигму. Знаковыми певцами ночи Д. И. Чижевский называет В. Жуковского, А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Тютчева и С. Шевырева, чехов Маху и В. Небесского, поляков А. Мицкевича, Ю. Словацкого и С. Гоцинского. При этом представления о природе как о живом существе ученый связывает с ориентацией славянских романтиков на натурфилософию. Вместе с тем эта европейская философская составляющая уравнивается в славянском романтизме осознанием существующей между человеком и природой бездной, преодолеть которую можно только лишь сердцем. В иных случаях восстановление утраченной гармонии возможно на основе поэтизации научного знания. В. Одоевский верил в возможность древних связей между человеком и природой, существующих в «царстві поезії».

Художественный мир произведений славянских романтиков подвергается фольклоризации. Отсутствие системных исторических знаний о древней эпохе, о собственной мифологии компенсировалось всевозможными мифопоэтическими реконструкциями в русле устного народного творчества (Йозеф Линда «Утренняя заря над язычеством», Юлиуш Словацкий «Лиля Венета»). Если в фольклорной стихии выражалась национальная самобытность, то в жанровой системе славянского романтизма то и дело проступает западноевропейская литературная основа.

Именно жанры передают стремление романтической литературы к свободным, неканоническим формам в противовес, как пишет Д. И. Чижевский, «педантичному, сурово регламентированному классицистичному жанруванню» [4, с. 157]. Пожалуй, наиболее «свободной» была «байроническая поэма», представлявшая собой «суміш різних жанрів, на яку кла-

сицизм накладав конституційовану ним заборону» [4, с. 158]. К этому синтетическому жанру можно отнести «Евгений Онегин» Пушкина, «Мцыри» и «Демон» Лермонтова, «Пан Тадеуш» и «Конрад Валленрод» Мицкевича, «Беневский» Словацкого, а также некоторые произведения Т. Шевченко, П. Кулиша, Янко Краля.

Подобно «байроническому эпосу», славянская романтическая драма и драма-мистерия ориентированы на европейскую литературную традицию. Драматические жанры смешивают комическое и серьезное, демонстрируя отход от поэтики классицизма. При этом ряд произведений занимают промежуточное положение между классицизмом и романтизмом. Это прежде всего драмы Ю. Словацкого и «Горе от ума» А. Грибоедова. Мистерийное же начало некоторых драм позволяло увидеть в них традиции средневековой и барочной литературы. Их присутствие в романтической художественной системе было вполне органичным, особенно в плане генезиса романтизма. К славянским драмам-мистериям Д. Чижевский относит «Дяды» А. Мицкевича, «Иридион» и «Небожественная комедия» З. Красинского, «Драма мира» Я. Краля, «Беседы в семье Душана» А. Сладковича. Философско-мистерийными по тональности являются «Май» К. Махи, «Великий льох» Т. Шевченко, незавершенные произведения А. Пушкина («Сцены из рыцарских времен»).

Поэмы, драмы и мистерии не были новыми жанрами для литературы романтизма. Существовая с древних времен, они лишь видоизменились или, как пишет Д. Чижевский, «обновили свою жанровість» [4, с. 159]. Принципиально новой для жанровой системы романтизма была баллада. И в европейском, и в славянском вариантах она развивается одинаково продуктивно. При этом баллада выступает своеобразным «мостиком» между романтизмом и предромантизмом с присущими ему оссиановскими мотивами. По мнению ученого, «не зникає з балади «оссианізм»» [4, 242]. Помимо преемственности в динамике литературных направлений «оссианизм» как примета жанра «напоминает» о

западноевропейских корнях баллады. Генетическая связь с древнекельтскими песнями Оссиана позволяет говорить об определенном наборе жанровых признаков, не чуждых балладе: «елегіїне замилювання, здебільшого фольклоризоване, вітчизняною стародавністю» [4, с. 243]. Именно элегический пафос «трансплантирует», «приживает» традиции оссиановской литературы в эпоху романтизма. Баллада не только элегична, но еще фантастична и мифологична. Основана она во многом на «історичній та нумінозній джерельності» [4, с. 160], обеспечивающих функционирование оссиановских традиций в литературе романтизма.

Баллада на славянской почве оказалась «пересаженной» из Западной Европы. В русской литературе жанр баллады развивали П. Катенин, В. Жуковский и А. Пушкин, в украинской — Л. Боровиковский и Т. Шевченко, в польской — А. Мицкевич, словенской — Франце Прешерн, словацкой — Янко Краль. Свообразной моделью балладного жанра, его эталоном становится «Букет народных сказаний» чешского писателя Карела Эрбена.

Несмотря на всеобщую ориентированность на «Ленору» Г. Бюргера, славянская романтическая баллада обретала свою самобытность, о чем свидетельствует проникновение в этот жанр мотивов народной песни. В рамках европейского жанрового шаблона остается литературная сказка. Жанровые варианты сказок В. Жуковского и А. Пушкина, как пишет Д. Чижевский, «переповідають відповідні зарубіжні казки» [4, с. 161]. Они вторичны по отношению к сказкам Ш. Перро, В. Ирвинга, братьев Гримм.

Свою «транснациональную» и «международную» природу сохраняет жанр фрагмента. Авторы славянских «поетичних» и «прозових мініатюр» испытывали влияние создателей европейских жанровых образцов. Сопоставляя образ ночи как символа выглядывающей «из каждого куста» смерти, Чижевский прослеживает полное текстуальное совпадение в стихотворениях Ф. Тютчева и И. Гете. Говоря об интернациональной природе миниатюр и фрагментов, ученый приходит к следующему выводу: «І в даному випадку немає

жодного значення, де ростуть ті куші — в Росії чи в Баварії!» [4, с. 162]. Фрагмент как жанр был для романтиков программным и обладал определенной теоретико-эстетической валентностью. Он лежит в основе маргинализации жанров романтической литературы и отвечает ее требованиям «бессистемной системности». Как пишет О. Вайнштейн, «в маргинальных жанрах романтический дух чувствовал себя как дома и вволю эксплуатировал все их потенции» [2, с. 45]. Выросшая из фрагмента романтическая новелла «виплід не лише північноамериканської літератури, а і європейської» [4, с. 163]. На славянской почве этот жанр получает развитие в творчестве Пушкина и Гоголя. Анализ новеллы остается за пределами внимания исследователя. И фрагмент, и новелла в литературах славян практически не отличаются от европейских жанровых образцов.

Некоторые жанры европейской литературы вообще не «приживаются» в славянском романтизме. Д. И. Чижевский относит к таким прежде всего исторический роман. В Западной Европе он выступает основной жанровой разновидностью романа в эпоху романтизма. Благодаря основоположнику нового типа исторического романа В. Скотту «суть минувших эпох розкривається в долях не лише тогочасних «великих мужів», а й тогочасних гречкосіїв, невідомих писаній історії!» [4, с. 163]. Славянская рецепция этого жанра предстает в виде искаженного видения своего прошлого. «Якимось особливим чаром слов'янські історичні романи — ні пригодницькі, ні готичні — не відзначаються» [4, с. 163]. Лишь единичные явления, подобные «Капитанской дочке» Пушкина и «Тарасу Бульбе» Гоголя, приближаются к жанровому эталону европейского исторического романа...

Во всех славянских литературах романтизм был консолидирующим эстетическим явлением. Он способствовал укреплению славянской литературной общности, осознанию ею своих качественных отличий от европейских литературных лидеров, или так называемых литератур независимых наций. На их фоне славянский романтизм развивается как явление синкретичное, поскольку наряду со сменой эстетической

парадигми он впитує в себе культурно-ідеологічний і політичний контекст епохи. Синкретизм також проявляється в жанрово-стильовій парадигмі слов'янського романтизму. В фольклоризованих, міжстильових формах і синтетических міжжанрових образованиях романтизм слов'ян отримує неповторність, займає своє місце в європейському літературному процесі.

ЛИТЕРАТУРА

1. Будний В. В., Ільницький М. М. Порівняльне літературознавство / В. В. Будний, М. М. Ільницький. — К., 2008. — 430 с.
2. Вайнштейн О. Язык романтической мысли. О философском стиле Новалиса и Фридриха Шлегеля / Ванштейн О. — М. : РГГУ, 1994. — 80 с.
3. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Н. Х. Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
4. Чижевський Д. І. Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. І. Чижевський. — К., 2005. — 288 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 82.0+177.61+128

Віра Гуменна, Руслана Мельникова

ЕРОС І ТАНАТОС У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

У статті досліджується своєрідність осмислення вічної проблеми любові — смерті у контексті європейської літератури, розглядаються тематологічні виміри різних за жанровими ознаками творів.

Ключові слова: *ерос, танатос, історико-типологічний, ліричний, сюжет, художнє осмислення, антивоєнний, фатум, вічні теми.*

В статье исследуется своеобразие осмысления вечной проблемы любовь — смерть в контексте европейской литературы, рассматриваются тематологические измерения различных по жанровым признакам произведений.

Ключевые слова: *эрос, танатос, историко-типологический, лирический, сюжет, художественное осмысление, антивоенный, фатум, вечные темы.*

The article peculiarities of thinking of eternal problem love — death in the context of European literature in the article are explored? the thematic measurements of different genre features of works are investigated.

Key words: *love, death, historical-typological, lyrical plot, art thinking, antiwar, fate, eternal themes.*

Ерос і Танатос у світовій літературі, у широкому розумінні цих понять, осмислювались як вічні теми. Починаючи з гомерівських поем і трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда і закінчуючи творами письменників-класиків ХХ століття (Фолкнер, Хемінгуей, Роллан, Т. Манн, Моріак та ін.), ця тема трактувалася в різних вимірах: етичному, філософському, художньому, релігійному, етнографічному.

Цікаві філософські роздуми про Ерос і Танатос знаходимо у статті Водолагіна О. «Любовь и смерть в понимании В. В. Розанова». Виявляється, що в єгиптян не було слова смерті, «яким вони могли б виразити: «людина померла». Відчуваючи певну «безсилість назвати смерть «вони говорили замість цього про «вихід із дня», про відправлення покійного в подорож. «То була якась захоплююча гра в смерть» [1, с. 111].

Розмірковуючи про фатум у любові Розанов, писав: «Любов — це завжди саме зустріч двох, із яких один уже давно був

узятий «із ребра другого». Зустрічаючись у коханні, ми знову зустрічаємось, бо колись давно знали один одного» [1, с. 111].

Сама назва статті окреслює замисел авторів: показати своєрідність діалектичного зв'язку Ероса і Танатоса у структурі творів окремих письменників у світлі вічного — життя і смерті.

Якщо у романтичних мріях закоханих все закінчується прекрасно, то у справжньому житті живому почуттю протистоять темні забобони і злі пристрасті. Саме це яскраво і талановито показано у першій трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Трагедія чистого і великого почуття зіштовхується з нелюдським світом. Ворожнеча двох родів, кровна помста стали на перешкоді живого кохання між юнаком і дівчиною. Врешті-решт вони гинуть, але не розлучаються, бо вмирають разом. Їх любов торжествує в смерті. Але Шекспір стверджує точку зору, згідно з якою любов повинна торжествувати в житті.

Сюжет трагедії має свої витоки. Ще в «Метаморфозах» Овідія знаходимо повість про Піраме і Тісбе, про двох закоханих, яких розділила сімейна ворожнеча і які поєдналися в смерті. Пізніше в Італії була написана новела на цю тему, а в Англії, ще до Шекспіра, — поема і драма про любов Ромео і Джульєтти.

У своїй трагедії Шекспір переосмислив текст старої драми. І в епоху Відродження в його трагедії з'явилися нові думки, герої і сцени. Митець виразив через відомі образи ренесансні віяння, нові ідеї і нові форми. Самі закохані роблять вибір на користь власної природної сутності та нехтують своїм офіційним статусом у суспільстві: для них не суттєве те, що між їхніми родинами існує ворожнеча. Шекспір розкриває вищість природної сутності людини через найприродніше почуття — кохання. Бурхливе і прекрасне почуття спонукає закоханих до активних дій. Саме в коханні виражається пафос звільнення людини від старих догм. Автор стверджує, що зовнішні чи загальноновизнані риси людини не тотожні її внутрішній сутності.

Навряд чи можна погодитись з точкою зору відомих компаративістів (Азар, Кроче) в тому, що тематологія ігнорує

послідовні зв'язки і значення традицій в літературі. І тут ми цілком розділяємо точку зору Олександра Діми, який стверджував: «Справді наукове дослідження такого типу не може обійтися без уважного вивчення традиційних ліній теми, того, що зв'яже між собою твори впродовж віків, а також без виявлення специфічного, неповторного характеру кожного твору з урахуванням історичних умов, в яких воно виникло» [5, с. 100].

Дійсно, звернення до певної теми свідчить про особливості ідеологічної позиції автора, отже, елементи переосмислення і трансформації наявні з самого початку у творчому процесі. Таким чином, теми є необхідним відправним імпульсом, що цікавлять дослідників.

Ідейним спрямуванням, близьким до трагедії «Ромео і Джульєтта» є повість М. Коцюбинського «Тіні забутих предків». Художня тканина обох творів відзначається глибоким філософським підтекстом, злободенністю проблематики, вмінням порушити актуальні морально-етичні аспекти, що становлять загальнолюдський інтерес. У повісті виявляється тісний зв'язок художника з суспільною психологією часу. Трагічно обривається чисте кохання Івана і Марічки. На перешкоді їх щастю стояла кровна ворожнеча родів, Палійчуків і Гутенюків (як і в Шекспіра).

М. Коцюбинський творчо використовує фольклорну стихію, надаючи народнопоетичному матеріалу своє художнє і філософське осмислення. Повість пронизує поетична і печальна розповідь про любов і смерть. Повість закінчується трагічним пафосом: «Під вікнами сумно ридали трембіти» [6, с. 183]. Герої гинуть, Танатос торжествує. Відтворюючи природну силу великого кохання, М. Коцюбинський шукає його витoki в таїнстві життя, таїнстві людської душі. Митець стверджує неймовірну жадобу добра в людях через їх глибинні почуття. До таких міркувань приходили українські письменники у своїх творах, у яких поєднувались ознаки реалізму з романтизмом: «Лісова пісня» Лесі Українки, «У неділю рано зілля копала» О. Кобилянської, «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського та ін.

У трагедії Шекспіра і повісті М. Коцюбинського страх перед смертю не змінює у героїв ставлення до життя. Аспект святості не стає визначальним у трактуванні категорії смерті. Але смерть постає як єдина можливість звільнитись від життєвих страждань, спричинених не лише коханням.

Саме ця теза стала домінуючою в романах Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» і П. Мирного «Повія». Дійсно, великий художник, якщо він у всій складності показує напружені суперечності в суспільстві, не може не відобразити і трагічних відчуттів. Адже суб'єктивне є формою відтворення об'єктивного (про це свідчать вказані романи).

Аналізовані твори обох авторів охоплюють значну кількість проблем особистого і суспільного життя і мають яскраво виражені риси жанрової синтетичності. В них — у певній пропорції завжди наявний епічний елемент, поєднаний з ліричними і драматичними компонентами.

Проблема народності має принципове значення для розуміння особливостей реалістичної майстерності обох письменників. Їх народність відзначається не лише тим, що вони змальовують у своїх творах яскраві народні характери, картини повсякденного життя народу і його праці. Спостерігаючи за змінами в суспільному житті сучасної їм епохи, Панаас Мирний і Томас Гарді в особистому житті своїх героїв відобразили типові риси соціальних катаклізмів. Тому, здавалось би, локальна «сільська» тема творчості обох митців стала об'єктом висвітлення значного комплексу соціально-політичних проблем [1, с. 15].

В сюжеті роману «Тесс із роду д'Ербервіллів» внесені мотиви, що розширюють межі головної теми, в той же час здатні скорегувати перспективу, що реально може стати фаталістичним. Так, у романі помітна перебільшена роль випадку в житті людей (наприклад, зустрічі Тесс з Алеком, що стають вирішальними в її житті, трагічне непорозуміння з листом Тесс до Енджела напередодні їх вінчання тощо). Тому Тесс показана не лише як жертва обставин, а й як жертва року. Крім того, легенда про карету д'Ербервіллів входить у події, освітлює їх таємничим відблиском.

Все-таки не слід перебільшувати роль цих мотивів, бо вони часто є лише фантастичною формою, в яку трансформується реалістичний задум письменника (напрошується аналогія з відомим романом Бальзака («Шагренева шкіра»). Не можна не помітити гіркої іронії в тій послідовності, з якою автор говорить про Тесс як про спадкоємицю лицарів-феодалів [4, с. 16].

У цьому романі помітні зв'язки Т. Гарді з реалістичними традиціями англійської літератури та особливо з прозою Діккенса. Вона проявляється і в напруженому інтересі до духовної сутності людини і проблемах моралі, і в його повазі до зневаженої маленької людини.

Аналізований роман полемічний за своєю природою. Полемічний дух пронизує композицію і сюжет. Полемічним викликом звучить підзаголовок роману «Чиста жінка, правдиво зображена», автор виступає проти авторитетних мислителів та поетів, критикує модні уявлення і формули.

За своєю своєрідністю головна сюжетна лінія в романі «Повія» суттєво відрізняється від структури роману «Тесс із роду д'Ербервіллів». У «Повії» — це складніший і трагічний життєвий шлях Христі. Всі інші — лінія батька й сина Супрунєнків, родини Карпа, Здора, Проценка, Колісника, Марини і Марії — явно допоміжні, здебільшого відтворені пунктирно. Цим досягається розповідна цілісність роману та його продумана композиційна організованість.

Кожна з чотирьох частин роману має свою замкнутість, відносну завершеність, своє коло діючих осіб, свою кульмінацію і розв'язку. У першій частині Христю вигнано із села; у другій — остаточно із села і тимчасово із повітового міста; у третій — остаточно із рідного повіту; у четвертій — із життя.

Художнє осмислення проституції як суспільного явища переконливіше у Панаса Мирного, ніж у Т. Гарді, тому що для села воно менш типове. Проте перевага українського митця у детальному зображенні обставин стає очевидною при аналізі обох романів. Відомі французькі письменники, обираючи вказану тему, не ставили перед собою завдання всебічно відтворити незавидну долю жінки в тогочасному суспільстві,

а розраховували на можливість зобразити різні пікантні епізоди в її житті. Співчуття до своєї героїні не викликало ніяких асоціацій щодо перспектив покращання її долі. Можна пригадати романи «Сцени з життя богеми» Мюрже, «Блиск і убожество куртизанок» та «Утрачені ілюзії» Бальзака, «Знедолені» й «Маріон Делорм» В. Гюго, «Дама з камеліями» Дюма, «Еліза» Едмонта Гонкура, та цілий ряд інших можна було б назвати...

Важливою спільною рисою у Панаса Мирного і Томаса Гарді у даному випадку є те, що їх обох можна протиставити письменникам так званої «французької школи». Вони відрізняються від французів тим, що при осмисленні вказаної нами актуальної проблеми заглиблюються в конкретно-історичні обставини, простежують їх вплив на людину з народу і, врешті-решт, детерміновано показують їх трагічний кінець.

Досить зіставити окремі епізоди обох романів П. Мирного і Т. Гарді, щоб помітити, як об'єктивно захищають себе обидві героїні, посилаючись на те, що не мали досить сил протистояти руйнівному впливові суспільства. В обох романах висловлена в підтексті одна й та ж думка, що бідні жінки часто приречені миритися «з легким хлібом»...

Якщо Т. Гарді в романі «Тесс із роду д'Ербервілів» використав у поетикальному аспекті такі художні прийоми, як внутрішній монолог, ретроспекції, листування, портретну характеристику в динаміці, психологічні описи пейзажу, діалогічне мовлення, то П. Мирний у «Повії», крім вказаних художніх засобів (за винятком листування), — авторські відступи, народнопоетичну поетику в широкому спектрі, значну систему персонажів і суспільний фон...

Таким чином, надзвичайно плідною здається нам розробка жіночої теми обома романістами. Наявність подібного збігу може бути і випадковою, але не випадкова трансформація авторської позиції, що простежується на прикладі обох романів (у даному випадку ми схильні вважати вказану подібність наслідком аналогічних процесів, що відбувалися в суспільстві обох країн).

У ряді літературознавчих праць проводиться певна паралель між «Воскресінням» Л. Толстого, «Повією» П. Мирного та «Тесс із роду д'Ербервіллів» Т. Гарді як творами на споріднену тему і цілком слушно вказується, що український і англійський письменники, як і їх геніальний сучасник, були критиками окремих вад тогочасного суспільства. Л. Толстой для обох художників слова був взірцем проникливого митця-аналітика найрізноманітніших станів людської душі. Можна погодитися з думкою, що саме тому в останній частині свого роману П. Мирний дав значно глибшу психологічну характеристику повії Христі. Для усєї частини властиві глибокі роздуми, переживання героїні роману, котрі знаходять свій вияв у внутрішніх монологах, тобто в тій формі психологічного аналізу, яка найбільшою мірою характерна саме романам Л. Толстого, становить одну з істотних ознак його художнього методу.

Щоб пізнати своєрідність художньої системи обох письменників, необхідно розкрити їх внутрішні закономірності, осмислити процес типізації й індивідуалізації характерів, зрозуміти естетичну програму митців — від задуму до його втілення.

У руслі наших міркувань заслуговує на увагу осмислення проблеми любов — смерть в антивоєнних романах Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе!» і О. Гончара «Людина і зброя». Американський письменник добровільно брав участь у подіях Першої світової війни, а український — у подіях Великої Вітчизняної війни. Фронтові окопи стали для них другим життєвим університетом. Романи обох митців показують війну як явище спустошувальне, дегуманізуюче. В авторів не було потреби збирати матеріал для своїх книг, бо все, що потрібно було для їх створення, жило в їх пам'яті й серцях.

Романісти осмислюють вказану проблему своєрідно, але завершення її має трагічний характер. Наприклад, любовна історія Фреда Генрі та Кетрін Барклі, якби не була складною сама по собі, створює лише одну сюжетну лінію роману. Другу сюжетну лінію складає той єдиний ланцюг зовнішніх подій, який зумовлює динаміку образів героїв, іншими сло-

вами — війна. Взаємозумовленість воєнної і ліричної ліній проявляється навіть не в простій послідовності подій. Зустрічі з Кетрін незмінно перемежуються фронтовими епізодами: кожного разу (в хронологічному плані) зростання почуттів героїв має своєю аналогією відповідний воєнний епізод. Сама регулярність зміни ліричного плану воєнним має у відповідності з законами синтезу змістовне значення.

Любов Генрі й Кетрін, як і фінал роману, закінчується трагічно. Війна деформувала людину фізично й духовно. Письменник створює ускладнену ситуацію, коли герой залишає війну з усіма її жорстокостями і втікає з Кетрін у Швейцарію. Але війна «наздоганяє» їх навіть у затишній країні. Під час пологів Кетрін народжує мертву дитину і сама вмирає. Генрі залишається самотнім. Смерть дитини і Кетрін підкреслює повний крах надій Генрі на щастя, незважаючи на те, що він попросився зі зброєю. Письменник використав у романі найбільш гостродраматичні епізоди своєї біографії, прислуховуючись до порад Фіцджеральда [2, с. 164].

У романі «Людина і зброя» О. Гончар теж творчо використовує елементи своєї біографії. Романтична сила кохання, любов Тані і Богдана весь час контрастує у романі з реаліями війни. Лише певний час закохані студенти підтримують зв'язок, але потім сталося так, що вони гублять один одного у вирі війни і їм залишається жити спогадами.

Але в романі наявна й інша лірична колізія — трагічна любов Лагутіна й Мар'яни. Життєрадісні студенти одружуються на самому початку війни. Лагутін, як і його друзі-однокурсники, добровільно йде в студбат. В одному з жорстоких боїв Лагутін загинув: «Годилось би, за народним звичаєм, посадити Славикові в узголів'ї калину червону або тополю. Але де та калина? Де ви, тополи? Прийде колись Мар'яна сюди, прийде й посадить — і виросте її туга, її любов живою піснею стане над цілим дніпровським краєм...» [3, с. 161].

Якщо Хемінгуей зосереджує головну увагу на ліричному сюжеті, то Гончар — на епічному. Фінал роману американського письменника є песимістичним, а українського — життєстверджуючим. Але, враховуючи філософське і художнє

осмислення любові та смерті, обидва письменники одно-стайні — війна приносить людям страждання і смерть, ігноруючи найсвятіші почуття.

Романтична і сильна лірична лінія обох романів — переконлива в антивоєнній реалістичній літературі — містить у собі велику силу гуманістичного узагальнення.

Таким чином, своєрідні художні системи митців аналізованих творів свідчать, що антиномічні поняття любов — смерть є вічними і загальнолюдськими. Виходячи зі своїх світоглядних і естетичних принципів, письменники досліджують феноменальні особливості цього явища в європейській літературі. Поетикальний аспект вказаних творів сприяв поглибленому розумінню їх тематологічних вимірів. Правий був один з героїв О. Хемінгуея, стверджуючи у широкому філософському сенсі, що якщо двоє люблять одне одного, то не може бути щасливого кінця («Смерть після полудня»).

ЛІТЕРАТУРА

1. Водолагин А. В. Любовь и смерть в понимании В. В. Розанова / А. В. Водолагин // Вопросы философии. — 2006. — № 10. — С. 11—116.
2. Гиленсон Б. Хемингуэй и его женщины / Борис Гиленсон. — М.: Олма-Пресс, 1999. — 415 с.
3. Гончар О. Твори: в 7 т. / Олесь Гончар. — К.: Дніпро, 1987. — Т. 4. — 589 с.
4. Гуменний М. Х. Проблеми історико-типологічного дослідження художніх творів: навчальний посібник / М. Х. Гуменний. — Херсон: Темп, 1998. — 53 с.
5. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / Александр Дима. — М.: Прогресс, 1977. — 204 с.
6. Коцюбинський М. Твори: в 3 т./ Михайло Коцюбинський. — К.: Дніпро, 1979. — Т. 3. — 375 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2«18/19»

*Наталія Панова***СУЇЦИДАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ У ГРОМАДЯНСЬКОМУ,
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ Й ЛІТЕРАТУРНОМУ ЖИТТІ
УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

Особливу увагу автор звертає на суїцидальні тенденції, які з'являються в Україні на межі століть. У літературі цього часу важливим є поняття «декаданс», що тлумачиться як кризові, занепадницькі, песимістичні і деструктивні тенденції в культурі, літературі та мистецтві, які породжували занепокоєння, невпевненість і розпач, що спонукало людей на «добровільний відхід з життя».

Ключові слова: суїцид, декаданс, модернізм, занепадництво, криза.

Особое внимание автор обращает на суицидальные тенденции, которые появляются в Украине на рубеже веков. Важным в литературе того времени является понятие «декаданс», т.е. кризисные, пессимистические и деструктивные тенденции в культуре, литературе и искусстве, которые породжали беспокойство, неуверенность и растерянность и толкали людей на самоубийство.

Ключевые слова: самоубийство, декаданс, модернизм, упадничество, кризис.

Particular attention is paid to the emergence of suicidal tendencies, which appear at the turn of the century. The important concept in the literature and culture of this time is decadence — crisis, pessimistic and destructive tendencies in the culture, art and literature, which gave rise to the mood of anxiety, uncertainty and frustration that made people to commute a suicide.

Key words: suicide, decadence, modernism, crisis, literature.

Актуальність дослідження полягає в тому, що в Україні на межі ХІХ—ХХ ст. таке явище, як самогубство, — було серйозною соціальною проблемою, розглядалося як наслідок втрати сенсу людського життя, душевної та духовної кризи, складний, комплексний прояв буття людини — проблема, по суті, онтологічна, філософська. Поява занепадницьких тенденцій на межі ХІХ—ХХ століть була зумовлена світоглядними, соціальними та естетичними чинниками. Самогубство, як один із топосів декадансу, стає досить актуальним. Суїцидальні тенденції знайшли своє відображення в художній літературі, яка дає змогу наблизитися до усвідомлення самогубства.

Проблема самогубства розглянута в працях І. Паперно «Самогубство як культурний інститут» (1999), Г. Чхартішвілі «Письменник і самогубство» (2001), Д. Хіллмана «Самогубство і душа» (1964), Л. Трегубова, Ю. Вагіна «Естетика самогубства» (1993), В. Єфремова «Самогубство в художньому світі Достоевського» (2008), М. Нестелеєва «На межі: суїцидальний дискурс українського модернізму» (2013).

Проблемі самогубства в літературі присвячені дисертаційні роботи О. Галактіонова «Самогубство в англійській літературі ХХ століття», Я. Саморукова «Смислова структура художнього концепту та способи її експлікації: на прикладі художнього концепту «самогубство» у творах Л. Андрєєва, В. Набокова, Г. Газданова», Є. Новаковської «Духовно-моральний надриг (самогубство) як культурно-історична та філософсько-естетична парадигма в рушійній панорамі російської літературної і суспільної свідомості межі ХІХ–ХХ ст.: до постановки філософсько-естетичної та культурно-правової проблеми», А. Богодерової «Сюжетна ситуація відходу в російській літературі другої половини ХІХ століття», Д. Решетова «Романи Г. Флобера «Мадам Боварі» і Л. Толстого «Анна Кареніна»: Філософсько-естетичне осмислення проблеми самогубства», а також монографія М. Нестелеєва «На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму».

Мета статті — розглянути суїцидальні тенденції в суспільному, соціокультурному і літературному житті України на межі ХІХ–ХХ ст.

Основні художні зміни на межі ХІХ–ХХ ст. насамперед пов'язані із зародженням українського модернізму. Ранній український модернізм, на відміну від європейського, був явищем не тільки естетичним, але й культурно-історичним. Ю. Ковалів зазначає, що «концепція модернізму полягає в розвитку внутрішнього, духовного, доцентрового космосу, спрямованого на освоєння трансцендентної сутності буття, протиставленого хаосу і логоцентричним системам. Напрямок був сконцентрований на посвячених в секрети художньої творчості, в світолад, де панує атмосфера вишуканого артистизму й естетизму» [2, с. 133].

Проблема українського модернізму розглядається як одна з найважливіших, складних й одночасно викликає величезний інтерес у сучасному літературознавстві. У результаті відомих історичних подій, які мали місце в Україні кінця XIX — початку XX ст., наука переживала період постколоніальної свідомості, який супроводжувався низкою негативних факторів для української культури. Один з них — це комплекс неповноцінності, який був серйозною перешкодою для відродження і розвитку національного мистецтва, науки і культури. Період кінця XIX — початку XX ст. в українській літературі розглядається як досить суперечливий: від категоричної заборони в радянський час до повного визнання і схвалення в сучасному літературознавстві.

Проблема українського модернізму, етапи його формування, функціонування, розвитку, його національна самодостатність, іманентний феномен знайшли своє відображення в працях відомих вітчизняних літературознавців, таких як Т. Гундорова, Д. Наливайко, Ю. Ковалів, С. Павличко, Я. Поліщук, Н. Жулинський, Є. Гнідан, В. Дончик, М. Ткачук та ін.

На думку Д. Наливайка, розвиток модернізму можна розглянути за етапами: ранній, що характеризується зневажливим ставленням до дійсності, охоплює кінець XIX ст.; зрілий, де «поетика контрасту» змінюється на «поетику синтезу», що дає можливість інтерпретувати світ у його складності і розмаїтті; фундаментальний, що характеризується відкритістю та універсальністю художньої системи [3].

Ранній український модернізм формувався в оточенні народництва. Українських модерністів завжди об'єднувало прагнення до самобутності й незалежності Української держави. Вони були солідарні з народниками й одночасно усвідомлювали безперспективність «українофільства» в нових історичних умовах, заперечували утилітарне ставлення реальної критики до мистецтва як екзистенції людського духу. Ранні українські модерністи брали до уваги громадський інтерес і одночасно здійснювали «скромний срібний злет у літературі». Такою є специфіка українського модернізму і його стильових тенденцій [2].

Розглядаючи ранній український модернізм, Н. Шумило зазначає, що орієнтований на західноєвропейський декаданс, він не охопив весь діапазон оновлення процесів, які мали місце в національній літературі того часу. Для української літератури традиційним об'єктом зображення в той час було селянство і взаємини інтелігенції з народом [8].

До стильових течій раннього модернізму відносяться декаданс, неоромантизм, символізм, неореалізм, імпресіонізм. У контексті дослідження ми детальніше розглянемо таку стильову течію, як декаданс.

Перші теоретичні узагальнення в сфері декадансу стали спостерігатися в українській науці одночасно з появою цього феномена на межі XIX–XX ст. У цей час з'являються статті І. Нечуя-Левицького, І. Франка, Лесі Українки, С. Єфремова, що містять різні зауваження, критику, поради щодо декадентських віянь. Теоретичне осмислення декадансу подано в працях Д. Затонського, Д. Наливайка, Т. Гундорової.

У монографії Т. Гундорової «Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму» йдеться про український занепад кінця XIX — початку XX ст. Як зазначає автор, «декадентство й справді було проявом емансипаційного руху, властивого модернові, а саме — наслідком вивільнення особистості з-під влади традицій, соціальних правил і раціональних моделей поведінки. Декаданс також висловив кризу релігійного почуття й поширення нігілістичної свідомості» [1, с. 213].

В українському літературознавстві соціальній проблематиці декадансу приділялася значна увага. В Україні декадентство розглядалося як явище вторинне, оскільки мало справу з настроями занепадницької аристократії, ігнорувало національну ідею. Вивчаючи декаданс, багато літературознавців в основному звертають увагу на ідеологічні та психологічні аспекти цього феномена. У кінці XIX — початку XX ст. актуалізується культурний аспект декадансу. Декадентом названий Вольтер, з типологією культури пов'язаний декаданс у працях М. Бердяєва й Ф. Ніцше «Воля до влади», про декаданс говориться як про необхідний і властивий кожному народу.

Декаданс розглядається як специфічний умонастрій, властивий усім перехідним періодам. У літературознавстві виробився певний стереотип декадента з властивими йому відсутністю волі, афективними емоціями, гіпертрофованим чуттям, схильністю до витончених насолод, несмаку, естетизації смерті. У декадансі була відсутня своя поетикальна база, що було причиною його частого ототожнення з символізмом [6].

Як справедливо зауважив Ю. Ковалів, «парадокс декадансу полягає в тому, що він дійсно апелює до краси, але зів'ялої, переважно «осінньої», викликає невротичну скорботу, викликає анемічне почуття, усвідомлення незворотності останнього моменту, який потрібно пережити, не сподіваючись на оновлення взаємно відчужених світу і душі» [2, с. 180–181].

Як справедливо зазначає Соломія Павличко, «гедонізм, артистизм, декадентство, творчі ігри, пошук нових стилістичних прийомів і нюансів людської психології, подолання вічних табу література бездержавної нації дозволити собі не могла. Саме тому українська художня творчість епохи «fin de siècle» за певних причин не стала такою виразною, як в інших європейських літературах» [5, с. 45].

Декаданс розглядається як особливий умонастрій, що виник у кінці XIX ст. Цей період був досить складним у житті українського суспільства. Для багатьох людей це був час втрати надій, краху ідеалів, час зневірювань, відчуженості від життя, втрати сенсу життя. Усе це вело до збільшення випадків самогубства. «Романтизація самогубства як безконтрольного прояву бунтарської особистості проти недосконалого світу, який заважає поєднанню двох закоханих, активізується в першій половині XIX ст.» [4, с. 14]. Деромантизація суїцидентів давала всі підстави вважати самогубство як національну проблему, вирішити яку можливо тільки шляхом поліпшення соціально-економічних умов життя. У творах межі XIX–XX століть українські письменники розглядали самогубство як наслідок дезадаптації інтелігентів до складних соціальних, економічних і психологічних умов.

У творах С. Руданського та Ю. Федьковича простежуються декадентські мотиви, актуалізація і ствердження дискур-

су самогубства сталося з виходом збірки І. Франка «Зів'яле листя» (1896). Важливим є і той факт, що в період межі століть українські вчені починають здійснювати психологічний аналіз явища самогубства. У цей час з'являються праці відомого українського психіатра і невропатолога І. Сікорського «Самогубство серед російських лікарів» (1896), «Епідемічні вільні смерті і смертовбивства в Терновських хуторах (поблизу Тирасполя)» (1897).

Варто зауважити, що проблема самогубства в українській літературі недостатньо вивчена. Поява тенденції занепаду в кінці XIX — початку XX ст. була обумовлена естетичними, світоглядними і соціальними чинниками. Самогубство, як найпоширеніший феномен декадансу, незважаючи на ідеологічну спрямованість, стає актуальним в українській літературі. Робота, яка безпосередньо присвячена цій проблемі — це монографія М. Нестелеєва «На грані: суїцидальний дискурс українського модернізму», на матеріали якої іноді будемо посилатися в нашому дослідженні.

Як ми вже зазначили, одним із періодів, коли суїцидальні мотиви користувалися величезною популярністю, був період кінця XIX — початку XX ст. У цей час набуло поширення складне і суперечливе явище — декаденство, джерелом якого стала криза суспільної свідомості, розгубленість багатьох письменників перед різкими соціальними проявами дійсності. Провідними темами декаденства були мотиви небуття і смерті, туги за духовними цінностями й ідеалами. Саме тому тема самогубства набула особливої актуальності.

За свідченням М. Нестелеєва, в умовах декадансу суїцид як літературний факт часто був свідченням активізованого індивідуалізму, нездатності особистості адаптуватися до умов складного соціуму. У цей час у літературі з'являється значна кількість творів, що належать до різних стилів. Суїцидальні мотиви стали тим автодеструктивним фактором, який був присутній в усіх художніх текстах [4].

Дискурс самогубства в українській літературі передбачає навмисне самоушкодження зі смертельним результатом або різні автодеструктивні спроби — все це пов'язано з неусві-

домленим виявленням письменником власних руйнівних бажань. Правильно інтерпретувати суїцидальні вчинки героїв допомагає психобіографія (М. Нестелеєв) самих письменників, які часто описують у творах власне життя.

Проблема самогубства відображена у творах українських письменників В. Стефаніка, В. Леонтовича, О. Плюща, А. Тесленка, М. Могілянського, В. Винниченка, Б. Грінченка, М. Кибальчич, М. Хвильового, Г. Епіка, В. Підмогильного та ін.

Наведемо приклад того, як проблема самогубства відображена у творах окремих українських авторів. Наприклад, В. Стефанік зображує самогубство як граничну екзистенційну ситуацію, в якій людина втомлюється боротися з відчаєм. Письменник виявляв інтерес до декадентської творчості, саме тому для нього важливий не стільки суїцидальний акт, скільки його емоційне сприйняття.

У творах М. Кибальчич самогубство розглядається як нав'язлива думка. Називається кілька причин: смерть людини, самотність і бідність. Проте, як стверджує М. Нестелеєв: «...психобіографію М. Кибальчич краще зрозуміти допомагає її проза, розкриває заховані спонукання суїциду. Самогубство в оповіданнях письменника — це пасивний, жертковний акт» [4, с. 48]. У творах М. Кибальчич бажання піти з життя і нарешті припинити боротися з ненависним оточенням часто реалізується як суїцидальна мрія, коли смерть розглядається як порятунок, альтернатива страждань.

У творчості В. Винниченка суїцидальні мотиви мають місце як у драмах, так і в прозі. Основні причини суїцидальної поведінки його героїв — наслідки конфлікту природи і культури або стан меланхолії як реакція на втрату людини.

Цікавим для нашого дослідження є листування А. Кримського з Б. Грінченком. У листах А. Кримський неодноразово писав про бажання піти з життя та детально описував свої суїцидальні мотиви і настрої.

У новелах М. Хвильового («Сині етюди», «Вступна новела», «Сентиментальна історія», «Арабески», «Життя», «Легенда», «На глухому шляху» тощо) суїцидальні настрої

пов'язані з революцією. Основною причиною самогубства є крах національних ідеалів і традицій, спокутування провини перед нацією. Ще одна причина, що провокує суїцидальні дії й активізує прагнення до смерті, — це втрата суб'єкта любові (М. Нестелеєв).

Проаналізувавши роботи Г. Епіка («На зламі», «Під вежею», «Чорний Борух», «Брати», «Зустріч», «Без ґрунту», «Перша весна» тощо), М. Нестелеєв дійшов висновку, що типовою для його творів є ситуація зустрічі самовідданих героїв і представників злочинного світу. Твори Г. Епіка сповнені великою кількістю садистських епізодів, епізодів з тортурами та морально-фізичними знущаннями. Автор постійно говорить про можливість позбавлення від цього деструктивного оточення через самогубство.

Для героїв творів В. Підмогильного («Комуніст», «Складне питання», «Добрий Бог», «Гайдамака», «Військовий льотчик», «Остап Шаптала», «3 життя будинку», «Місто» тощо) характерні почуття провини, втрати, меланхолійні настрої, які спонукають до автодеструктивних дій. Часто герої розмірковують про самогубство як про головний конфлікт, переживають його і розглядають як єдиний спосіб визволення. Що стосується героїв-підлітків у творах В. Підмогильного, то вони часто роблять спроби самогубства, заздалегідь знаючи, що залишаться живими, але досягнуть своєї несуйцидальної мети. Загалом, для героїв В. Підмогильного характерним є осмислення вчинку, а не його здійснення, не самогубства, а фантазії про нього.

О. Харлан, порівнюючи літературу Польщі та України, зазначає, що суїцидальні мотиви і настрої мають місце як в літературних текстах, так і в долі окремих авторів. Суїцидальні тенденції є трагічним результатом конфлікту особистості та громадського устрою [7].

Ми розглянули суспільну, соціокультурну та літературну ситуацію в Україні на межі століть і можемо зробити висновок, що період кінця ХІХ — початку ХХ ст. є одним зі спірних, а також одним з яскравих періодів в українській літературі. В Україні в епоху межі століть тісно взаємодіють

представники різних напрямів. Така різноманітність напрямів і методів пояснюється перехідним характером часу, а також загальною атмосферою нестійкості. Кінець XIX — початок XX ст. — це період, коли не тільки в Україні, але і по всій Європі прокотилася хвиля самогубства. Суїцид у цей час мав ідеологічний характер і супроводжувався ідеями А. Шопенгауера, Ф. Ніцше. Самогубство стало предметом суспільної уваги, це явище розглядалося як знаменний факт пережитої епохи. Як відомо, до факторів, що впливають на розвиток суїцидальної поведінки, відносяться соціальні умови життя людини і суспільства в цілому. Будь-які грандіозні зміни в суспільстві створюють стресовий настрій у населення, що впливає на суїцидальну ситуацію в країні. Саме такі зміни відбулися в Україні на межі століть, фактично змінилася суспільно-економічна формація, що привела за собою як економічні, так і психологічні проблеми. Необхідність адаптуватися до нової соціальної системи, зміна колишніх стереотипів, зміна ціннісних орієнтацій, погіршення матеріального становища населення — все це сприяло збільшенню самогубств в Україні. Поява занепадницьких тенденцій у кінці XIX — початку XX ст. була обумовлена естетичними, світоглядними і соціальними чинниками. Самогубство як найпоширеніший феномен декадансу, незважаючи на ідеологічну спрямованість, стає актуальним в українській літературі. Суїцидальні мотиви в творах українських авторів відображають різні настрої в суспільстві, про які письменники не можуть мовчати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурс раннього українського модернізму / Тамара Гундорова. — К. : Критика, 2009. — 441 с.
2. Історія української літератури: кінець XIX — поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. / Юрій Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2013. — Т. 1 : У пошуках іманентного сенсу. — 512 с.
3. Наливайко Д. Про співвідношення «декадансу», «модернізму», «авангардизму» / Дмитро Наливайко // Слово і час. — 1997. — № 11–12. — С. 44–48.

4. Нестелеєв М. На межі: Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелеєв. — К. : Академвидав, 2013. — 256 с.
5. Павличко С. Націоналізм, сексуальність, орієнталізм : Складний світ Агатангела Кримського / Соломія Павличко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. — 328 с.
6. Ткаченко Р. П. Декаданс як проблема авторської свідомості в українській літературі XIX — початку XX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Р. П. Ткаченко. — К., 2004. — 21 с.
7. Харлан О. Д. Дискурс катастрофізму в українській та польській прозі (1918–1939) : монографія / Ольга Дмитрівна Харлан. — К. : Освіта України, 2008. — 307 с.
8. Шумило Н. М. Українська проза кінця XIX — початку XX ст. Проблема національної іманентності : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10. 01. 01 «Українська література» / Н. М. Шумило. — К., 2004. — 30 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 82-94.09:316.42

Лілія Кучеренко

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА ТЕМАТИЧНИЙ ПРОСТІР ТА СТАН СУЧАСНОЇ ДОКУМЕНТАЛІСТИКИ

У статті досліджуються метаморфози у сучасній документальній літературі, аналізуються тематика і стилістична форма документалістики.

Ключові слова: глобалізація, документалістика, квазі-документальна література.

В статье исследуются метаморфозы в современной документальной литературе, анализируются тематика и стилистическая форма документалистики.

Ключевые слова: глобализация, документалистика, квази-документальная литература.

The article considers the metamorphoses in modern non-fiction literature, the subject matter and the stylistic form of documentation science have been analysed.

Key words: globalization, documentary literature, quasi-documentary literature.

На зламі ХХ та ХХІ століття в літературі сталися зміни, які повели за собою трансформацію орієнтирів та пошук нових тем, проблем, ідей, становлення нових жанрів і переосмислення старих літературних норм і традицій.

Кардинальні зміни сталися, насамперед, через активне освоєння людиною світу, інтеграцію особистості у глобальні знання та проблеми суспільства, що стало можливим через глобалізацію.

Вплив глобалізації на літературні процеси став об'єктом дослідження О. А. Галича [3], І. В. Лімборського [6], М. В. Толстанової [7], Р. Недерсоля [1] та інших літературознавців. Лімборський І. В. став першим літературознавцем, який присвятив цілу монографію аналізу впливу глобалізаційних процесів саме на світову літературу. Щоб виявити наслідки впливу глобалізації на документалістику, необхідне послідовне та логічне дослідження цього питання.

Метою дослідження є аналіз еволюції літератури, зокрема документалістики, внаслідок глобалізації та виокремлення тематики в сучасній мемуаристиці.

Глобалізація (англ. globalization) — процес всесвітньої економічної, політичної і культурної інтеграції та уніфікації. У вулчому розумінні — перетворення певного явища на планетарне, такого, що стосується всієї Землі. Початок глобалізації знаменували події після 1945 р. Друга світова війна стала глобальною війною, в яку тією чи іншою мірою були залучені всі континенти [2].

Соціально-культурні, економічні і політичні сторони життя література не може обходити стороною, адже існує міцний взаємозв'язок між духовним і матеріальним, між проблемами загальнолюдськими і особистими. Письменник не може існувати окремо від глобальних проблем всього суспільства, свідомо чи несвідомо, він відображає результати впливу глобалізації та вселюдських проблем на окрему особистість у літературних творах.

Із хвилею глобалізації в суспільство вливається хвиля документальної та квазі-документальної літератури. Вона стає провідною в інтересах суспільства, адже має дві сторони: документальну і художню та відбиває дуальність людини як загадкової істоти. Саме інтеграція людини в зовнішній різнокультурний світ стала причиною підвищення інтересу читача до таких жанрів, як щоденник, мемуари, біографія, нотатки, листи. У ХХІ столітті суспільство кардинально змінилося, якщо порівняти навіть із кінцем ХХ століття.

Літературознавець І. В. Лімборський, міркуючи про пояснення терміну глобалізації, дає своє поняття: «Як ідеологія, глобалізація — це крайня форма відчуження: щось, створене людьми, стає тим, що має необмежену владу над ними» [6, с. 32].

Лімборський, вивчаючи особливості сучасної літератури, висуває гіпотезу щодо існування літератури та не літератури. У постмодерних творах важко визначити реальну та гіперреальну сторони та елементи, якими насичені твори таких письменників, як К. Воннегут, М. Павич, К. Кастанеда,

М. Дефонсека. Автор використовує поняття «симулякрів» для пояснення символічних сурогатів реальності. Велика кількість симулякрів стає основною характерною стороною квазі-документальної літератури, фальшивих мемуарів і спогадів. Ми поділяємо документалістику на документальну і квазі-документальну літературу. Остання відрізняється високим рівнем художнього вимислу та, внаслідок цього, не може називатися документальною.

Хоча під сутністю глобалізації приховуються суттєві небезпеки — глобалізація так чи інакше намагається нехтувати поняттями автохтонного, національного, вона «мирно» нав'язує свої пріоритети тим країнам, яких прийнято вважати відносно «слабкими» [4].

Отже, проблема *Weltliteratur* (світової літератури) сьогодні постає у специфічному ракурсі проблеми стереоскопічності, багатоголосся постсучасних реалій глобалізованої культурної свідомості, беручи, щоправда, до уваги стан «культурної тривоги» за долю національних, автохтонних художніх цінностей та надбань [6, с. 63].

Новою «хвилею» активності позначено межу XX–XXI століть, коли в мемуарно-автобіографічній прозі відбувається певний якісний зсув [5, с. 3].

Документальна література до глобалізації мала інший вигляд. Літературознавці почали фокусувати увагу своїх досліджень на документальній літературі лише з XXI століття. До цього часу теоретичні праці з документалістики практично відсутні. Початок справи був покладений ще у 1973 році, коли при проведенні дискусій у журналі «Вопросы литературы» з'ясувалося, що теоретичні відомості про жанр щоденника як документальної літератури були відсутні.

XXI століття стало переломним для всього людства. Це час, коли національне розмивається та переплітається із глобальним. Утворюється ціла низка різнонаціональних елементів в одному цілому. Пліч-о-пліч знаходяться протилежні культури, виявляючи спільні риси та інтереси. Виникає руйнація стереотипів щодо традиційних та культурних, політичних та соціальних особливостей недосяжних раніше країн.

У людства виникає шанс ознайомитися з іншими культурами і країнами. Практично всі нації вже зруйнували міжнародні бар'єри, а інші вже стоять на порозі цього. Це явище виникло під впливом глобалізації та може внести в суспільство багато позитивних і стільки ж негативних рис. Можна оцінити цю ситуацію як першу спробу всіх країн Земної кулі об'єднатися у спільних цілях, або як руйнацію свого національного ради суспільного.

Саме у цей час у людства з'являються нові інтереси, які тісно пов'язані із зовнішнім світом та внутрішнім станом людини. Задумуючись над сенсом існування, твори охоплюють філософську тематику. Перехід від соціального, політичного до філософського є характерною рисою епохи постмодернізму. Постмодерн, з приходом глобалізації, відкрив для людей нові орієнтири та перед людством постали інші масштабні питання. Щоб знайти відповідь на ті питання, які можуть змінити майбутнє та покликані поліпшити життя, необхідно переглянути життєві орієнтири та відмовитися від стереотипів. Змінюються часи і змінюються питання, що постають перед людством. Те, що було актуальне ще років 10 тому, вже стає неважливим та стороннім.

Внаслідок глобалізації всесвітньо відомі письменники перетворюються з національно ідентичних у планетарних особистостей, які стають не елементом культури країни їх походження, як було раніше, а надбанням усього людства.

У сучасному українському та російському літературознавстві, як і в зарубіжній літературі, зростає інтерес до літератури саме non-fiction, хоча для її визначення вживаються різні терміни — «література non-fiction», «документалістика», «література факту», «фактографія», «мемуаристика».

Детективи, романи про любов, реалії життя, тема маленької людини поступилися філософічним думкам, інтернаціональній ідеї духовної свободи. Стають популярними твори, що відображають життя, досі не знайоме читачам: життя мусульманських жінок, тюремних в'язнів, єврейських біженців, сексуальних меншин. Більшість таких мемуарів можна віднести до категорії «miserable literature», в якій

головний герой страждає від найрізноманітніших людських пороків.

Вивчаючи мемуари і щоденники, які були написані в кінці ХХ — на початку ХХІ століття, ми здійснили класифікацію проаналізованих романів за тематикою. Загальнофілософська проблематика та специфічне розуміння особистості, тема свободи характерна проаналізованому нами мемуару «Освіта маленького дерева» Форреста Картера та 11 щоденникам Карлоса Кастанеди, починаючи з «Навчання дона Хуана» і закінчуючи книгою «Колесо часу». Такі проблеми як процес переоцінки усталених цінностей, роздуми над долею покоління присутні у мемуарах Міши Дефонсеки «Вижити з вовками», Лоренцо Каркатерри «Нічні мисливці», Славомира Равича «Довгий шлях». Переосмислення життєвих цінностей стало основою, яка започаткувала інший, глобальний погляд на загальнолюдські проблеми. Те, що ці зміни припадають на кінець ХХ століття, можна пояснити тільки впливом глобалізації на літературне життя.

Й, однак, у багатьох гуманітарних науках, наприклад, у літературознавстві сам термін «глобалізація», як і вивчення її багатостороннього впливу на культурний та літературний процес, отримує визнання малими темпами [7, с. 83].

Гострий конфлікт між національним і глобальним, окремим і спільним, інтертекстуальним та контекстуальним виявив дослідник Р. Недерсоль, який справедливо помічає загрозу глобалізації інституту літературознавства. Але при цьому його ідеї щодо боротьби з негативними сторонами глобалізаційного процесу виглядають нереальними та утопічними [1].

Дослідження проблем літератури non-fiction у контексті сьогодення набуває важливого значення. Кінець ХХ — початок ХХІ ст. заповнили мемуари і біографії, записки і роздуми. Спогади виходять окремими книжками, друкуються в періодичних виданнях. У журналах навіть з'явилися нові рубрики: «Спогади», «Сторінка спогадів», «Щоденник письменника. Мемуари ХХ століття», «Щоденники. Спогади. Долі».

Це пов'язано з багатьма зовнішніми і внутрішніми особистісними факторами. Те, що сучасний читач цікавиться

літературою саме non-fiction, можна довести тим фактом, що літературні премії та перші місця серед популярних книг займають саме мемуари, біографії, автобіографії і щоденники. Популярний у наш час «Длинный список» літературної премії «Русский букер»-2012 надав перше місце Марині Ахмедовій з її твором «Щоденник смертниці». І це є не єдиним випадком, коли щоденники займають перші місця в літературному світі. Роман Тома Рейса «Чорний граф: успіх, революція, зрада і справжній граф Монте-Крісто» у 2013 році отримав Пулітцеровську премію серед біографій та автобіографій. У 2010 році став лауреатом Нобелівської премії Маріо Варгас Льоса, який написав роман-біографію «Сон Кельта».

Таким чином, безсумнівним фактом є стрімкий зріст популярності документалістики в сучасних читачів. Ми з'ясували, що сьогоденний читач потребує нової літератури, яка може висвітлити як проблеми нової ери, так і внутрішні пошуки особистості. Переосмислення старих цінностей, стирання стереотипів та міжнаціональних меж — специфічні наслідки глобалізації. Літературний процес характеризується варіативністю, адже покликаний відповідати людським потребам. У кінці ХХІ століття у документалістиці відбувається якісний зсув, який привів до того, що у документальній літературі з'явилася певна класифікація: література та не література, або документальна та квазі-документальна література. Метаморфози у тематиці документалістики кінця ХХ — початку ХХІ століття сталися через зміну світогляду людства. Тепер на перший план вийшли глобальні проблеми замість особистих конфліктів, що було притаманно документалістиці до глобалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Nethersole R. Models of globalization [Text] / R. Nethersol // PMLA. — 2001. — Vol. 116. — P. 646.
2. Википедия: свободная электронная энциклопедия: на русском языке [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Глобализация>

3. Галич О. А. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі : монографія / О. А. Галич. — Луганськ : СПД Резніков В. С., 2013. — 264 с.
4. Бергер П. Культурная динамика глобализации / П. Бергер // Многоликая глобализация. Культурное разнообразие в современном мире / под ред. П. Бергера, С. Хантингтона. — М. : Аспект Пресс, 2004. — С. 17.
5. Клімчук О. В. Російська мемуарно-автобіографічна проза 1990–2000-х років: жанрова специфіка : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.02 «російська література»/ О. В. Клімчук. — Херсон, 2008. — 22 с.
6. Лімборський І. В. Світова література і глобалізація : монографія / І. В. Лімборський. — Черкаси, 2011. — 192 с.
7. Толстанова М. В. Влияние глобализации на сферу литературы и науки о ней [Текст] / М. В. Толстанова // Постсоветская литература и эстетика транскультурации: жить некогда, писать ниоткуда. — М., 2004. — С. 76–88.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 811.161.2'373.23

Тетяна Крупеньова

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ АНТРОПОНІМІКОНУ ПРОЗОВИХ ТВОРІВ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування антропонімів у художньому тексті. У ній з'ясовано стилістичну роль антропонімів у творах сучасних письменників. Доведено, що антропоніми є важливою складовою художнього твору; вони визначають усі мовні рівні, що беруть участь у характеротворенні, втіленні авторської концепції.

Ключові слова: власна назва, онім, онімія, антропонім.

Статья посвящена исследованию особенностей функционирования антропонимов в художественном тексте. В ней выяснена стилистическая роль антропонимов в произведениях современных писателей. Доказано, что они являются важной составляющей художественного произведения, определяют все языковые уровни, участвующие в характерообразовании, воплощении авторской концепции.

Ключевые слова: собственное имя, оним, онимия, антропоним.

The article investigates the functioning anthroponyms in fiction. It features found functioning and stylistic anthroponyms role in the works of in the works of contemporary writers. It is proved that anthroponomy is an important part of the artistic work, they define all language levels involved in character creation, incarnation's conception.

Key words: proper noun, onym, onymy, antroponim.

Література ХХІ сторіччя відкрила нам багато нових імен. Особливої популярності останнім часом в українській літературі набули твори Юрія Андруховича, Марії Матіос, Марини Гримич, Василя Кожелянка, Любка Дереша, Сергія Жадана, Ірен Роздобудько та ін. Мета представленого дослідження — шляхом зіставного аналізу з'ясувати питому вагу, основні функції та специфіку добору й ужитку власних імен у творах сучасних письменників. Розмаїття власних імен, залучених у тексти творів, є показником особливої уваги письменників до іменувань, які сприяють увиразненню літературних образів, допомагають обрати доречний спосіб називання того

чи іншого персонажа, який відповідав би його соціальному статусу та комунікативній ситуації. Сучасна літературна творчість в Україні розмаїта й багата. Українська література перебуває нині, як зазначають дослідники, в кількох площинах і часто просторах: і в добі бароко, і в ХІХ ст., і в різних періодах ХХ ст. Література переживає цілком закономірну синхронізацію, в якій, поряд із відроджуваними пластами незнищених текстів, знаходяться у творчих пошуках і «шістдесятники», і представники «ню-йоркської групи». Не втрачає популярності історична проза, що завжди була своєрідним барометром суспільного світобачення. Сучасна українська проза — це нові романи, повісті, новели про народне життя, його багатства і цінності. Вона різноманітна за видами та жанрами, має певні стилістичні особливості [2, с. 76], зокрема у сфері антропонімії.

Із-поміж сучасних українських письменників помітно вирізняється М. Гримич, літературна творчість якої характеризується багатством і розмаїттям. У романах М. Гримич антропонімія часто використовується як один із лінгвальних засобів художньо-стилістичного осмислення образів. Вона використовує загальноживані імена та прізвища, які виконують номінативну функцію: *Борис Загородній*, *Іван Кащук*, *Ігор Ільчишин* («Егоїст»); *Ростик Чорний* («Магдалинка»); *Василь Петрович Кисіль* («Варфоломієва ніч»); *Василь Діденко*, *Віктор Долішній*, *Тарас Гайворон*, *Сашко Чижик* («Мак червоний в росі...»); *Ірина*, *Петро Тихий* («Фріда») [3], які контрастують з оцінними чи характеристичними.

Антропоніми С. Жадана надзвичайно різнотипні. Герої С. Жадана — це не тільки «портрети покоління» і «духи епохи», а також «гостре переживання живого життя і його чудернацьких проявів, явлених у фізіологізмі мовленнєвих фігур, дотепних діалогів, галюцинаціях і одкровеннях» [3, с. 754]. Автор уміло поєднує в іменах дотепність, скепсис, гірку іронію, задержуватість і мудрість. Він наділяє своїх героїв такими назвами, які «виникли як готові форми, без тієї попередньої еволюції, котра характерна для реальних прізвищ. Саме тому в них часто знаходимо риси, які деякою мірою

суперечать правилам словотворення» [3, с. 753]. Майже в кожному творі письменника обов'язково представлено номінативні антропоніми. Письменник віддає перевагу однослівним, як правило, іменам. Це пояснюється потребою стисло ідентифікувати денотата-персонажа. Пор.: *Віка, Єва, Іван, Марта* («Гімн демократичної молоді»); *Володя, Маруся, Роберт* («Депеш Мод»); *Роман, Ярема* («Anarchy in the UKR»). Такі антропоніми водночас адекватно відтворюють, моделюють конкретний загальнонаціональний чи регіональний, сучасний чи історичний антропонімійний узус, їх питома вага дуже часто є найбільшою.

У творах В. Кожелянка дуже часто вживаються антропоніми, створені на базі реальних прізвищ історичних осіб, які становлять історичне тло епохи: *Степан Бандера, Берія, Тичина, Хвильовий, Куліш, Шухевич, Жданов, Маланюк, Олесь, Антонич, Сагайдачний, Мороз, Сашко Пономарів, Ярина Білик* («Дефіляда в Москві»); *Богдан Хмельницький, Алексеї-Михалич, Пожарський, Іван Мазепа, Юрій Немирич, Потоцький* («Конотоп»); *Вишневецький, Іоан Васілеввіч, Мішель Нострадамус, Роксолана* («Лженострадамус»). Варто зазначити, що В. Кожелянко називає своїх героїв автохтонними іменами як давно відомими, так і штучно створеними. Пор.: *Вогнеслав, Любослав, Небослава, Ратобор, Святомир, Святополк, Ярина, Яромир, Ярополк, Ярослава* («Котигорошко»), *Мечислав, Ратобор* («Людинець»). Автор уміло поєднує промовисте ім'я з промовистим прізвищем і досягає неабиякого виражального ефекту, характерного для мовної естетики модерністів. Пор.: *Святомир Глек, Яромир Дерев'янський, Небослава Кошун, Святополк Книш, Бух Копитович, Конон Любослав, Малинобур Сертифікатенко*.

Антропоніми романів Ірен Роздобудько, крім номінативної функції, можуть мати соціальне та ідеологічне навантаження і, як правило, служать характеристикою героя твору. Саме під впливом глобалістичних тенденцій в авантюрному детективі «Останній діамант міледі» І. Роздобудько досить часто замінює українські імена персонажів їх чужомовними відповідниками: *Іван — Жан, Максим — Макс, Марія — Ма-*

ріон, Олег — Олівер. У «Амулеті Паскаля» письменник Джон Фаулз стає *Іванком-Джоном*. Пор.: «Джон, по-вашому — *Іван*. Як бачите, намагається стати письменником. І що ви думаєте?! Стане-таки...» [4].

У романі Є. Кононенко «Зрада» використано такі структурні моделі антропонімацій: ім'я (*Вікторія, Люся, Костя* та інші); ім'я + по батькові (*Захар Іванович, Ольга Павлівна, Тетяна Віталіївна*); ім'я + прізвище (*Катерина Рачко, Віктор Манулін, Адріан Борич*); ім'я + по батькові + прізвище (*Маякіна Тетяна Віталіївна, Вероніка Іванівна Раєвська-Стебелько, Дмитро Миколайович Стебелько*).

У повісті «Химеросховище» Тіни Гальянної розмістилось 23 власні назви: *Марія, Лука, Олена, Юля, Макс, Сергій, Наталка, Данієлла Стіл, Сімона Вілар, Толкієн, Анна Іванівна, Тетяна Яковенко, Варвара, Тимур, Гордій, Фройд, Ганнуся, Петро, Стас, Ольга, Інна, Іван Григорович, Наталя*. Більшість імен персонажів, «пересічних громадян», не відрізняються унікальністю чи особливістю.

Результати дослідження прозових творів сучасних письменників дозволяють стверджувати, що більшість авторів формують антропонімикон на нових естетичних засадах. Їх оніми виступають мовностилістичним засобом відтворення суб'єктивного світу митця, дуже часто засвідчуючи несприйняття навколишньої дійсності автором. Пор.: *Мартофляк, Мацапура, Пена, Перфецький* (Ю. Андрухович), *Андибер, Колосальний, Рюрик* (М. Гримич), *Кобилко, Комуніст, Підзаборна, Собака* (С. Жадан), *Гратко, Горобець-Воробійов, Кручений, Пекельний, Щеневмерлий* (В. Кожелянко), *Кварк, Клізма, Черевуха* (Л. Дереш). Результати аналізу різних класів антропонімів засвідчують, що найбільш функціонально навантаженими є прізвиська та прізвища, головним чином промовисті. Неабияку роль у творенні власних назв відіграє мовна гра. Напр.: *Ко Ше Лін, О. Коп-Аум, У. Чені* (В. Кожелянко), *Же-Же, Ієланум* (І. Роздобудько), *Цпрмцгр* (Л. Дереш), *АБо, КаБо, ОК, ЮА* (Ю. Андрухович).

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. І. Таємниця. Замість роману / Ю. І. Андрухович — Харків : Фоліо, 2007. — 478 с.
2. Белей Л. О. Функціонально-стилістичні можливості української літературно-художньої антропонімії ХІХ — ХХ ст. / Л. О. Белей. — Ужгород : Патент, 1995. — 120 с.
3. Бондар А. Равлик відповзає на Захід / Андрій Бондар // Жадан С. Капітал. — Харків : Фоліо, 2006. — С. 753–754.
4. Гримич М. Мак червоний в росі... : [роман] / Марина Гримич. — К. : Дуліби, 2005. — 192 с.
5. Роздобудько І. Останній діамант міледі : [авантюрний детектив] / І. Роздобудько. — Харків : Фоліо, 2006. — 222 с.
6. Як воно було... (Інтернет-розмова про «БУ-БА-БУ») // БУ-БА-БУ (Юрій Андрухович, Олександр Ірванець, Віктор Неборак) : Вибрані твори : Поезія, проза, есеїстика. — Львів : ЛА «Піраміда», 2007. — С. 15–22. — (Серія : «Українські Літературні Групи»).

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.161.2

Олександра Немировська

ОБРАЗ ПРИРОДИ У РАННІЙ ПОЕЗІЇ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (семантико-стилістичний аспект)

Стаття присвячена вивченню ролі образу природи у ранній творчості Т. Г. Шевченка. Аналізується функціональне навантаження, особливості утворення і стилістичні конотації пейзажних малюнків, їх експресивний, образний потенціал. Уживання того чи іншого пейзажу залежить, перш за все, від тематики твору, авторського задуму, що й зумовлює використання тих чи інших семантико-стилістичних засобів при створенні наскрізного образу природи.

Ключові слова: образ природи, пейзаж, поетичний твір, семантико-стилістичний аспект, художній образ, експресивний потенціал.

Статья посвящена изучению роли образа природы в раннем творчестве Т. Г. Шевченко. Анализируется функциональная нагрузка, особенности употребления и стилистические коннотации пейзажных зарисовок, их экспрессивный, образный потенциал. Употребление той или иной пейзажной зарисовки прежде всего зависит от тематики произведения, авторского замысла, что и обуславливает использование тех или иных семантико-стилистических средств при создании сквозного образа природы.

Ключевые слова: образ природы, пейзаж, поэтическое произведение, семантико-стилистический аспект, художественный образ, экспрессивный потенциал.

The article studies the image of nature in T. Shevchenko's early works. The artistic functions, peculiarities of usage, the stylistic connotations, the expression and image potential of the view sketch are analyzed. The usage of the views first of all depends on the contents and the theme of the image work, the authors ideas that leads either semantic and stylistic means using when creating of the through image of nature.

Key words: the image of nature, the view, the poetical work, the semantic and the stylistic aspect, the image, the expression potential.

Багатство естетичного потенціалу художнього твору, його здатність викликати найрізноманітніші асоціації та порівняння перетворюють його у могутній засіб впливу на естетичні почуття. Естетична природа художнього твору полягає в універсальності слова, багатстві його образних значень, що реалізуються в художньому контексті. Звідси — величезна естетична впливовість літературного твору. Художній твір, а особливо поетичний, активізує й збагачує думки і почуття, надає можливість пізнання оточуючого світу і використання багатющого словесного матеріалу й художньої образності слова у повсякденному житті. Будучи найвищою, найбільш досконалою формою мови, поетичний текст вирізняється ритмомелодикою, високою фононасиченістю, частими повторами, рефренами, експресивністю й лаконізмом. За визначенням О. О. Потєбні, образний зміст слова розкривається в художньому творі, а особливо яскраво — в поетичному, де образне значення слова (його внутрішній зміст) набуває гнучкості, варіативності, починає жити особливим життям, поєднує старі і нові уявлення, наповнюючи їх новим змістом і смыслом, і тим самим творячи новий образ. Митець, за допомогою слова, не лише передає читачеві свою думку, а й пробуджує в ньому власну [6, с. 181].

У нашому дослідженні ми базувалися на основних принципах концепції М. К. Гея, Р. О. Якобсона, О. І. Білецького про образний потенціал художнього слова, поетичну функцію мови. У фундаментальних працях М. М. Бахтіна, Б. Є. Галанова, М. Н. Епштейна містяться важливі положення про розуміння поезії як потужного засобу виховання естетичного смаку, любові до рідної мови, формування високого рівня мовленнєвої культури.

Все вище сказане обумовило **актуальність** запропонованої розвідки. На нашу думку, важливим є наголосити саме на семантико-стилістичному аспекті художнього слова. Важливим є зосередити увагу на такому підході до глибинного прочитання поетичних творів, де акцент робиться саме на використанні мовностилістичних засобів у створенні образу природи. Саме це і стало **об'єктом** нашого дослідження.

Поетичні твори великого сина української землі, Т. Г. Шевченка, містять у собі багатючий матеріал для поглибленого, вдумливого прочитання поетичного тексту. Неперевершений майстер художнього слова, Великий Кобзар вдається до таких прийомів зображення оточуючої дійсності, які сприяють розумінню краси рідної природи, збільшенню патріотичних почуттів, прагненню жити і працювати для розквіту своєї Вітчизни. Образ природи є наскрізним образом у його творчості, і різні засоби та прийоми створення цього образу варіюються залежно від тематичних та ідейних настанов конкретного поетичного твору.

Отже, **матеріалом** дослідження послужили поетичні твори Тараса Григоровича Шевченка, **предметом** — стилістичні засоби зображення природи в ранній поезії Великого Кобзаря — баладах і поемах. Використання поетичного тексту з різноплановими й далекосяжними завданнями є надзвичайно важливою ланкою навчальної та виховної роботи, дозволяє значно розширити межі вивчення літературного твору.

Образ природи є невід'ємною частиною творів поета; він стає особливою ознакою його індивідуального стилю. Починаючи з ранніх творів — балад, пейзажі містять значне експресивне і смислове навантаження. Взагалі композиційно-художні функції пейзажу є різноманітними, основна з яких — «декоративний фон». «Оскільки на цьому фоні виступають людські фігури, він є засобом надання їм більшої рельєфності, засобом відтінення, підкреслення їх особливостей, а, отже, і їх характеристики(...) Характеризуючий фон або доповнює і підсилює барви людського портрета, або виділяє їх шляхом контрасту» [1, с. 29].

У першому творі — баладі «**Причинна**», Т. Шевченко, за словами Г. Я. Неділько [5, с. 18–19], продовжує традиції своїх попередників. Ліризм у баладі нерозривно пов'язаний з героями твору, їхніми почуттями. Поетична картина розбурханого *Дніпра* відповідає настрою пекучого страждання дівчини. Пейзажний зачин, завдяки великій кількості звукових, музичних образів, набуває великої сили, незнаного досі емоційного забарвлення: *Дніпро реве та стогне, вітер завиває, сичі*

перекликаються, ясен раз у раз скрипить. Всі ці фонетичні образи, створені за допомогою звуконаслідування, викликають почуття тривоги, створюють асоціації з розбурханою природою, яка віщує біду. Цікавим моментом у цьому контексті є створення образу часу. Поет підкреслює безлюдність місцевості («*треті півні не співали, ніхто ніде не гомонів*»), і водночас уживає стилістичний прийом антитези — контрастної опозиції, в т. ч. і за допомогою антонімів: у буремну, безлюдну ніч над Дніпром — «*...під горою, біля того гаю, щось чорніє над водою, щось біле блукає*» [10, с. 12].

Наступну картину — ранковий опис природи — Т. Шевченко змальовує у спокійному тоні, переважно за допомогою звукових образів, використовуючи прийом фонетичної анафори. Причому звукова палітра контрастує з тією, що була в зачині балади. Елементи звуковідтворення ніби підсилюються такими ж звуками в інших лексемах і створюють суцільну звукову лінію: *закувала зозуленька, защебетав соловейко; пішов шелест по діброві, шепчуть густі лози; як кує зозуля* [10, с. 15]. М. Т. Рильський звертає увагу на те, що «провідна риса поезії Шевченка — музика, мелос, ритмічна могутність і метрична різноманітність. Художник-аквареліст, графік, живописець, він приділяє у своїх віршах менше місця барвам видимого світу, ніж цього можна було б чекати» [7, с. 25].

І. Я. Франко, навпаки, підкреслює лаконічність вислову, велике експресивне і смислове навантаження образів балади, наголошує на тому, що Тарас Шевченко, зображуючи картини природи, мав на меті яскравіше зобразити образи героїв, яким він співчуває, а часто й переживає разом із ними [9, с. 88]. Динамічні картини природи під пером великого майстра оживають, персоніфікуються в кращих традиціях народнописенної творчості з її символікою: *стрункий явір* — парубок, *червона калина* — дівчина, *голуб і голубка* — вірні закохані, *спотикання коня під козаком* — передвісник лиха.

Тарас Шевченко «сформувався в лоні української народнопоетичної творчості як народний Кобзар» [4, с. 234], і вся його творчість наскрізь просякнута народним, фольклорним духом. Образ природи також утворено в народнопоетично-

му ключі з активним використанням народної символіки. Яскравим прикладом цього є балада «Тополя», що починається описом картини, яка одразу примушує читача замислитися — чому серед широкого поля росте одне-єдине дерево, і готує його до сприйняття тривожних подій: «*По діброві вітер виє, гуляє по полю, край дороги гне тополю до самого долу. Стан високий, лист широкий — нащо зеленіє? Кругом поле, як те море широке, синіє*» [10, с. 53].

Вже в першому рядку, за допомогою алітерування приголосного [в], поет нарощує експресію, створюючи тривожну картину розбурханого *вітру*, що *виє*, а не *віє*, і своєю силою гне додолу самотнє дерево, що є беззахисним перед стихією природи. Почуття самотності підсилюється ще й тим, що поряд немає навіть билини, що у народнопоетичній творчості теж символізує самотність. Риси живої розмовної мови зафіксовані в даному уривку завдяки уживанню безсполучникової конструкції: «*Подивіться — серце ние, кругом ні билини!*» [10, с. 53].

Змальовуючи одиноке дерево серед безкрайнього степу, поет утворює асоціативну паралель, готуючи читача до сприйняття образу самотньої, покинутої дівчини, що залишається вірною своєму коханню. Характерним є уживання стилістичної фігури, що носить назву *кільце* (повтор перших чотирьох рядків у кінці балади). Це сприяє утворенню закінченості, цільнооформленості оповіді, висвітленню авторського ставлення до героїні, що сама визначила свою долю, перетворившись у високе, струнке дерево.

В окремих творах образи природи — це міфічні істоти, наділені рисами людського характеру. Вони, як вважає М. П. Бондар, є включеними у «життєву ситуацію з метою дидактичного уточнення» [2, с. 11]. Такими є пейзажні образи у баладі «*Утоплена*». Вона також починається картиною природи, що яскраво відтворює місце дії і створює ліричне забарвлення: «*Вітер в гаї не гуляє — вночі спочиває; прокинься — тихесенько в осоки питає: «Хто се, хто се по сім боці чеше косу? Хто се... Хто се, хто се по тім боці рве на собі коси?.. Хто се, хто се?» — тихесенько питає-повіє ті й задріма, поки*

неба край почервоніє» [10, с. 142]. Алітерація приголосних [в], [с], [х], [ц], [ч], [ш] створює враження шелесту вітру й осоки. Але далі поет, знову використовуючи прийом алітерації [з], створює контрастне протиставлення пейзажу-зачину з образом бездушної, жорстокої *матері-вбивці*: «...од злості зубами скрегоче» [10, с. 143]. Цей образ доповнює подальша алітерація звуків [в], [з], [р], [с]: «Од злості німіє; то жовтіє, то синіє; розхристана, боса, з рота піна; мов скажена, рве на собі коси. Кинулася до Ганнусі і в коси впилася (...) Стара люта мати: очі вивело із лоба од страшної муки, втербила в пісок жовтий старі сині руки» [10, с. 145].

Показовим є те, що речення «*рве на собі коси*», прикметники *страшна, синя, розхристана* повторюються і далі, підсилюючи експресію оповіді, створюючи градаційне наростання негативних асоціацій, пов'язаних із образом матері. «Саме в художній мові, як ніде більше, створюються своєрідні форми розташування звуків, скупчення їх та ін., нарешті — метафоризування. Все це криє в собі необмежені стилістичні можливості» [3, с. 11].

Образу матері протиставляється у баладі образ *Ганнусі*, змальований з великою симпатією. Тарас Шевченко вдається до асоціативних порівнянь із природою, фольклорними образами, а також уживає зменшено-пестливі суфікси: «*кароока, як тополя серед поля, струнка та висока*» [10, с. 143]; «*синя хвиля Ганнусю виносить*» [10, с. 146]; *рученнята, голісінка, пісочок* [10, с. 143–146]. Завдяки цим стилістичним прийомам поступово вимальовується образ дівчини, що стала невинною жертвою нездоланного егоїзму та бездушності рідної матері.

У баладі використано асоціації з народними віруваннями — від часу загибелі героїні чистий ставок заростає осокою, в ньому ніхто не купається, всі зуть його заклятим, обходять стороною. Тут знову відбувається алітерація звука [с] і контрастне протиставлення: «*ставок чистий заріс осокою*» [10, с. 146]. Як і балада «*Тополя*», «*Утоплена*» також закінчується кільцевим повтором, частково зміненим: «*Тільки вітер з осокою шепче: «Хто се, хто се? Сидить сумно над водою, чеше*

довгі коси?» [10, с. 146]. Отже, пейзаж у творі стає символом людського життя, виконує алегоричну роль.

У поемі «**Катерина**» пейзаж часто описується у романтичному ключі, він є немовби декорацією, на тлі якої відбуваються події, і допомагає розкрити душевний стан героїв [8, с. 5]. Картини бурхливої природи утворюють асоціації-паралелі з переживаннями героїні, створюють зловісну експресію. Лише один раз — на початку 3 розділу — опис природи подається в спокійному тоні, з уживанням пестливої форми слова «зірки», що створює різкий контраст із трагедією *Катерини*: «*Кричать сови, спить діброва, зіроньки сяють, понад шляхом щирницею ховрашки гуляють*» [10, с. 33]. Образ *сови* набуває символічного значення, вісуючи горе і смерть, і різко протиставляється усьому мікроконтексту.

Наступні описи природи збільшують експресію. Так, уживання сонорних, свистячих і шиплячих звуків підсилює асоціації між розбурханою, страшною негодою і тяжким жебрацьким станом героїні: «*Свище полем завірюха, іде Катерина у личаках — лихо тяжке! — І в одній свитині*» [10, с. 36]. Далі експресію підсилює градація однорідних слів з відповідною семантикою *реве, стогне, котить, верне*. Ампліфікування дієслівної однорідності створює ефект наростання енергії, сили: «*Реве, стогне хуртовина, котить, верне полем; стоїть Катря серед поля, дала сльозам волю*» [10, с. 37]. Тут також утворюється паралель між станом у природі і душевним станом героїні. Проте коли негода стихає, стихають і сльози: «*Утомилась заверюха, де-де позіхає; ще б плакала Катерина, та сліз більш немає*» [10, с. 37].

В описі зимової негоди на початку четвертого розділу художня експресія нарощується шляхом уживання антитези, градації і порівняння: «*Мов покотило червоніє, крізь хмару — сонце зайнялось. Надувся вітер — як повіє — нема нічого: скрізь біліє... Та тільки лісом загуло... Реве, стогне завірюха. По лісу завило, як те море, біле поле, снігом покотило*» [10, с. 38].

Загибель Катерини поет змальовує за допомогою тих самих лексем та їх варіантів-синонімів: «*Вибігає на возлісся; кругом подивилась, та в яр (...) серед ставу мовчки опинилась (...)*

Шубовість в воду!.. Попід льодом геть загуркотіло» [10, с. 41]. І далі, шляхом контрастного протиставлення, поет завершує опис трагедії: *«Дує вітер понад ставом — і сліду не стало!»* [10, с. 41].

Пейзажі в історико-героїчній поемі *«Гайдамаки»* відображають почуття і настрої героїв, допомагають глибше передати характер подій. Роль природи підкреслюється вже на початку твору, причому Т. Шевченко, як і раніше, вдається до персоніфікації — *білолиций місяць* спостерігає з висоти над життям, *сонечко* сходить, *червоні зорі* будуть світити, як завжди [10, с. 65]. У розділі *«Титарівна»* поет знову зображує природу, як живу істоту: *«Зорі сяють. Серед неба горить білолиций, верба слуха соловейка, дивиться в криницю»* [10, с. 79].

Взагалі лексема *місяць* є однією з ключових у поемі. На початку твору *місяць білолиций* спостерігає з висоти, що діється в житті; поет звертається до місяця за порадою, розмовляє з ним, *як з братом, сестрою* [10, с. 65]; *місяць білолиций* горить при очікуванні *Яремою* коханої дівчини, *місяць біліє* над замученим *титарем*, *батьком Оксани*. А в розділі *«Свято в Чигирині»* *місяць* у сполученні з супровідними лексемами створює максимальну експресію; її підсилює контрастна опозиція з хоронімом *Україна*, що невдовзі буде полум'яніти від крові й пожеж: *«Із-за лісу, з-за туману місяць випливає, червоніє, круглолиций, горить, а не сяє, неначе зна, що не треба людям його світу, що пожари Україну нагріють, освітять»* [10, с. 85]. Субстантивовані прикметники *білолиций, круглолиций* також підсилюють експресію оповіді.

У розділі *«Треті півні»* місяць пливе над землею, оглядаючи людей, небо, море. Він *світить на всю Україну*, віщуючи їй світле майбутнє, створюючи контраст із нічною тишею, *де все дрімає*, з *«іудами»* що *«без світла лічать гроші»*, з їхнім *«сном нечистим»* [10, с. 95]: *«А тим часом місяць пливе оглядати і небо, і зорі, і землю, і море та глянуть на люде, що вони моторять, щоб богові вранці про все розказать. Світить білолиций на всю Україну, світить...»* [10, с. 95]. Стилістичний прийом градації разом із повторами єднального сполучника і створює своєрідне крещендо, розширює межі оповіді.

У цьому ж розділі поет вболіває за долю рідної землі, що захлинається від крові; він знову звертається до **ясного місяця**, закликає його *сховатися за гору, бо світу вже не треба*, щоб не довелося йому *плакати*. Нагромадження гідронімів **Рось, Альта, Сена** шляхом нарощування експресії створює асоціації-паралелі між різною в **Чигирині** і кровопролиттям на берегах **Росі, Альти, Сени**, що теж бачив *місяць* у відповідні часи [10, с. 96]. *Місяць* сумує, вболіває разом із понівеченою, закривавленою **Україною**: «Сумно, сумно серед неба сяє **білолиций**» [10, с. 96].

Образ **Дніпра**, як і образ *місяця*, в поемі персоніфікований. **Дніпро** ніби підслуховує роздуми **Яреми**; це створює різкий контраст між сподіванням героя і страшною, кривавою дійсністю, що підсилюється прийомом градації однорідних дієслів. Уживання лексеми *хвилі* з формальною прикладкою *гори*, стислою за своєю формою, створює яскраве сконденсоване порівняння: «**А Дніпр мов підслухав: широкий та синій, підняв гори-хвилі; а в очеретах реве, стогне, завиває, лози нагинає; грім гогоче, а блискавка хмару роздирає**» [10, с. 97].

У розділі «Червоний бенкет» **Дніпро, небо, зорі** — все немов би відходить від свідомості **Яреми**, що бачить лише горе, кров, сльози; ефект наростання експресії досягається симетричним розташуванням однорідних членів речення у поєднанні з прийомом градації: «**Зелена діброва, і темний гай, і Дніпр дужий, і високі гори, небо, зорі, добро, люде і лютеє горе — все пропало**» [10, с. 101].

В одну картину зливається життя людини і природи у розділі «Гонта в Умані»: «**Минають дні, минає літо, а Україна, знай, горить; по селах голі плачуть діти — батьків немає. Шелестить пожовкле листя по діброві; гуляють хмари, сонце спить; нігде не чує людської мови, звір тільки вус по селу, гризучи трупи...**» [10, с. 117]. Зазначені паралелі передають характер і масштабність подій, навівають сум з приводу кривавої бійки, яку не може зупинити ані зима, ані хуртовина, ані красуня-весна: «**Встала й весна, чорну землю сонну розбудила, увітчала її рястом, барвінком укрила; і на полі жайворонок, соловейко в гай землю, убрану весною, вранці зустрічають... Рай,**

та й годі! А для кого? Для людей. А люде? Не хотять на його й глянуть, а глянуть — огудять. Треба кров'ю домальовать, освітить пожаром; сонця мало, рясту мало, і багато хмари. Пекла мало!..» [10, с. 118].

У поемі «Іван Підкова» відтворюється похід запорожців, і змалювання природи підпорядковане цій меті. Друга частина розпочинається описом розбурханої стихії за допомогою градації та порівняння: «*Чорна хмара з-за Лиману небо, сонце криє, синє море звірюкою то стогне, то вис, Дніпра гирло затопило*» [10, с. 62]. Коли запорожці вирушають у похід, стихія стає ще лютішою: «*Запінились хвилі. Кругом хвилі, як ті гори: ні землі, ні неба*» [10, с. 62]. Серед цієї бурі запорожці «*спокійно пливають собі та співають*».

У поемі «Мар'яна-черниця» поет проводить асоціативну паралель між вітром і людською долею: «*Вітер в гаї нагинає лозу і тополю, лама дуба, котить полем Перекотиполе. Так і доля: того лама, того нагинає; мене котить, а де спинить, і сама не знає*» [10, 137]. Цей філософський зачин гармонійно вписується у контекст поеми, де йдеться про долю молодій дівчини, що обрала для себе чернечий шлях. Для Т. Шевченка природа не є просто декоративним фоном, певною деталлю. Це його індивідуальне бачення світу, виразник авторської концепції, теми та ідеї твору.

Таким чином, для раннього періоду творчості Великого Кобзаря характерним є те, що пейзажні малюнки зустрічаються у поемах, баладах і зовсім відсутні у ліриці. У баладах і поемах пейзажі створюють величний, персоніфікований наскрізний образ природи, що містить виразні конотації і потужну експресію, насичує поетичний текст різноманітними асоціаціями. «Шевченкова художня творчість — це активне використання художніх засобів: епітетів, метафор, порівнянь, загалом поетичне бачення та сприйняття світу» [4, с. 269].

ЛІТЕРАТУРА

1. Белецкий А. И. В мастерской художника слова // Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы / А. И. Белецкий. — М.: Наука, 1964. — С. 51–53.

2. Бондар М. П. Алгоритм / М. П. Бондар // Українська літературна енциклопедія: У 5 т. — К.: АН УРСР, 1988. — Т. 1. — С. 39.
3. Ващенко В. С. Стилістичні явища в українській мові / В. С. Ващенко. — Харків: ХДУ, 1958. — 227 с.
4. Горбач Н. Я. Життя та творчість Тараса Шевченка / Н. Я. Горбач. — Львів: Каменяр, 2005. — 304 с.
5. Неділько Г. Я. Тарас Шевченко: Життя і творчість: Книга для вчителя / Г. Я. Неділько. — К.: Радянська школа, 1988. — 247 с.
6. Потєбня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потєбня. — М.: Наука, 1976. — 614 с.
7. Рильський М. Т. Поезія Тараса Шевченка / М. Т. Рильський. — К.: Дніпро, 1961. — 147 с.
8. Тараненко М. П. Пейзаж у художньому творі: Нарис / М. П. Тараненко. — К.: Дніпро, 1965. — 67 с.
9. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко. — К.: Наукова думка, 1976–1986. — Т. 31. — 348 с.
10. Шевченко Т. Г. Твори: У 5 т. / Т. Г. Шевченко. — К.: Дніпро, 1984. — Т. 1. — 351 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-32Коцюбинський1/7.08

Ольга Казанова

**ОСОБЛИВОСТІ СУГЕСТИВНОЇ ПОЕТИКИ
У ЦИКЛІ «ПОЕЗІЙ В ПРОЗІ»
М. КОЦЮБІНСЬКОГО «З ГЛИБИНИ»**

У статті проаналізовано жанрові особливості поезій в прозі М. Коцюбинського. Зокрема, виявлено специфіку структурно-композиційного та мовленнєвого рівнів поезій в прозі письменника.

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

В статье определены жанровые особенности стихотворений в прозе М. Коцюбинского. Проанализирована структурно-композиционная и нарративная оригинальность поэзий в прозе писателя.

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

The peculiarities of poems in prose of M. Kotsyubynskij are analyzed in the article. The changes of compositions, narrative forms, pragmatics, idea and thematic bases of texts of poems in prose are fixed.

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

Взаємодія епічних та ліричних компонентів для літератури перехідної доби стає визначальною в процесі модернізації художніх форм, нівелюванні реалістичних канонів. У багатьох своїх творах письменники-модерністи не вдавалися до фабульної організації тексту, а зосереджували увагу на внутрішньому конфлікті, монопереживаннях героїв, змінах настрою, психологічних станів. Поступово зникали елементи побутування та етнографічні описи, що зумовлювало суттєві структурні зміни тексту, виникнення нових способів художнього висловлювання. Т. Гундорова влучно зазначає про те, що в літературі кінця ХІХ — початку ХХ століття переосмислюється саме знакова природа мовлення, «...де відбувається розрив логічного та однозначного означувального ланцюга і натомість постає роль сугестії і синестезії, мовних зміщень, зсувів різних пластів оповіді, поєднання жанрів, стилів, пошуки синтезу мистецтв... сполучення різних... розумінь та образів» [2, с. 288—289]. Отож, постає проблема нових форм

художнього моделювання дійсності, відбиття складних світоглядних та естетичних суперечностей перехідної доби.

Жанр поезій в прозі виявляється найяскравішим зразком неоднозначних й новаторських літературних тенденцій перехідної доби. Тут виразно простежується взаємодія різних літературних родів та, відповідно, різних форм мовлення (віршованих і прозаїчних). Враження від дійсності, асоціації, уявлення відтворюються своєрідними мовленнєво-композиційними формами, які властиві більше ліричним творам, аніж прозовим. За влучними спостереженнями О. Бігун, «...у структуруванні переважають ліричні родові ознаки, які тісно пов'язані тут з емоційним переживанням, експресією, чуттєвістю, пафосом, сугестивністю. Поетичне мовлення есплікується емоційною насиченістю, і тісно пов'язане з ритмом. Підкреслено виразна інтонація знаходить відображення в динаміці твору» [1, с. 7].

Своєрідність генологічної структури поезій в прозі (синтетична природа жанру), зумовлена модифікацією традиційних форм вираження суб'єктивності, сюжетно-композиційних особливостей тексту, вже не раз привертала і привертає увагу вітчизняних літературознавців. Проте, аналіз накопиченого літературознавчого досвіду дозволяє виділити аспекти, які залишилися на периферії теоретичних досліджень жанру.

Зокрема, йдеться про дослідження явища сугестії у художній структурі поезій в прозі, зважаючи на перевагу й своєрідну артикуляцію ліричних родових ознак у поетиці синтетичного жанру. Тому у даній статті видається цікавим розглянути шляхи прояву поетичної сугестії на прикладі, мабуть, найбільш своєрідних в українській літературі кінця XIX — початку XX століття, авторськи неповторних поезій в прозі М. Коцюбинського.

У сучасному літературознавстві все частіше сугестивна природа художнього тексту стає об'єктом різноманітних методологічних напрямків дослідження: психологізму, рецептивної естетики, наратології, структуралізму. «Сугестія — це явище несвідомої взаємодії автора і читача, що відбувається через посередництво художнього тексту. Результатом такої

взаємодії є навіяння реципієнтові настанови, що викликає у нього певні емоції, відчуття, враження, спрямовує напрям думок» [3, с. 6]. Навіювання певних почуттів та вражень, а також виявлення авторських інтенцій відбувається на різних рівнях художньої поетики: через семантику образності, структурно-композиційних та наративних форм.

Аналізуючи сугестивну поетику і жанрову природу поезій в прозі, більш продуктивним видається звернення саме до структурно-семіотичного аналізу тексту, дослідження функцій й особливостей ритмомелодики, взаємодії форми та значення. У сприйнятті тексту поезій в прозі визначальним стає не ланцюг подій, а ритм, інтонація фраз, асоціативні зв'язки, внутрішня форма слова. Звичайно, така динамічність мовленнєвих структур (зокрема, на лексичному, синтаксичному рівнях) пов'язана із зміною викладових форм у модерністичних текстах перехідної доби. Письменники змінювали традиційні форми вираження суб'єктивності, використовуючи непрямі форми висловлювань, тропеїчне мовлення.

Жанр поезії в прозі стає тією формою, в якій найбільш «зручно» було виявити суб'єктивні почуття, переживання автора, зважаючи на поєднання родових властивостей прози і лірики. Переважна більшість поезій в прозі перехідної доби втілює вираження внутрішніх переживань, настроїв, міркувань, вражень від дійсності. Не став винятком і цикл поезій в прозі М. Коцюбинського «З глибини», що складається з чотирьох творів: «Хмари», «Утома», «Самотність», «Сон».

Поезіям в прозі М. Коцюбинського властиве розгортання наративу у формі візії, сну, марень, що навіюють почуття, рефлексії, сприйняття голосів із підсвідомості, активізують внутрішні рефлексії, «пошуки» внутрішньої гармонії тощо. Символ чи алегорія стають основними засобами змістового вираження, втілення контекстуальних смислів. Так, у поезії в прозі «Хмари» завдяки мовленню натяків, символічним узагальненням М. Коцюбинський намагався передати екзистенційну усамітненість людського існування в світі. Суб'єкт ви-

словлювання рефлектує над станом поетичного натхнення, над «переживанням» процесу творчості, що виявляє романтичне непорозуміння між екзальтованою особистістю творця і дійсністю. Асоціації навіть споглядання хмар на небі, які уособлюються із власними пошуками, творчими сподіваннями, іноді, розчаруванням світом:

«Коли я дивлюся на хмари, ті діти землі і сонця, що знявшись високо, все вище і вище, мандрують блакитним шляхом, — мені здається, що бачу душу поета...

Я бачу її. Велика і важка, повна туги й невимканих сліз, вагітна всіма скорботами світа, темна од жалю до нещасливої землі...

Я розумію її. Вічно невдоволена, вічно шукаюча, з вічним питанням — «на що? до чого?» — вона спустила сірі крила над землею, щоб не було видно сонця...» [4, с. 269].

Змалювання природної стихії передає безнадійність переживань, стан неспокою, засмученість мовця. Асоціативний монтаж суб'єктивних вражень від пейзажних малюнків споріднений з технікою потоку вражень. Чуттєвість, настроєвість переважає над раціональною сферою, а подієвість поступається місцем почуттям, враженням, емоціям мовця.

Емоційно насичена образність утворюється внаслідок нагнітання близьких за своїм семантичним спрямуванням тропів. У художній структурі тексту помічаємо градацію епітетів та метафор, що характеризують стан душі поета: «...велика і важка», «повна туги», «вагітна всіма скорботами світа», «темна од жалю», «клубочиться чорними хвилями», «важко дихає», «ховає лице од сонця і гірко плаче...». Причому превалюють темні, сірі барви, які не лише передають авторські емоції, але й навіюють певний настрій у читача.

Емоційні хвилювання, тривожний стан суб'єкта мовлення конденсується у формі спонукальних речень, ускладнених означеннями. Через поетичні фігури, засоби увиразнення мовлення письменник моделює процес «горіння» душі митця (творіння):

«Я знаю її. Вона... Мчить шалено по небу і підганяє ліниву землю золотою різкою... Вперед... вперед... швидче разом із

нею... в мільйон раз швидче в повітрі... І гукає так, щоб всі почули, щоб ніхто не спав, щоб всі прокинулися...»¹ [4, с. 269].

Використання дієслів наказового способу, численних повторів сприяє урізноманітненню ритмічної організації тексту. Імперативні висловлювання вигуково-експресивного характеру передають динаміку емоцій, образних уявлень, стають засобами поступового зростання інтонаційно-смыслового напруження. Дієслівні конструкції набувають семантичної акцентуації. Власне, низка дієслівних конструкцій створює основу композиційної та тематичної структури зображеної картини.

Переживання, емоції, психологічний стан суб'єкта мовлення виявляються не лише у формі полісемантичних та експресивних висловлювань, а й через ритм, «тон», мовно-звуковий шар оповіді. Важливою ставала саме експресія «словесного звучання», ніж предметне значення. Насичені експресивною образністю спонування, звертання стають засобами концентрації уваги читача, активізують емоційне співпереживання відтвореного. Суттєвим елементом ритмо-інтонаційної організації висловлювань стає також і поетика паузації.

Художньою настановою автора стає безпосередньо-рефлексивний вираз думок, почуттів, самоаналіз внутрішнього світу, емоційних переживань, що виникли під час складних життєвих перипетій. Елегійні мотиви простежуємо у поезії в прозі М. Коцюбинського «Самотній». Прозова мініатюра сприймається як авторефлексія автора-оповідача, який замислюється над станом своєї самотності, сенсом свого життя. Текст поезії в прозі структуровано у семи абзацах, які відділяються один від одного іронічними зверненнями-анафорами, спрямованими до себе самого, наче відчуття та усвідомлення власної ізольованості, самотності митця у світі:

«Я слухаю співи, яких ніхто не чує: то співає моя душа.

— А ти самотній!

І ніщо не заглушить — я це знаю — ніщо не заглушить того співу...

— Самотний! ... самотний!...» [4, с. 271].

¹ Тут і далі текст цитується за авторським правописом

Виклад формується як кумулятивне нанизування системи лейтмотивів (за відсутності сюжетної цілісності тексту), що об'єднують семантично невідповідні епізоди оповіді. Оповідач відчуває свою самотність на лоні природи, у людському оточенні, у відношеннях з близькими людьми, друзями, з коханою, не може позбутися цього відчуття й в хвилини радості:

«І снує срібну нитку розум і золоту серце, хвиля життя виходить з берегів, шумить і грає — і коли до уст моїх торкається келих веселощів — я чую вже знайомий реквієм душі:

— А ти самотній!» [4, с. 270].

Внутрішній ритм настроєвої сугестії виникає через своєрідне комбінування різного роду повторів, тропеїчних форм мовлення, виокремлення однорідних членів речення тощо. Внутрішні почуття ліричного суб'єкта виявляються через образний ряд рефрену, в основі якого звернення до власної душі, до себе самого. Однак, діалогічність риторичних зворотів цілком умовна і слугує передусім для утворення певного впливу на читача.

Вираження суб'єктивних вражень, почуттів та емоцій увиразнюється через послідовне нанизування динамічних метафор, що стають одним із засобів емоційної виразності тексту: «хвиля життя виходить із берегів», «з серця ллється струмок в море людського горя», «чорним клубком котиться в грудях моїх болісний і гордий покрик».

Фрагментарність, уривчастість мовлення, символічність образів послаблює референційну співвіднесеність слів та понять. Вагомою стає динаміка семантичних значень тексту, посилена формально-ритмічними та риторичними особливостями мовлення. Семантичні відтінки слів, їх внутрішній смисл виявляються у контекстуальній взаємодії з іншими висловлюваннями (попередніми чи наступними), що «...є ланкою безперервного процесу означування — не дійсності, а інших мовних значень» [5, с. 218]. Отже, інтерпретація тексту відбувається як певне конструювання системи мовних значень.

Нова функція слова в поезіях в прозі М Коцюбинського полягає у тому, що слово з надзвичайною місткістю поєднує

в собі не лише характеристику предмета, а й викликані ним асоціації. Власне, особливістю індивідуальної стильової манери письменника у багатьох жанрах ліричної прози є посилена метафорична асоціативність зображення, яка у кожному творі набуває нової художньої якості. Жанротворчого характеру набуває спосіб мовного упорядкування висловлювань та сама внутрішня форма слова, що надає тексту додаткових інтерпретаційних відтінків, також стає засобом авторської сугестії. Специфіка художнього висловлювання у поезіях в прозі перехідної доби виявляється у послідовному нашаруванні «мовних значень», що спрямоване не стільки на відображення «зовнішніх» предметів, явищ, скільки на утворення іманентних значень у тексті. Головним стає не зображення дійсності, сюжетних деталей, а феномен мовлення, сугестія метафоричних утворень, поетичних вербальних комплексів. Складність багатозначних варіацій ідейного змісту та образного наповнення тексту декодується лише асоціативно, в залежності від особистісного сприйняття читача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бігун О. Типологія жанру поезій в прозі (французька та українська література кінця XIX — початку XX ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / О. Бігун. — Тернопіль, 2008. — 20 с.
2. Гундорова Т. І. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Т. І. Гундорова. — Л. : Літопис, 1997. — 297 с.
3. Джугастрянська Ю. Сугестивна лірика кінця XIX — початку XX ст. : генеза, структура, функціонування : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. Джугастрянська. — К., 2009. — 19 с.
4. Коцюбинський М. М. В пугах шайтана та інші оповідання / М. М. Коцюбинський. — К. : Державне видавництво, 1924. — 273 с.
5. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / Сергій Яковенко. — К. : Часопис «Критика», 2006. — 296 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2:82-32:82.09

Любов Ісаєнко

ПРОБЛЕМА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ В ОПОВІДАННІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ГОЛОСНІ СТРУНИ»

Стаття присвячена проблемам інтертекстуальності в оповіданні Лесі Українки «Голосні струни». Досліджувані твори — оповідання української письменниці «Голосні струни», уривки з твору Данте Аліґ'єрі «Божественна комедія», поезія Лоренцо Стеккетті, італійська народна легенда — є свідченням того, що Леся Українка використовувала для художнього втілення майже всі генетичні групи традиційного сюжетно-образного матеріалу.

Ключові слова: інтертекстуальність, епіграф, алюзія, нарис, інтерпретація.

Статья посвящена проблемам интертекстуальности в рассказе Лесы Украинки «Голосні струни». Исследуемые произведения — рассказ украинской писательницы «Голосні струни», отрывки из произведения Данте Алигьери «Божественная комедия», поэзия Лоренцо Стеккетти, итальянская народная легенда — являются свидетельством того, что Леся Украинка использовала для художественного воплощения почти все генетические группы традиционного сюжетно-образного материала.

Ключевые слова: интертекстуальность, эпитафия, аллюзия, очерк, интерпретация.

The article deals with the story of intertextuality Lesya Ukrainka «Loud strings.» Investigated works — Ukrainian writer's story «Loud strings», excerpts from the works of Dante Alighieri's «Divine Comedy», poetry Lorenzo Steketti, Italian folk legend — is an indication that Lesya Ukrainka used for artistic embodiment of almost all genetic groups of traditional plot-shaped material.

Key words: intertextuality, epigraph, allusion, essay, interpretation.

Неоромантична, символістська поезія, драматургія та проза Лесі Українки означили на рубежі віків увагу до нових цінностей, нових філософських, бутєвих проблем. Йдеться насамперед про зосередження на внутрішньому світі людини, на індивідуальній психології, яка тепер уже менше опосередковується суспільними впливами. Модерна естетика стала визначальною у творчості мисткині не одразу. Утвердження нових цінностей означало розрив зі старими святощами, колишніми авторитетами.

Мета статті виявити рівень і форми інтертекстуальності у прозовій творчості Лесі Українки на прикладі оповідання «Голосні струни».

У прозі Лесі Українки яскравіше забезпечувалась функціональність літератури, «корисність», таким чином, дещо згладжувалась суперечність між культурою і громадянством, що позначилась на всьому українському модернізмі. Значна частина оповідань писалася на молодіжні конкурси «Плеяди», зокрема, «Пізно», «Жаль», «Чашка»; оповідання «Голосні струни» подавалось на конкурс Київського літературно-артистичного товариства, де здобуло золотий жетон; оповідання «Приязнь» — на конкурс журналу «Киевская старина». Це був спосіб безпосередньо долучитися до сучасного літературного процесу шляхом творення затребуваного тексту і, водночас, можливість самопрезентації і випробування сил у новій якості, можливість безпосереднього зв'язку з читачем. Проза була цариною для апробації нових тем (див.: [10, с. 255]).

1897 роком датується психологічна зарисовка «Голосні струни», названа авторкою «нарисом». Восени 1896 р. Київське літературно-артистичне товариство, до якого щойно вступила й Леся Українка, оголосило конкурс на кращий прозовий твір. Цензурний примірник «Голосних струн», чистовий автограф Лесі Українки, був повернутий авторці і зберігся в її архіві (див.: [10, с. 181–185]).

За жанровим визначенням сама авторка називає цей твір нарисом. Дослідниця Т. Третяченко відносить його до психологічної зарисовки (див.: [10, с. 181]). Літературознавець І. Денисюк означив жанр цього твору як музичну новелу, підкресливши, що музичні образи є головними засобами розкриття психології персонажа (див.: [4, с. 149]).

Леся Українка розпочинає твір словами Стеккетті, італійського поета: «Квіти, що народились в моєму серці, (...) слова кохання, що їх не сказав тобі» [11, с. 142]. Ці рядки стають провідною думкою цього твору. В серці героїні кохання народжується наче квітка, але вона про це нікому не каже, і ця квітка гине. Ця частина вірша з перших сторінок твору задає певний

настрій читачеві, налаштовує певний горизонт очікування. Основна ідея твору зосереджується в цих кількох рядочках.

Лоренцо Стеккетті (Stecchetti, псевдонім Оліндо Гуерріні, народ. в 1845 р., помер у 1916 р.) — італійський поет, доктор юридичних наук; завідував університетською бібліотекою в Болоньї. Збірник його творів мав величезний успіх і витримав за короткий час ряд видань. Свій погляд на призначення поезії Стеккетті з великою визначеністю виразив у двох інших творах: «Polemica» і «Nova polemica» (1878), які створили цілу школу наступників Стеккетті. Він став в італійській літературі засновником так званого «веризму» (власне — реалізму). Полемічний виступ Л. Стеккетті у книзі «Нова полеміка» (1878) (див.: [6, с. 141]).

Авторка співвідносить текст з епіграфом. Спільним образом для тексту та епіграфа є образ квітів: «Квіти кохання в моєму серці» [11, с. 146]. Для головної героїні Насті квіти стають уособленням кохання, але кохання таємного, нескazanого. Кохання без взаємності гине, як квіти без води. Отже, відношення тексту до епіграфа рівнозначне. Леся Українка інтерпретує слова Стеккетті у власному оповіданні. Вірш Лоренцо Стеккетті має назву «Не бачені ніким». Тема любові без відповіді порушується в обох творах. Митці наголошують, що для кохання потрібна взаємність, бо інакше воно загине.

У даному оповіданні наявне цитування, якщо казати про епіграф — то він є передтекстовою цитатою. Епіграф є цитатою явною, авторка подає посилання на джерело. Дівчина Настя Грищенко, слухачка музичної школи, має тяжку фізичну ваду — вона горбата. Але в неї чула, ніжна й багата душа гордої, здатної до глибоких і сильних почуттів людини. Авторка подає короткий опис, акцентуючи саме на тих особливостях, які характерні лише для неї: «оця дівчина з великими синіми очима, з довгою русою косою» [11, с. 142]. Колишня товаришка Насті по гімназії характеризує її, як «страх уразливу» і узагальнює: «Вони завжди такі, сі...» [11, с. 143].

Сюжет побудований на стосунках Насті та Богдана. Богдан — це молодий гімназист, який дружить з Павлом, її братом. Інколи він пише Насті листи, але їх швидше можна назвати

записками, ніж листами: «Лист починався без усякого обер-тання. (...) Тільки лист був не довгий» [11, с. 144]. Сама Настя називала його листи «байдужими листочками» [11, с. 145]. Але кожен з цих «листочків» збуджував у душі Насті бурю емоцій: «затримувалась та притискала руки до грудей, немов здавлювала серце» [11, с. 147]. Богдан був байдужий до неї, ніколи не грав із нею «водевіля кохання» [11, с. 147]. Його повагу вона називає «холодною», як і ставлення до неї. Для героїні музика залишилась єдиною цариною духовної реалізації, оскільки кохання — не для неї: «...Тільки ж я скоріш простягну руку за жебраним хлібом, ніж за жебраним словом кохання. Жебраний хліб, кажуть, руку пече, але жебране слово кохання — душу морозить» [11, с. 146]. Тому піаністка вибирає самоту і гордість. У оповіданні романс Шумана на слова Гейне «Я не гніваюсь» відображає душевні переживання головної героїні — слухачки музичної школи. У формі спогадів авторка відтворює драматичне кохання Насті до Богдана (див.: [9, с. 25]). Ті події були чотири роки назад, але: «всі ті надії перецвіла за чотири роки...» [11, с. 147], а отже, вона розчарувалася.

Цей романс був для неї втіленням кохання: «але мій Павло бачив у душі своїй іншу Франческу!». Так, була інша дівчина в його душі, інша дівчина грала замість неї цей романс. І коли він танцював, то найбільше «з тією, що грала на фортепіано». А Настя, наче загнаний звір, займала своє звичне місце в гурті: «Сиділа в найдальшому кутку хати» [11, с. 147].

Наступною формою інтертекстуальності в оповіданні «Голосні струни» є алюзія на історію кохання Франчески і Паоло — образи з італійської легенди, які пізніше використав у «Божественній комедії» Данте.

Сцена зустрічі Данте з Паоло і Франческою сповнена особливою поетичністю. Поет розміщує своїх героїв у другому колі Пекла, де караються грішники, які завинили своїм коханням. Потрапили сюди і Дідона, що заподіяла собі смерть через пристрасть до Енея, і Єлена, чие кохання до Париса призвело до загибелі Трої, і уславлені коханці Тристан і Ізольда. Проте зображення страждань плоті в цьому епізоді

відсутні (див.: [6, с. 154]). Данте визнає згубність кохання, що призвело до загибелі і зради. Він засуджує своїх героїв, позбавляючи їх надії на виправдання. «Любов, що водить сонце і світила» [3, с. 178] може бути сильнішою за суворий розум. На гімн коханню перетворюється монолог Франчески, в якому немає й згадки про її страждання. Вона навіть не називає імені Джанчотто, не розповідає історію свого шлюбу. Слова Франчески сповнені відгомонам минулого щастя. Та й Данте з усієї трагічної повісті цікавить передусім момент зародження цього кохання, якому судилося перебороти саму смерть.

Як в полум'ї жадови голуби
У рідні гнізда між зелені крони
Летять на крилах спільної судьби, —
Вони удвох з оточення Дідони [3, с. 180].

Леся Українка застосовує принцип протиставлення: кохання відомих персонажів з легенди та дівчини-музикантки. Головний герой твору Борис, який є прототипом Паоло, кохав не ту Франческу.

Це, власне, алюзія — натяк на загальновідомий літературний факт, тобто обдумане відсилення читача до сюжету і образу в світовій літературі (див.: [1, с. 252]).

Паоло Малатеста і Франческа да Ріміні — трагічна пара закоханих із італійського міста Ріміні. У живописному місті Равена народилась і жила юна Франческа да Полента, дочка Гвідо да Полента, правителя Равени.

Дівчина була дуже гарна, і тому батько вирішив видати її заміж з певною вигодою для себе. Він мав намір заключити союз з Джанчотто Малатеста, батько якого був вождем рімінінських гвельфів, щоб збільшити свої величезні багатства і примиритися з правителем Ріміні, ворожнеча з яким продовжувалась не перший рік. Навряд чи знайшлась би дівчина, навіть з посередньою зовнішністю, яка добровільно погодилася б стати дружиною Джанчотто — хромого каліки, з покатованим обличчям, який був відомий також своїм поганим характером і жорстокими вчинками. Безумовно, батько Франчески міг передбачити кінець розмови з дочкою про це заміжжя, і весілля ніколи не було б, а разом з тим батько ніко-

ли не помирився б з ворогуючим кланом, тому було вирішено обманути нещасну дівчину.

У Равену на зустріч із Франческою був підсланий молодший брат Джанчотто — Паоло, який усім своїм виглядом, манерами та розумом був цілковитою протилежністю брата. Коли Франческа побачила хлопця, вона відчула, як в її серці загорілася іскорка кохання. Бідна Франческа не підозрювала, що її чоловіком стане не красень Паоло, а чудовисько Джанчотто, який підіслав брата одружитися від його імені за так званим «рег рросига» — дорученням. І сам не помітив Паоло, як закохався і відчув, що і дня не може прожити без своєї коханої. І під час одного з таких візитів Паоло поцілував Франческу, а злий брат тим часом підглядав за ними. У пориві свого нестримного гніву Джанчотто кинувся з ножем на брата, але Франческа затулила коханого своїми грудьми. Останнє, що вона бачила — це наступну жертву свого чоловіка — Паоло [6, с. 189].

Оповідання Лесі Українки «Голосні струни» є своєрідною інтерпретацією цієї італійської легенди. Проте ролі тут дещо змінені. Фізичну ваду в творі має Настя, вона ж Франческа (в італійському варіанті), а Борис просто дружить з нею та її братом, проявляючи певну «холодну» байдужість до героїні. Данте помістив своїх героїв до другого кола Пекла, адже вони зрадили, Паоло зраджував своїй дружині, а Франческа своєму чоловікові. Можливо, в легенді дещо перебільшені недоліки чоловіка Франчески: його всі цуралися через каліцтво, і це призвело до того, що він усіх зненавидів.

В італійській легенді маємо типовий трикутник: Паоло — Франческа — Джанчотто. Героїня розміщена на головній вершині цього трикутника, і з обох боків вона оточена чоловіками, один кохає її і має відповідь, інший — не має нічого за свої почуття. У Лесі Українки ця фігура трохи трансформована: маємо Бориса на вершині трикутника, і він оточений жінками-«Франческами», одну з яких він кохає, а інша кохає його.

Леся Українка у своїй інтерпретації легенди виносить на перший план Джанчотто, функцію якого в оповіданні ви-

конує Настя. Натомість, Франчесці авторка не відводить головного місця в творі. Дівчина в творі безіменна і згадується епізодично. Душа Насті, на відміну від її італійського прототипа, чиста, дівчина ніколи не дозволить заплямувати її брехнею чи вбивством. Незважаючи на свою фізичну ваду, внутрішній світ її залишився неушкоджений суспільством, на відміну від Джанчотто. Італієць вдався до обману та скоїв смертний гріх — вбив свого брата та дружину.

Франческа Лесі Українки Бориса не кохає. Вона маніпулює ним, грає його почуттями. В оповіданні псевдо-Франческа не здатна на справжнє кохання. І якщо Данте помістив своїх героїв в Пекло, щоб вони спокутували свої гріхи, то герої української авторки знайшли своє покарання на землі, точніше Борис, будучи знехтуваним, сам нехтує.

Настині оточення бачить лише її зовнішню оболонку і, як зазначає О. Забужко, «фізична «недолугість» героїні оприявлюється і стає видимою для неї самої насамперед під зверненнями на неї співчутливими поглядами здорових, «нормальних» людей» [5, с. 74]. «Туга рвала її серце увесь час» [11, с. 148] — це був звичний стан, адже вона була проігнорована суспільством.

Ще один образ, який наявний у творі — це образ-символ «змарнілих квітів»: «навіщо ж ховати змарнілі квіти, нащо оживляти змертвілі мрії?» [11, с. 149]. Квіти — це нездійсненні мрії, вони світлі, але це світло меркне, як краса квітів. Сухі квіти мертві, як і Настині мрії, в них нема нічого живого. Цей символ виступає розв'язкою ситуації, яка відбувалася між Настею і Богданом. У цей день мав прийти він, і Настя готувалася до цього приходу, і довколишня природа відповідала її станові: «небо синє було надзвичайне, садок був веселий, барвінок усміхався» [11, с. 149]. Вона плакала свою «єдину красу», русу косу, в передчутті чогось надзвичайного, але сталося все навпаки: мрії змертвіли, як той барвінок.

У творчості української письменниці простежуємо різноманітні інтерпретації традиційних сюжетів. Легенду про Франческу і Паоло авторка інтерпретує по-своєму. Леся Українка використовувала для художнього втілення майже

всі генетичні групи традиційного сюжетно-образного матеріалу. У її творах зустрічаються обробки синкретичних сюжетів (з погляду походження), а також таких, що мають кілька інваріантів або сюжетів-зразків. Талановита мислителька використовувала різні рівні запозичення — традиційні теми, мотиви, сюжети, образи, але представляла їх своєрідно, часто зі своїм авторським баченням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Києво-Могилян. акад., 2008. — 430 с.
2. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Львів : Літопис, 1997. — 297 с.
3. Данте. Божественна комедія / Аліґ'єрі Данте. — Харків : Фоліо, 2001. — 607 с.
4. Денисюк І. О. Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст. / Іван Оксентійович Денисюк. — Львів : Наук.-видав. т-во «Академ. Експрес», 1999. — 280 с.
5. Забужко О. Notre Dame D'Ukraine : Українка в конфлікті міфологій. — 3-тє вид., виправл. / О. Забужко. — К. : Факт, 2007. — 640 с.
6. История зарубежной литературы XVIII века / [под ред. В. П. Неустроева, Р. М. Самарина]. — М. : Изд-во Московского университета, 1974. — 406 с.
7. Крупко М. Концепція особистості жінки в прозі Лесі Українки / Мирослава Крупко // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. — Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2006. — Т. 3. — С. 245–260.
8. Літературознавчий словник-довідник / [під ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва та ін.]. — К. : ВЦ Академія, 1997. — 752 с. — (Серія «Nota bene»).
9. Павличко С. Дискурс українського модернізму / Соломія Павличко // Теорія літератури. — К. : Основи, 2002. — С. 21–95.
10. Третяченко Т. Художня проза Лесі Українки. Творча історія / Тетяна Третяченко. — К. : Наук. думка, 1983. — 287 с.
11. Українка Леся. Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. — К. : Наук. думка, 1976. — Т. 7. — С. 39–560.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161-2Квітка-Оснoв'яненко1/7.07

Ганна Костенко

**ПРОБЛЕМА АВТОРСЬКОГО ЖАНРОВОГО
ВИЗНАЧЕННЯ П'ЄС Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА
«МЕРТВЕЦЬ-ШАЛУН» ТА «БОЙ-ЖІНКА»**

В 20-х рр. XIX ст. Г. Квітка-Оснoв'яненко надає своїм драматичним творам доволі оригінальні на той час жанрові визначення («Мертвець-шалун» жарт у двох діях та «Бой-жінка» жарт-водевіль). Ми спробуємо довести, що жанрове визначення «жарт» не є випадковістю, а вираженням конкретного авторського повідомлення, в основі якого є прийом «жартування» над сталими водевільними кліше.

Ключові слова: жарт, водевіль, прийом «жартування», кліше.

В 20-х гг. XIX в. Г. Квитка-Оснoвьяненко дает своим драматическим произведениям довольно странные как на то время жанровые определения («Мертвец-шалун», шутка в двух действиях и «Бой-баба», шутка-водевиль). Мы попытаемся доказать, что жанровое обозначение «шутка» не случайность, а проявление конкретного авторского сообщения, в основе которого лежит приём «подшучивания» над стереотипными водевильными клише.

Ключевые слова: шутка, водевиль, приём «подшучивание», клише.

In 20s of the XIXth century Kvitka-Osnovyanyenko gives a very strange for that time genre determination to his works («Deadman-misbehaviourer», a joke in 2 actions, and «Battle woman», a joke-vaudeville). Let's try to prove that genre determination «a joke» isn't a occasional, and it shows a certain author's message, which is based on a stereotypical vaudeville cliché jolly.

Key words: Joke, vaudeville, method «jolly», cliché.

Українські драматичні жарти кінця XIX ст., по суті, представляли собою одноактні водевілі, побудовані на анекдотичній ситуації, із запозиченням певних стереотипних фабульно-композиційних конструкцій, маркованих образів, в яких домінантою поетики став прийом жартування не лише над ситуаціями п'єси, а й над сталими стереотипними ознаками водевілю. Не випадково драматурги подекуди додавали до своїх п'єс жанрове визначення «жарт-водевіль». Ця традиція закріпилася в українській драматургії, починаючи від драматургії Г. Квітки-Оснoв'яненка («Бой-жінка», жарт-водевіль).

Ю. Іваненко наголошує на тому, що у першій половині XIX ст. в українському культурному просторі існувало три осередки, три постійні театральні трупи, з якими пов'язані імена не лише І. Котляревського й В. Гоголя, але й постать Г. Квітки-Основ'яненка. У творчій скарбниці останнього також нараховуються декілька драматичних жартів: «Бой-жінка» та «Мертвець-шалун», які, безумовно, відповідають більшою мірою водевільній поетиці, проте в них помічаються ті поетикальні прийоми жартування, які пояснюються необхідність фіксації драматургом жанрового різновиду «жарт-водевіль».

С. Ковпик особливу увагу приділяє поетиці авторської нарації у п'єсах Г. Квітки-Основ'яненка з позиції формування авторських жанрових визначень у драматургії першої половини XIX ст. Вона помітила, що І. Котляревський, визначаючи жанр «Наталки Полтавки», назвав її «малоросійською оперою» на зразок популярних тоді в українському аматорському театрі російських та російськомовних опер, В. Гоголь-Яновський, в свою чергу, — використовував водевіль, як вже «перевірений» театральний жанр. Лише Г. Квітка-Основ'яненко виявився у своєму роді новатором: означивши жанри своїх п'єс 20-х рр. XIX ст. за певною класичною схемою, він починає надавати своїм наступним драматичним творам доволі оригінальні жанрові визначення, наприклад, «Приезжий из столицы...», «оригинальная комедия в трех действиях» [5, с. 203].

Вже у 40-х рр. з'являється «Мертвець-шалун» (жарт у двох діях) і пізніше — «Бой-жінка (жарт-водевіль). Підкреслимо, що український драматург був добре знайомий з класичним каноном, з європейським та російським водевілем, мелодрамою, комічною оперою. Саме тому жанрове визначення «жарт» не є випадковістю чи необізнаністю автора з жанровими дефініціями, а навпаки — вираженням конкретного авторського повідомлення, авторської стратегії, в основі якої — прийом створення комедійної дії та враження. Припускаємо, що саме Г. Квітка-Основ'яненко одним з перших українських драматургів виокремив жарт як самостійну

жанрову одиницю, хоча це неможливо довести, бо до літературознавців дійшла невелика кількість збережених драматичних жартів того періоду. Спробуємо ж розібратися, чому Г. Квітка-Основ'яненко прагнув зосередити увагу реципієнтів на жанровому визначенні, саме так назвавши свої п'єси; які поетикальні ознаки характеризують жарти українського драматурга на відміну від жанру водевілю.

Якщо порівнювати комедійні драматичні твори І. Котляревського, В. Гоголя-Яновського та Г. Квітки-Основ'яненка, нашу увагу в жартах останнього привертає збільшення кількості дійових осіб, що відповідає поетиці класичної комедії (у п'єсі «Мертвець-шалун» 14 дійових осіб, абсолютно різних за соціальним статусом, характерами, функціями в драматичному тексті). С. Ковпик, в свою чергу, звертає увагу ще на одну важливу деталь. Дослідниця вважає, що «важливим фактором авторської нарації, а отже, й мікропоетики української драматургії першої половини ХІХ ст. стали вказівки авторів на часопростір чи суто історичний хронотоп подій твору, оскільки в ньому (та особливо у формах його подачі) виявилися ще й поетикальні зміни ставлення українських драматургів не стільки до класичної «єдності часу, місця та дії» твору, скільки до реальної історії народу» [5, с. 210]. Власне, навіть у цьому Г. Квітка виявився новатором, оскільки ані І. Котляревський, ані В. Гоголь-Яновський на початку своїх творів не деталізували час і місце подій.

Починається п'єса «Мертвець-шалун» коротким монологом-повідомленням Бистрова, в якому глядач дізнається про смерть Шумова: героя, фактично неіснуючого на сцені, та навколо якого по спіралі вибудовується інтрига. Привертає увагу також велика авторська ремарка («Быстров *один, в замешательстве выбегает из боковой двери*»), яка має певне емоційне навантаження, миттєво вводить глядача у драматичний текст, розкриваючи внутрішній світ головного героя.

Дізнавшись про смерть друга, Бистров, що «изо всего готов вывести шутку» [4, с. 232] вмить вигадує сценарій кумедного перевдягання у мерця. По суті, це розігрування не має конкретної мети, як, зокрема, буває у водевілях (наприклад,

задля отримання батьківського благословення чи-то задля примирення, сварки тощо), воно створюється Бистровим навмисно, заради самої розваги, власного задоволення. Таким чином, Бистров, який виступає у ролі блазня, насправді є ініціатором інтриги, рушійною силою, автором, режисером і головним актором одночасно. Він завідомо знає, точніше, передбачає реакцію інших персонажів на його витівки, але сам не уявляє фіналу тієї комедії.

Єдиним персонажем, який від самого початку знає «сценарій», є слуга Данило. Він допомагає Бистрову моделювати розігрування, виступає в ролі «хитрого слуги», хоча йому не до душі дель'артівська маска Дзанні. Цікаво й те, що Бистров постійно акцентує увагу на своїй домінуючій ролі з позиції автора — режисера — головного актора: «А мне уже пора начинать свою комедию» чи «Там же, в алькове, за занавескою, и буду обдумывать о дальнейшем ходе моей интриги...» [4, с. 237–238]. Саме тому ми можемо стверджувати, що у жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвець-шалун» моделюються окремі принципи театралізації життя, театралізації як домінанти в комунікації між персонажами п'єси, що нашоєвує нас на думку про запровадження метатеатральності як способу впорядкування буденного життя, розмежування реальної і вигаданої дійсності.

Водночас дія п'єси має стрімкий водевільний темп, типову любовну колізію, «happy-end» у кінці. Дійові особи жарту мають симетричного «двійника» (наприклад, Житницький — Рибкін, Бистров — Грушенька тощо), зображується також ряд водевільних масок-типів: П'єро — Плитов, Ізабелла — Варенька, Колумбіна — Грушенька тощо. Саме Грушенька є водевільним «двійником» Бистрова, оскільки єдина з усіх персонажів не лише здогадується про справжній намір «покійника», але й має спільні риси характеру з Бистровим. Разом з тим структура дії п'єси виявляється не лише у комедійній ситуації розігрування, переплутування, але і в авторському поетичному мовленні [7, с. 7]. Звертає на себе увагу й той факт, що жарт Г. Квітки-Основ'яненка, незважаючи на деяку жанрову подібність до водевілю, не має типових для

нього атрибутів: пісенно-музикального навантаження, що наближало цю п'єсу до комедії ситуації. Привертає увагу значна кількість авторських ремарок, реплік *à parte*, які допомагають драматургові розкрити характер героя, максимально розкривають внутрішній стан персонажа, допомагають режисеру краще розкрити потенціал актора. Власне, П. Паві переконаний у тому, що такі деталізовані ремарки «вимагають голосу оповідача... театр уподібнюється до роману... текст, який автор висловлює від свого імені, нейтралізується авторською естетичною позицією... автор... впевнено демонструє своє, авторське, не чиесь інше “я”» [6, с. 74–75].

Таким чином, у жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Мертвешалун» передається активне авторське втручання у розвиток дії й оцінювання стереотипних рис водевілю через ознаки авторефлексії.

Як зазначав Ю. Іваненко, водевіль-жарт Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» не зазнав сценічної слави, хоча його мистецький рівень аж ніяк не нижчий за подібні п'єси на українській і навіть російській сценах, схожих між собою за фабулою, етнотипами, сценічними ефектами тощо [3, с. 19].

У водевілі-жарті Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» розгортається типовий для української сцени (та й для української літератури того періоду) мотив дурнуватою чоловіка й розумної жінки: Потап Левурда через свої ревності не пускає Настю навіть до сусідів, через що жінка разом із своїм братом уланом Сумасводом вирішує провчити чоловіка через серію розігрувань.

Починається п'єса також традиційно: співом-сповіддю Насті, про своє важке життя, що має виразні елементи мелодраматизму:

Настя. Чи я в полі не травиця була?
Чи я в полі не зелена була?
Взяли мене покосили
І в покоси положили —
Така моя доля [4, с. 442].

Цей заспів є парафразом відомої російської народної пісні, що додає жарту певного пародійного елемента. З появою

на сцені улана дія набуває стрімкого розвитку. Саме в образі Сумасвода, в якому Настя спочатку не впізнає рідного брата, поєднуються риси кількох типів героїв. Український драматург наділив свого «москаля-чарівника» нетиповим рельєфним характером, в п'єсі відчувається спроба створити образ «складного» позитивного героя, який поєднує стратегії театралізованої поведінки блазня, жартівника, балагура й водночас резонера-ідеолога (такий самий «експеримент» спостерігаємо й у творчості Шаховського) [7, с. 4].

На початку вистави Роман з'являється перед глядачами (і перед сестрою) у масці блазня, він жартома залицяється до Насті, яка принципово не впізнає його. Ця сцена, на нашу думку, репрезентована не лише для підсилення комічного ефекту, а передусім дає можливість глядачам краще впізнати саму Настю, її морально-етичні орієнтири. Врешті улан «зриває» маску й перед глядачами і Настею постає Роман. Він іронізує над власною буфонадою, що підкреслює його здатність до самокритики, розуміння свого місця й своєї ролі в даному середовищі, до самоаналізу, а отже, й самопародіювання: прозвали мене «зумозводом, затим, що обдурюю кріпко дівчат, знаєш, по-уланськи» [4, с. 444]. Та на відміну від героїв «Простака» М. Гоголя та «Москаля-чарівника» І. Котляревського й інших схожих за фабульною конструкцією та мотивами розігрування жартами, Сумасвод створює спектакль, який мусить перевиховати Потапа. Таким чином, Левурда постає перед глядачами як герой-трансформатор (за спостереженнями О. Купцової, актори-трансформатори були вкрай популярними в добу народних ярмаркових театрів), що може разом бути блазнем і резонером, смішити і повчати одночасно. Цікаво й те, що Роман припускає можливість невеликого розіграшу і розв'язки власної вистави, тому в його арсеналі розігрувань є ще один метод, про який він повідомляє Насті й глядачам: «...а коли не послуха, то я його провчу, по-своєму, по-уланськи» [4, с. 444].

Таким чином, відбувається ряд розігрувань, які мають подвійну мету: потішати глядача комічними, феєричними виходами і, водночас, «переродити» героя, повернути розум Потапу.

У п'єсі Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» спостерігаємо синтез декількох архаїчних сміхових мотивів розігрування одного персонажа іншим (іншими): перший — обдурювання жінкою дурного чоловіка, другий — мотив народної жартівливої казки про полювання за зайцем (якого ніхто не може піймати, окрім дурня), третій — має спільні корені з комедією дель'арте, ярмаркового-народного театру, тут обдурювання здійснюються за допомогою серії розігрувань-перевдягань, що набуває трагестійного характеру. Саме завдяки поєднанню цих сміхових архетипів, залученню серій розігрувань драматург не лише створив потужне комічне поле вистави, але мав змогу поіронізувати над сталими водевільними прийомами. До сталих ознак водевілю в п'єсі можемо віднести такі: 1) використання типових для українського водевілю масок-типів довірливого дурного чоловіка, моторної жінки; 2) узвичаєний образ москаля-чарівника (що стає вкрай популярним після відомого однойменного водевілю І. Котляревського) трансформується в образ улана-брата; 3) використання водевільних прийомів обдурювання, перевдягання, дель'артівського прийому «qui pro quo» (прийняття одного персонажу за іншого); 4) застосування трьохчленної структури побудови драматичної дії (яку український водевіль запозичив у етно-фольклорної драми першої половини XIX ст. [2, с. 43]): ревності чоловіка роблять Настю нещасною → поява брата улана, який влаштує розіграш → знищення непорозуміння між подружжям і бажаний щасливий кінець; 5) залучення музичного супроводу, вокальних номерів; 6) використання легких, жартівливих діалогів, народного гумору, що притаманно добі романтизму [1, с. 7]; 7) видовишність досягається зосередженістю за допомогою сценічних ефектів тощо.

В свою чергу, це наштовхує нас на думку про те, що п'єса Г. Квітки-Основ'яненка «Бой-жінка» є метадрамою, яка характеризується авторефлексійністю, обігранням театральних ролей, прийомом «п'єси у п'єсі», відчуттям ілюзорності меж сценічної дії тощо [3, с. 19]. Так, Ю. Іваненко вдало помітив, що п'єса «Бой-жінка» Г. Квітки-Основ'яненка є

«яскравим прикладом прямого запозичення театральновиграшної інтриги, побудованої на переодяганнях», які «давали багатющі можливості для виявлення акторської майстерності, створювали яскраву зміну вражень, і породжували безліч комедійних ефектів» [3, с. 23]. Дослідник вважає, що драматург занадто захопився комедійними ситуаціями, перетворив народні образи у водевільні маски, але саме це «захоплення», на нашу думку, дало змогу драматургові «пожартувати» над водевілем як типом театального бачення світу. Таким чином, драматичні жарти Г. Квітки-Основ'яненка по суті представляли собою одноактні водевілі, побудовані на анекдотичній ситуації, із запозиченням певних стереотипних фабульно-композиційних конструкцій, маркованих образів, в яких домінантою поетики став прийом жартування не лише над ситуаціями п'єси, а й над сталими стереотипними ознаками водевілю. Саме тому додавання до своїх п'єс жанрового визначення «жарт-водевіль» не є випадковим, і стало традицією, що закріпилася в українській традиції до початку ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доридор Г. К. Український водевіль XIX століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Ганна Кирилівна Доридор. — К., 2000. — 18 с.
2. Захарченко А. В. Ідейно-художні шукання в українській драматургії кінця XIX — початку ХХ ст. (проблематика, жанри, характери) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Алла Володимирівна Захарченко. — К., 2007. — 210 с.
3. Іваненко Ю. Український водевіль / Юрій Іваненко // Театр. — 1940. — № 1. — С. 19—23.
4. Квітка-Основ'яненко Г. Зібрання творів : у 7 т. / Григорій Квітка-Основ'яненко. — К.: Наукова думка, 1979. — Т. 2 : Драматичні твори / [упор., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. Л. Ф. Стеценка]. — 565 с.
5. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини XIX століття [Текст] : [монографія] / Світлана Іванівна Ковпик — Кривий Ріг : ДЗ «Луган. нац. ун-т ім. Т. Шевченка» Видавничий дім, 2011. — 424 с.

6. Паві П. Словник театру / Паві Патрик ; пер. з франц. М. Якуб'як. — Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. — 640 с.
7. Свєрбілова Т. Г. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : [монографія] / Т. Г. Свєрбілова ; [наук. ред. Д. С. Наливайко]. — Черкаси : ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. — 566 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-31Одоевский

Тамара Морева

КАТЕГОРИЯ ТАИНСТВЕННОГО В ТВОРЧЕСТВЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО

В статье идет речь о категории таинственного в творчестве В. Ф. Одоевского. Делается вывод о том, что идея двоемирия находит художественную реализацию в повестях «Сильфида», «Саламандра» и «Косморама». В романтическом творчестве В. Ф. Одоевского чудесное всегда имеет две стороны: одну — чисто фантастическую, другую — реальную.

Ключевые слова: «таинственные повести», «завуалированная фантастика».

У статті йдеться про категорію таємничого в творчості В. Ф. Одоевського. Робиться висновок про те, що ідея наявності двох світів знаходить художню реалізацію в повістях «Сильфіда», «Саламандра», «Косморама». У романтичній творчості В. Ф. Одоевського чудесне завжди має дві сторони: одну — суто фантастичну, іншу — реальну.

Ключові слова: «таємничі повісті», «завуальована фантастика».

This article is dedicated to the categories of the mysterious in the works by V. F. Odoevsky. Contemplating them the author draws a conclusion that the idea of the two parallel worlds finds its artistic embodiment in «The Sylph», «The Salamander», and «The Cosmorama». In the romantic stories by V. F. Odoevsky the supernatural is always represented by two sides: one is merely fantastic and the other is real.

Key words: «phantasmagorical stories», «veiled fabulousness».

Постановка проблемы. Литературно-философское наследие Одоевского в 30–40-е годы XIX в. представляет необъяснимый, на первый взгляд, парадокс: неповторимый, специфический способ философствования и множество источников, повлиявших на этот способ. В мировоззрении писателя можно найти отголоски самых разнообразных идей, учений. Наряду с общепризнанными факторами, обусловившими эволюцию взглядов Одоевского, немецкой идеалистической философией и европейским мистицизмом, следует назвать и исторические теории конца XVIII — начала XIX века. В наследии Одоевского проявились тенденции, близкие одновременно двум направлениям, которым предстояло

развиться в будущем, — позитивизму и экзистенциализму. Уникальность творчества Одоевского обусловлена «несовпадением» внутренних стимулов и внешних условий его развития как художника и мыслителя: весь устремленный к целостности, он жил в эпоху перелома. Отсюда необычная активность, действенность мысли, отсюда его подход к любому явлению истории и культуры как к проблеме, непосредственно связанной с задачами личного самоопределения. Ощущение единства, монолитности пути писателя возникает благодаря тому, что философствование всегда было для Одоевского средством достижения реальной целостности, делом глубоко личным и индивидуальным, связанным со всем неповторимым жизненным опытом человека.

Цель данного исследования — на основе изучения повестей В. Ф. Одоевского, созданных в 30–40-е годы и ставших интереснейшим явлением в русской фантастике этого времени, проследить, какую роль в них играет категория таинственного.

Тот тип фантастики, к которому прибегает Одоевский, можно, пользуясь терминологией Ю. Манна, определить как «двойственную или завуалированную фантастику» [3, с. 185]. Произведения демонстрируют сложный взгляд художника на мир. Дуализм мироощущения писателя находит адекватную художественную форму через изображение столкновения разных планов — реального и фантастического, прозаического и поэтического. Природа фантастического в данном случае лишена определенности и рождает двойное толкование. Либо фантастическое выступает как проявление мироощущения автора, воспринимающего мир как арену действия иррациональных сил, либо это проявление особенного мироощущения героя.

Писатель сочетает реалистический план с фантастическим, а соотношение этих планов определяет, в основном, природу «таинственных повестей» Одоевского, в которых диалогизм сознания писателя выступает как формообразующий принцип художественного целого. Даже допуская возможность проявления фантастических сил в мире, он с

помощью «завуалированной фантастики» подчеркивает проблематичность этой идеи и до конца старается сохранить возможность двойственного ее толкования.

Фантастика Одоевского тяготеет к аналитичности. Даже в его «таинственных» повестях, «Сильфиде», «Саламандре» и «Космораме», традиционно трактуемых как мистические, есть и чисто научный интерес к тайнам человеческой психики, желание исследовать непонятные явления действительности. «Я хочу объяснить все эти странные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать истреблению суеверных страхов», — писал Одоевский [5, Т. 1, с. 308].

«Таинственные повести» Одоевского представляют собой особый цикл, объединенный и общим творческим замыслом, и типом повести, и особым видом фантастики. Н. В. Измаилов, говоря об этих повестях, подчеркивал: «...Фантастика Одоевского вытекает из его философского мировоззрения и служит выражением разных его сторон... Ни один из русских писателей в фантастическом роде не обладал такой широкой и глубокой философской подготовкой и не строил своих фантастических сюжетов на таких теоретических основаниях, как Одоевский» [2, с. 164–165].

В основе этого цикла лежит мысль об отчуждении личности, утрачивающей связь с потусторонним миром сущностей или человечеством.

Непосредственным объектом изображения оказываются два типа психики, психофизиологической организации, два типа психологических состояний человека. Одоевский исходит из того, что те или иные реальные отношения человека с миром зависят от тех или иных состояний человеческой души: невозможное в пределах одного состояния становится возможным в границах другого. И особый интерес, с этой точки зрения, вызывают у писателя душевные состояния, традиционно интересовавшие романтическую литературу, — сны, предчувствия, явления сомнамбулизма, ясновидения, внушения и т. п. Для Одоевского это, прежде всего, особые психофизиологические состояния организма, но писатель предполагает в них и за ними особые духовные возможности,

и, в частности, возможность непосредственного контакта со сверхъестественным.

Идея двоимирия находит художественную реализацию в повестях «Сильфида», «Косморама», «Саламандра».

В «таинственных повестях» Одоевского мы встречаемся с типом ясновидца, с человеком, который проник в тайну других миров, в тайну мироздания. Мир обнаженный, со всеми сложными законами и взаимосвязями явлений, постигается героем благодаря природной или же приобретенной по доброй воле или вопреки ей способности ясновидения. Но, по мнению Одоевского, цивилизация постепенно вытесняет естественность жизни, и этот процесс неизбежно ведет к торжеству пошлости и бездуховности.

Так, герой повести «Сильфида», человек умный и образованный, не удовлетворен жизнью. Чувствуя в своей душе большие силы, он не находит им применения. Отказавшись от жизни в столице, он приезжает в деревню и пытается в общении с людьми непосредственными, в отказе от чтения книг обрести душевное спокойствие. Однако очень скоро он понимает, что непосредственность хороша только издали, обнаруживает пустоту людей, окружавших его.

Тогда в жизнь героя входит необычное. Читая книги по черной магии, постоянно анализируя свое внутреннее состояние, он приходит к выводу, что возможно общение с духами. Форма писем, которые пишет герой своему другу, очень помогает его самораскрытию, самоанализу.

Пытаясь найти применение своим силам, одолеваемый жадой познания, чувствуя потребность в нравственном самоусовершенствовании, он затевает эксперимент — вызов духа воздуха — Сильфида. Этот эксперимент призван выявить исключительность собственной личности, влечет за собой самоуглубление и самоанализ. Экспериментатор полностью отказывается от общения с людьми. В последнем письме другу он сообщает, что ему дано «быть свидетелем великого таинства природы и возвестить его людям» [5, Т. 2, с. 117]. «Я предназначен к великому в этой жизни!..» — этими словами заканчивается его последнее послание.

Опыт удался, герой стоит на пороге синтеза искусств. Сильфида открывает ему подлинный мир сущностей, понимание основных законов мира, учит видеть всеобщую связь явлений. Она открывает герою мир воплощенного идеала, мир мыслей. Однако все это живет лишь в его душе, точнее, даже в «душе души». Эволюция, таким образом, заключается в погружении в собственный внутренний мир, означающем отчуждение от реальности.

В процессе самоуглубления происходит духовное и нравственное совершенствование героя. Этот процесс является способом уйти от пошлости окружающего мира и средством реализации мечты о синтезе искусств.

Но открытие не состоялось — вмешалась толпа, убив исключительную личность духовно.

Общение героя с Сильфидой рассматривается людьми, стоящими на точке зрения здравого смысла, как умопомешательство. Они «излечивают» Михаила Платоновича. Прекращаются его беседы с духами, он возвращается к действительности, которая пуста и пошла, принимает ее и превращается в человека толпы.

В «Сильфиде» мир поэтический, высокий, духовный противопоставляется миру прозаически обыденному, пошлomu. Эта романтическая антитеза соотносится у В. Ф. Одоевского с конкретной человеческой судьбой и с общей проблемой человеческого бытия. Высшим стремлениям человеческой души к нравственному совершенствованию не соответствует повседневная реальность.

В самом конце произведения герой вновь обращается к мысли о том, что ему не удалось исполнить свое предназначение. «А может быть, я художник такого искусства, которое еще не существует... которое я должен был открыть...» [5, Т. 2, с. 125].

Герой повести В. Одоевского «Косморама» Владимир еще в раннем детстве чудесным образом приблизился к тайнам потустороннего мира. В игрушке, которую ему подарил доктор Бин, он видит картины будущего, узнаёт о том, что находится за пределами человеческого знания. В более зрелом

возрасте этот круг сверхъестественного знания значительно расширяется.

Герой приобретает способность в какие-то доли секунды «прозревать» всю человеческую жизнь со всеми ее тайнами. Дверь в другой мир открывается для Владимира неожиданно, против его воли.

И только потом, пребывая в постоянном страхе, чтобы малейшее движение его души не обратилось в преступление, избегая людей, он анализирует свой дар и поверяет бумаге прошедшую жизнь.

Эпиграфом к «Космораме» не случайно поставлены слова: «*Quidquid est in externo est etiam in interne*» («Что снаружи, то и внутри») [4, с. 195]. Здесь сны предугадывают действительные события, то, что герой видит и чувствует в другом мире, обязательно чем-то напоминает о себе в реальной жизни. Двойник доктора Бина, обитающий в сверхчувственном мире, предупредил героя, что он отвечает за каждое его действие, за каждую мысль, за каждое чувство наравне с ним. И когда рассудок начинает диктовать Владимиру планы преступлений, когда в его голове возникают слова: «Труп врага всегда хорошо пахнет!» [4, с. 219], приходит время для наказания. Владимир вовлекается в огромное сонмище преступлений, ибо каждая его «нечистая» мысль рождает преступное действие, в которое втягиваются и окружающие его люди. Герой становится орудием казни, причем зло, которое он несет, от него не зависит. Он боится мыслить, чувствовать, любить, ненавидеть.

В «Космораме» Одоевского для передачи психологической раздвоенности героев вводятся персонажи-двойники. М. Турьян отмечает, что «...способность человека пребывать в двух ипостасях — мистической и рациональной — Одоевский разрабатывает на двух уровнях, и здесь их мистическое раздвоение так же ярко и необъяснимо: столь разно мыслят и действуют герои повести в мире реальном и ирреальном, столь сложны и непостижимы оказываются глубины души человека, проявляющиеся в состоянии бессознательном, «сомнамбулическом», что доктор Бин, представляющий Владимиру в космораме в совершенно ином качестве, нежели в реальной

жизни, предупреждает его: «У вас должен казаться сумасшедшим тот, кто в вашем мире говорит языком нашего» [4, с. 210].

Среди «таинственных» повестей В. Одоевского особое место принадлежит дилогии «Саламандра». В рамках одного произведения объединены две романтические повести с общей для них сюжетной линией. Раскрывается драматизм судьбы человека петровской эпохи. Герой претерпевает ряд метаморфоз: полудикий ребенок; один из просвещеннейших, европейски образованных людей своего времени; обанкротившийся и опустившийся человек, теряющий свое лицо. Приобщение к европейской цивилизации способствовало его духовному развитию, но оторвало от родной культуры и обезличило. Показан распад личности героя, ее отчуждение. Ярко переживает два перевоплощения: финна в русского, молодого человека в старого графа. Герой из ученого превращается в алхимика. Мысль о золоте становится единственным двигателем в его жизни. В повести усиливается мотив утраты героем связи с миром и людьми.

В сознании Якко рождается мучительный вопрос: «Неужели человек осужден страдать на земле?.. Неужели ему не дозволены все способы, чтобы избавиться от страданий?.. Все, — повторил он, невольно содрогнувшись, — да, все, — сказал он с ожесточением, — о, чем бы я пожертвовал в эту минуту, чтобы достигнуть моей цели!» [5, Т. 2, с. 202–203].

В романтическом творчестве Одоевского чудесное всегда имеет две стороны: одну — чисто фантастическую, другую — реальную. Писатель, включая разные версии толкования одного и того же события, часто оставляет читателя в недоумении относительно того, связано ли изложение с действием потусторонней силы или же происшествие имеет реальное истолкование. В интеллектуальном творчестве Одоевского этот прием несет на себе рациональную нагрузку. Он выражает осознанное стремление указать на возможность разных вариантов объяснения жизненных явлений.

Самое фантастическое в произведениях Одоевского заключается в причудливом и свободном смешении необыкновенного и повседневного. Элемент фантастики выводит

реальное из привычного ряда, делает знакомое неожиданно-странным, позволяет читателю свежо и как бы по-новому увидеть то, что по своей рутинности воспринималось им автоматически, не задерживая его внимания.

В «таинственных повестях» В. Ф. Одоевского кроется сложная мировоззренческая проблема. В кругу русских писателей-романтиков Одоевского выделяли, прежде всего, поиски естественнонаучных мотивировок фантастического. Рассматривая в своей публицистике (например, в «Письмах к графине Ростопчиной») явления, считавшиеся сверхъестественными, Одоевский стремился «подвести их под общие законы природы». Подобные явления он пытается объяснить, основываясь на новейших достижениях психологии, физиологии, физики, а то, что остается за пределами таких объяснений, нередко рассматривает попросту как «недовольно исследованное». Но в художественных повестях Одоевский порой оценивал такие объяснения как слова, «изобретаемые в... минуты человеческого суемудрия». Романтическая идея интуиции, предполагающая акт познания, «абсолютно непосредственный, абсолютно свободный, вневременной и внепричинный» [1, с. 79], близка писателю. Идеальной может быть только полная гармония «двух взаимоисключающих мироощущений», двух несовместимых сегодня типов взаимоотношений человека с миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асмус В. Ф. Проблемы интуиции в философии и математике/ В. Ф. Асмус. — М.: Наука, 1995. — 350 с.
2. Измайлов Н. В. Фантастическая повесть/ Н. В. Измайлов // Русская повесть XIX века. — Л.: Наука, 1973.
3. Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики/ Ю. В. Манн// К истории русского романтизма. — М.: Наука, 1973. — С. 219.
4. Одоевский В. Ф. Косморама / Одоевский В. Ф. // Повести и рассказы. — М: Художественная литература, 1988. — С. 195–250.
5. Одоевский В. Ф. Собрание сочинений: В 2 т. / В. Ф. Одоевский. — М.: Художественная литература, 1981. — Т. 1–2.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2.09

Василь Марко, Олександр Киян

ПОЕМА ПАВЛА ТИЧИНИ «ПОХОРОН ДРУГА»: ПРОДОВЖЕННЯ ЕСТЕТИЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Аналізується поема П. Тичини «Похорон друга» — один із знакових творів поета періоду війни; розглядаються жанрові особливості, образ ліричного героя — основи естетичної та ідейної єдності твору, особливості композиції, сюжету, повторів як способів утвердження ідеї безсмертя.

Ключові слова: структура, ліричний герой, патріотизм, гуманізм, філософські основи, асоціації, ритміка, трагічний, алегоричний.

Анализируется поэма П. Тычины «Похорон друга» — одно из знаковых произведений поэта периода войны; рассматриваются жанровые особенности, образ лирического героя — основы эстетического и идейного единства произведения, особенности композиции, сюжета, рефренов как путей реализации идеи бессмертия.

Ключевые слова: структура, лирический герой, патриотизм, гуманизм, философские основы, ассоциации, ритмика, трагический, аллегорический.

The article deals with the analysis of P. Tychnyna's poem «The funeral of the friend» which is one of the most remarkable works of his. The paper deals with genre features, the lyrical character which is the integral parts of the entity of the poem. The peculiarities of the Composition, plot and repetitions as the ways of the embodiment of immortality are studied.

Key words: structure, lyrical character, patriotism, humanism, philosophical foundations, associations, rhythm, tragic, allegorical.

Написана 1942 року в Уфі поема «Похорон друга» була визнана видатним явищем у творчості П. Тичини та й в усій українській літературі воєнного часу. «Ідейно-художнім ядром поетичних творів, написаних у роки війни і зібраних у книгу «Перемагать і жить», є поема «Похорон друга», — писав С. Шаховський. — Вона включила в себе всю проблематику, яка хвилювала поета, вона є новим типом синтетично-філософської поеми» [7, с. 168]. До речей, гідних великого таланту П. Тичи-

ни, відніс поему «Похорон друга» В. Стус у вистражданому нарисі про поета «Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)» (1971–1972) [3, с. 90]. У нещодавно надрукованій статті «Поєма Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної естетики» (2009) В. Хархун висловила думку про «осібне місце» поеми в «тоталітарній творчості поета...» [6, с. 52]. Авторка глибоко аналізує твір, зосереджуючись на його ідеологічних аспектах і на тезі: «У поемі «Похорон друга» присутні «два Тичини» [6, с. 52]. Воднораз хочу наголосити, що в поемі цінними є не тільки повернення до художньої практики періоду «Сонячних кларнетів», а й чимало знахідок, які, на жаль, не переросли в нову якість творчості поета. Ці художні знахідки потребують системного розгляду, про що йтиметься далі.

Поєма «Похорон друга» народилася з духовного досвіду поета періоду воєнного лихоліття. Окрушини думок того часу П. Тичина зафіксував у щоденникових записах. У запису без дати серед ідеальних рис радянської людини поет називає патріотизм, готовність на жертви [4, с. 128]. А 17 серпня 1941 року уже в Уфі додасть: «Ненависть до ворогів» [4, с. 129]. У записах, зроблених 1942 року в Уфі, П. Тичина торкається і творчих принципів: сьогодні країна чекає від поета насамперед синтезу [4, с. 130]. 9 вересня 1942 року по дорозі до Москви поет записує: «Хоч і маленький рівчак із водою, а раз через нього проходить залізниця, то міст однаково великий треба. Така вже природа залізниці. Так і з великим талантом: як скоро щось невелике стане на путі його совісті — ух! цілі мости в душі його тоді возводяться...» [4, с. 131]. Отож про синтез як державне замовлення, реалізований у поемі «Похорон друга», автор думав задовго до її написання. Так само серйозно говорить П. Тичина про подолання конфліктів у душі/ совісті поета навіть тоді, коли їхні причини незначні. Чим перейняті наведені записи — самоусвідомленням чи самозастереженням? Що вони провіщали — творчу радість чи саморегуляцію? Хтозна. Але радіймо здобутому. Будьмо разом з генієм. Хоча дійсність, у т.ч. й творча, була складнішою і болючішою. Такі сигнали посилають нам щоденникові записи П. Тичини 1940–1942 років.

Поема «Похорон друга» оригінальна за жанровими ознаками, зумовленими різними жанротвірними чинниками. У поемі переважає ліричне освоєння матеріалу, на передній план виходять думки й переживання ліричного героя, котрий духовним рівнем зближується з автором. Думки й переживання ліричного героя органічно входять до структури твору; «синтез філософічності й ліризму», стверджують О. Губар і Л. Чернець, — одна з основних ознак поеми [1, с. 184]. Динаміка думок наклала відбиток на композицію твору. Український композитор П. Козицький ще 1943 року відзначив риси музики в структурі й образно-словесній системі поеми. Це дало підстави назвати «Похорон друга» «Реквіємом» [2]. Поемі наскрізь переймає трагічний пафос. Але це не тотальний трагізм, характерний для екзистенціалізму. Поет знаходить оригінальні засоби протиставити трагізму оптимізм шляхом героїзації й міфологізації образів і ситуацій.

У центрі поеми образ ліричного героя. Він наділений ідеальними рисами, які П. Тичина визначив у щоденникових записах патріотизмом, гуманізмом, ненавистю до фашистів. Ліричний герой переймається чужим горем. Почувши траурну мелодію, без роздумів приєднався до похоронної процесії, на цвинтарі допомагав нести труну. Йому близька туга матері й дружини незнайомого воїна: «Упала з криком жінка... І друга вслід зайшлась — та не плачем, а реготом ридання...»¹ [5, с. 60]. Степана (так звати солдата, котрого хоронять) «за Вкраїну замучено» [с. 60]. Цей штрих робить його ще ближчим ліричному героєві, котрий незнайомого Степана ставить поруч із другом Ярославом, який також поліг на фронті.

Ліричний герой живе одним ритмом із життям народу. Цей ритм порушено війною, яка зачепила всіх: перебої передано численними перенесеннями в картинах побутового рівня життя і в мовленні ліричного героя. Ось опис вечора, коли відбувається похорон Степана: тиша; вона тривожна. Фронт далеко, але й тут відчувається його зловісне дихання:

¹ Далі при посиланні на це видання у квадратних дужках зазначаємо лише сторінку.

Упали сумерки. Оркестр замовк,
І стало тихо... Рота Всеобуча
назустріч нам прийшла. Повезли он
білизну в госпіталь на санях. Діти
з собакою пробігли. В хриплий тон
завод загув і стих. Взяло стемніти [с. 58].

Ліричний герой тонко сприймає природу. Щоб це передати, автор широко використовує синкретичні епітети, порівняння на основі несподіваних асоціацій. Поруч стоять епітети «синій сніг» [с. 55] і «синій плач» [с. 55–56]. Але вони належать до різних видів: перший — граматичний; другий — синкретичний. У виразі плач «припадав зеленим до ялин» [с. 56] епітет *зеленим* — також синкретичний. Динаміка художнього мислення поета виявляється і в тропях, побудовах на несподіваних асоціаціях. Філіпіка автора на адресу гітлерівців завершується алегоричними образами *собаки* і *вовка*, які розташовані за формулою висхідної градації:

Собаці благородство не pomoже, —
Тим більше *вовку*.

І тут же образ *вовка* включено до оригінального порівняння:

...Мов на лапах *вовк*, —
На заході оширилась туча [с. 58].

У таких тропях відгукується образний світ молодого П. Тичини як геніального поета; на рівні розширення семантики слів оприявнюється погляд П. Тичини на світ як глибинну єдність.

Образ ліричного героя — основа ідеологічної та естетичної єдності поеми. Герой осмислює філософські основи трагічної доби. П. Тичина коректно переходить від багатоаспектності освоєння життя до багаточаровості тексту, що надає оригінальності композиції твору. Складники цих шарів окреслюються різними принципами, але не замінюють один одного. Один аспект тексту формується навколо проблеми життя і смерті, освоєння якої (проблеми) відбувається на раціональному й емоційному рівнях. Через образ лірич-

ного героя автор активізує провідну ідею твору — ідею *безсмертя*, яку доцільно розглядати на трьох рівнях: сюжетно-предметному, алегоричному й філософському, — де вона має відмінне формулювання. У тексті розрізняються картини за ступенем правдоподібності: реальні (міметичні) і уявні (спогоди, сон). Ідеологічна й естетична проникливість ліричного героя виявляється в афористичності його мовлення: «Усе міняється, оновлюється, рветься» [с. 56], «Усе в нові на світі форми переходить» [с. 58], «Закони материнства не перемінить» [с. 59] тощо.

Поєднання в «Похороні друга» елементів світосприймання молодого П. Тичини й досвіду бачення дійсності й людини, здобутого в роботі над поемою «Сковорода», дало нову художню якість, що виявилось насамперед у майстерності композиції, динамічних формах викладу, ритміці поетичного мовлення.

Автор винахідливо будує сюжет поеми, виділяючи подієву й ліричну лінії. Подієва пов'язана з участю ліричного героя в похороні незнайомого солдата. Лірична лінія передає емоційне ставлення автора до чужої трагедії, до всенародного горя, яке принесла війна. Ці лінії ідуть паралельно, хоча й не завжди синхронно. Взаємодіючи, вони передають динаміку внутрішнього стану ліричного героя — людини-гуманіста, котра без зовнішньої спонуки увійшла до тривожної ситуації і прийняла чуже горе у свою душу.

Нескладний подієвий сюжет завдяки багатству духовного досвіду автора поєднався з уявними картинами життя й похорону друга Ярослава; із наскрізною думкою-повтором, яка своїм філософським спрямуванням протистоїть смерті як явищу трагічному; з алегоричними роздумами, в яких автор, відштовхуючись від дійства реального похорону, намагається знайти рівновагу між суперечливими концептами *сонце — тьма, мати — зм'я, хаос — тонкий лад, глина — скульптор*.

Усі смислові шари поеми переймає ідея безсмертя. Цікаве тлумачення цього аспекту твору запропонувала В. Хархун: «Ідея безсмертя — ключовий момент твору [...] вона є наслідком і щиролюдського вболівання, яке спричинене смер-

тю друга, і прагненням протистояти смерті, і тоталітарними ідеологемами» [6, с. 52]. На сюжетно-предметному рівні ідея безсмертя тримається на спогадах ліричного героя про друга Ярослава, образ якого подано засобами героїчного епосу, звучить вона в словах промовця на цвинтарі, присутня у сні ліричного героя, коли він бачить Степана і Ярослава живими. Утверджується життя як противага смерті публіцистично: у вирокі фашизму «І мертвому тобі — живих нас не убить» [с. 62], у певності перемоги народу «Ще будемжити ми — і ти, і я» [с. 63]. Чи досить цих морально-ідеологічних опор, щоб на сюжетному рівні нести ідею безсмертя? Що можна протиставити численним втратам на фронті, порушеному ритму життя, позначеному численними фігурами перенесення? П. Тичина знайшов альтернативу — *пам'ять*. Індивідуальну і народну. Так можна конкретизувати ідею безсмертя на *сюжетному* рівні.

Із сюжетним рівнем утілення ідеї безсмертя найтісніше пов'язаний ліричний відступ, побудований на алегоричних образах-концептах. У цьому роздумі П. Тичина намагався семантично поєднати конкретику похорону «І кожен день, і кожну ясну годину / розгортається й закривається земля» [с. 58] із загальною картиною світу, побудованою на казкових образах, «І перемелює вона в зубах людину, / як випадкова із хаосу змія» [с. 58]. Водночас автор заперечує панування в світі хаосу, протиставляючи йому «тонкий лад»; пропонує оптимістичний варіант попередньої формули: «Й сама земля — не є змія, а рідна мати...» [с. 59].

Алегоричний роздум поставлений автором у центрі тексту. До нього стягнуто рядки, насажені оптимізмом «Усе в нові на світі форми переходить...» [с. 58]; «Усе міняється, виліплюється, мнеться...»; а завершується роздум ідеологічним афоризмом: «Усе підводиться, встає росте, сміється, / і мертвому тобі — живих нас не убить» [с. 59]. Автору йшлося про зближення ідеологічного й філософського рівнів твору. Як наслідок, художнє мислення в поемі все більше переходить на раціональну основу, а поетичне мовлення вичахає на ідеологічних вітрах.

І все ж глибинне залягання ідеї безсмертя втримує авторський роздум на позиції органічної частини поеми. Ідея безсмертя в роздумі не зводиться до словесних формул. Вона тяжіє до ритму. У сюжетній частині ми бачимо багато фігур перенесення як знаків порушення природного руху життя. В алегоричному роздумі їх зовсім немає. Це спонукає дещо несподівано формулювати ідею безсмертя в цьому фрагменті тексту: за умов, коли трагедії війни руйнують здорову ходу життя, тільки *думка* здатна зберігати природний ритм і утверджувати ідею *безсмертя*.

Композиційно-стильовою знахідкою П. Тичини в поемі «Похорон друга» стали повтори. *Перший* — філософсько-раціоналістичний. Він провідний. Розбитий на рядки, він проходить через весь текст поеми як акцентований мотив; взаємодіє з індивідуальним трагізмом і протиставлений йому. *Другий* повтор — психологічно-емоційний. Він засвідчує причетність ліричного героя до чужої трагедії.

В алегоричному авторському відступі подано сам *процес думання*, через те на перший план виходить динаміка думки і *пошук правди*. У повторах філософські висновки мають завершений вигляд. Варіюються лише трагічні й оптимістичні акценти.

Філософський повтор перший раз подано наприкінці експозиції. Ліричний герой почув звуки траурного маршу. Його реакція на ті звуки особлива — реакція музиканта, який відчув неузгодженість тональностей у музиці, що заповонила весь простір. У проміжок між складниками перенесення вривається перший фрагмент філософського повтору:

Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груди б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
землі сирій всього себе передає [с. 56].

Складається враження, що ці думки як результат воєнно-го досвіду ліричного героя жили в його свідомості ще до того, як він почув траурний марш. Тому вони сповнені трагізму, як саме життя за війни. Трагічні рядки будуть повторюватись аж до алегоричного роздуму, коли єдиний у першій частині по-

еми рядок, який стверджує одвічний закон колообігу, стане початком алегоричного роздуму: «...усе в нові на світі форми переходить» [с. 57, 58]. Після роздуму оптимістичні варіанти рядків повтору будуть превалювати в тексті: «знов зеленим з-під землі встає» [с. 59]; «Усе підводиться, встає, росте, сміється» [с. 61]. Система філософських повторів (дев'ять фрагментів) створює в поемі інтелектуальний супровід картин, що постають перед ліричним героєм. Зрештою ці повтори вписують індивідуальну трагедію в загальний закон, що утверджує ідею *безсмертя як вічний рух життя*.

Після першої строфи філософського повтору автор подає початок психологічного повтору (їх у поемі чотири):

Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвякали?
І барабан як в груди бив —
хто вік свій одробив? [с. 56].

Запитання повтору переводять увагу ліричного героя з філософської орбіти, на якій формувались думки автора у кризових умовах війни, на психологічний рівень, де перебувають індивідуальні долі та індивідуальні трагедії. І справді, після психологічного повтору ліричний герой наздоганяє похоронну процесію і згадує прощання з другом Ярославом ще до війни, згадує його подвиги на фронті й героїчну смерть.

Ліричний герой уявляє труну Ярослава. А перед ним хитається реальний катафалк, на якому везуть труну незнайомого солдата Степана. Дві труни — то два символи пам'яті про героїв, котрі загинули за волю країни. На другому шаблі ситуація знімає актуальність психологічного повтору. Слова залишились ті самі, що й на першому шаблі, але їхній зміст інший. Запитання стають зайвими: «...хіба потрібно тут питати?» [с. 57]. У труні лежить оборонець країни. На такому ідеологічному рівні відбулося зближення ліричного героя і незнайомого солдата, якого хоронять.

Утретє психологічний повтор звучить після похорону, тобто після подієвої кульмінації й розв'язки. Повтор завершується відповіддю на запитання попередніх строф: «*ми* славно вік свій одробив» [с. 61]. Цей рядок — то лірична розв'язка.

А водночас і крок до осягнення моральної закономірності: за займенником *ти* може стояти будь-хто. Ситуацію ускладнює внутрішній жест ліричного героя: «...Й виплакався ж я!» [с. 61]. Наприкінці поеми внутрішній жест ліричного героя змінить свою спрямованість, виявивши тугу героя за Україною — мотив, характерний для багатьох творів воєнного часу: «І так схотілось до Дніпра-Славути!» [с. 63]. Зміниться й сам повтор, яким поет завершує поему:

І було чути —
як сурми *там десь* плакали,
тарілки *тихо* дзвякали,
і барабан все *глухо* бив:
— Ти славно —
вік —
одробив... [с. 63].

П. Тичина тонко передав затихання повтору (*там, десь, тихо, глухо*). Болісною тишею завершується прощання живих із мертвими, освячене пам'яттю.

Філософський і психологічний повтори по-різному присутні в тексті поеми. Філософський повтор увійшов до неї багатьма фрагментами. Різні за пафосом, вони йдуть паралельно з подієюю і ліричною лініями сюжету, зближуючись наприкінці з ідеологічною позицією автора. Очевидно, П. Тичині непросто було переконувати себе й уявного читача в правдивості філософських висновків, майстерно сформульованих і вдало введених до структури твору. Загальна правда, акцентована автором, приваблювала й насторожувала. Для її утвердження потрібні були більші творчі зусилля. Вони зреалізувалися у численних фрагментах філософського повтору. Психологічні повтори як носії індивідуальної правди скоротили шлях від ситуативних запитань до високої істини, яка забезпечувалась життям кожного, хто воював і вмирав на фронті або страждав у тилу. Очевидно, тому поет закінчив твір варіантом психологічного повтору: у ньому більше людського серця.

Поема «Похорон друга» засвідчувала високий талант її автора. Він не тільки повертав собі загальноновизнаний рі-

вень творчості молодих літ — він був готовий продовжити перервану естетичну комунікацію і зробив у цьому напрямі важливі кроки. Але не так усе просто. Залишились загадки, пов'язані з поемою. З одного боку, поет зробив помітні кроки назустріч своєму таланту, що не може не тішити. З другого боку, картини сновидіння ліричного героя й прикінцеві ідеологеми обтяжують художній світ поеми. Вона закінчилась раніше, ніж автор поставив останню крапку. Ідеологічні обставини виявились сильнішими за талант.

ЛІТЕРАТУРА

1. Губар О., Чернець Л. Павло Тичина. Семінарій / О. Губар., Л. Чернець. — К.: Вища школа, 1984. — 262 с.
2. Козицький П. Перемога над смертю / П. Козицький // Про Павла Тичину. Статті, нариси, спогади. — К.: Рад. письменник, 1976. — С. 51–56.
3. Стус В. Феномен доби (Сходження на Голгофу слави) / Василь Стус. — К.: Тов-во «Знання» України, Видавничо-поліграфічний центр «Знання», 1993. — 96 с.
4. Тичина П. Із щоденникових записів / П. Тичина. — К.: Рад. письменник, 1981. — 430 с.
5. Тичина П. Твори: В 2 т. / П. Тичина. — К.: Дніпро, 1976. — Т.2. — 423 с.
6. Хархун В. Поема Павла Тичини «Похорон друга» крізь призму тоталітарної естетики / В. Хархун // Дивослово. — 2009. — № 6. — С. 49–52.
7. Шаховський С. Павло Тичина. Життєпис поета і громадянина / С. Шаховський. — К.: Дніпро, 1968. — 219 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.133.1(493)-94.09+929Нотомб

Олександр Галич

**КВАЗИ-ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ РОМАН А. НОТОМБ:
СПЕЦИФІКА ЖАНРУ**

У статті йдеться про квазі-документальний роман бельгійки А. Нотомб, який імітує листування автора з головним героєм, що видає себе за американського вояка, котрий служить в Іраку, а насправді там ніколи не був. Симулякром є і його розповідь про булімію, на яку нібито хворіє значна кількість солдат у Багдаді.

Ключові слова: документалістика, квазі-роман, симулякр, жанр.

В статтю речь йде о квазі-документальном романе бельгійки А. Нотомб, имитирующем переписку автора с главным героем, который выдает себя за американского воина, который служит в Ираке, а в действительности там никогда не был. Симулякром является и его рассказ о булимии, которой болеет значительное количество солдат в Багдаде.

Ключевые слова: документалистика, квази-роман, симулякр, жанр.

The article focuses on the quasi-documentary novel of a Belgian A. Notomb, imitating a conversation of the author with the protagonist, who claimed to be an American soldier that was in Iraq, and in real life he has never been there. Simulacrum is also his story about bulimia, which is very wide spread among sick soldiers in Baghdad.

Key words: documentary, quasi-novel, simulacrum, genre.

Амелі Нотомб є сучасною бельгійською письменницею, що пише французькою мовою. Актуальність дослідження полягає в тому, що в українському літературознавстві її творчість практично ніколи не аналізувалася. Донька бельгійського дипломата, що тривалий час жила в Китаї, США, Лаосі, Бірмі, Японії, Бангладеш, випускниця відділення романських мов у Вільному університеті міста Брюсселя, вона більшу частину часу живе в Парижі. З юності пише оповідання, казки, п'єси. Своє тяжіння до Франції А. Нотомб пояснює так: «Все-таки у Франції існує велика літературна традиція, а Париж — літературна столиця світу» [1]. Письменниці належить понад 20 опублікованих романів, низка казок і оповідань, дві п'єси. Серед них романи «Гігієна вбивці» (1992), «Любовний саботаж» (1993), «Злочин» (1997), «Косметика

ворога» (2001), «Словник імен власних» (2002), «Щоденник Ластівки» (2006), «Зимовий шлях» (2009), «Синя Борода» (2012), казки «Злегка китайська легенда» (1993), «Блискучий, мов каструля» (2000), оповідання «Аспірин» (2001), «Без імені» (2001), «Входження Христа в Брюссель» (2004), п'єси «Пальне» (1994), «Косметика ворога» (2003–2008).

Серед них виділяється квазі-документальний роман А. Нотомб «Форма життя» (2010). Він написаний у формі листів нібито американського вояка Мелвіна Меппла, що служить в окупованому американцями Багдаді до автора і її коментарів до листування. Автор статті ставить за мету довести, що у даному випадку ми маємо справу не з документально-біографічним твором, а зі справді художнім, який лише імітує справжність документів і фактів, які належать до літератури *non fiction*. Появу подібних творів автор дослідження пов'язує з наслідками глобалізації в літературі.

Експозиція твору надзвичайно коротка, вона немов готує читачів до сприйняття тексту: «У той ранок мені надійшов лист, яких я ще не одержувала» [2, с. 5]. А далі наводиться текст листа нібито рядового американської армії Мелвіна Меппла, що паралельно з автором є одним із головних героїв роману: «Дорога Амелі Нотомб, Я рядовий 2-го класу американської армії, мене звать Мелвін Меппл, Ви можете називати мене просто Мел. Я несу службу в Багдаді з початку цієї довбаної війни, уже шість з гаком років. Пишу Вам тому, що життя у мене собаче. Мені потрібна людина, що розуміє, а Ви, я знаю, мене зрозумієте.

Напишіть мені. Сподіваюся скоро отримати від Вас відповідь.

Мелвін Меппл

Багдад, 18/12/2008» [2, с. 5].

Цей лист є зав'язкою твору А. Нотомб «Форма життя».

Дія в романі розгортається стрімко, хоча письменниця й намагається його штучно стримувати власними коментарями, спрямованими на визначення справжності листа. Він має американську марку, іракський штампель. А. Нотомб не сумнівається й у почерку її кореспондента: «Типово амери-

канський, простий і шаблонний, який я стільки разів бачила, коли була в Сполучених Штатах. І стиль, такий лобовий, з його безсумнівною обґрунтованістю» [2, с. 6].

Після тривалих роздумів: писати чи не писати Мелвіну Мепплу, А. Нотомб знайшла половинчате рішення: «Підписала американському солдатику свої книги, що вийшли англійською, упаковала їх і відправила за адресою. Цілком великодушний жест; служивий міг бути задоволеним, а моя совість чистою» [2, с. 8]. Зробивши це, письменниця вважала, що оскільки обраний на посаду президента Барак Обама виступав проти війни в Іраку, то Мелвін Меппл має скоро повернутися на батьківщину. Фантазія письменниці «малювала затишну ферму серед кукурудзяних полів, старих батьків, що розкривають йому обійми» [2, с. 8].

Майже через два тижні А. Нотомб отримала короткий лист від американця, де він привітав її з новим роком, подякував за книжки і водночас запитав: «Що Ви хочете, щоб я з ними зробив» [2, с. 10]. Роздратована А. Нотомб з Парижа направила листа цьому, як вона висловилося «солдафону», з порадою, що той може зробити з її книжками: «Дорогий Мелвін Меппл, ось уже не знаю. Можете підкласти під ніжку столу, якщо він у вас хитається, чи на стілець, якщо Вам низько сидіти. Чи подаруйте їх другові, який уже навчився читати.

Дякую за поздоровлення. І Вас також» [2, с. 11].

Лист, який А. Нотомб отримала у відповідь можна вважати ключовим, що дав підстави для їхнього тривалого епістолярного діалогу: «Дорога Амелі Нотомб, Sorry, я, мабуть, нескладно висловився. Я хотів сказати, що саме тому й написав Вам, що читав всі Ваші книжки. Я просто не хотів Вам зайвий раз морочити голову, ось і не став про це поширюватися; це ніби як само собою розуміється. Але я радий мати їх тепер у двох примірниках, та ще й з Вашим автографом. Я буду давати їх почитати товаришам. Ще раз вибачте за турботу. Sincerely, Мелвін Меппл» [2, с. 11–12].

Під час перебування в Сполучених Штатах Америки письменниця всюди говорила, що вона має листування з американцем, який служить в Іраку і читав усі її книги. Це сприя-

ло зростанню популярності А. Нотомб, стаття про творчість якої з'явилася у «Філадельфії дейлі репорт». Цей матеріал прочитав її дописувач з Багдада. З листа Мелвіна Меппла від 21 лютого 2009 року вона дізнається про нього таке: «Мені 39 років — в моїй частині я один з найстаріших. В армію я вступив пізно, в 30 років, тому що більше мені нічого в майбутньому не світило. Простіше сказати, я подихав від голоду. Мої батьки познайомилися в 1967 році, під час знаменитого Summer of love. Для них цей мій крок був ганьбою. А що робити в Америці, коли подихаєш від голоду?» [2, с. 17].

Далі розповідь героя про себе все більше нагадує симулякр. Він пише про хворобу, що нібито поширюється серед американських вояків у Багдаді: «За адміністрації Буша нашу патологію приховували як таку, що підриває престиж американської армії. Тепер, при Обамі, про нас заговорили газети, але поки, так би мовити, пошепки. Ви, мабуть, думаєте, що йдеться про венеричну хворобу? Помиляєтесь. Моя біда — ожиріння» [2, с. 22].

Герой сповіщає письменницю, що у нього катастрофічно збільшується вага. Участь у боях збуджує апетит солдата, йому хочеться після кожного бою одного — їсти: «Розпочинається все з пива — теж підступна штука для ваги, пиво. Виссеш банку-другу, а там можна і щось суттєвіше. Гамбургери, смажена картопля, peanut butter and jelly sandwiches, apple pie, brownies, морозиво — всього вдосталь, жери від пуза. І ми жремо» [2, с. 23]. За роки війни Мелвін Меппл став важити 180 кілограмів. Свою зайву вагу американський вояк називає східним ім'ям Шахерезада: «Це, звичайно, недобре в ставленні до справжньої Шахерезади, яка була, мабуть, стрункою, як лоза» [2, с. 25]. А. Нотомб інтертекстуальним зв'язком через це ім'я пов'язує свій роман з арабськими народними казками «Тисяча й одна ніч»: «Я ненавиджу свої тілеса, але Шахерезаду люблю. Ночами, коли зайва вага тисне мені на груди, я говорю собі, що це не я, а красива дівчина лежить на мені зверху. Часом так дофантажуюся, що чую ласкавий жіночий голос, що нашіптує мені таке, про що і сказати не могу. Тоді мої жирні руки обіймають цю плоть, і сила навіювання така

велика, що я відчуваю під пальцями не мій власний жир, а ніжну шкіру коханої» [2, с. 26].

Історія з Шахерезадою настільки вразила письменницю, що вона попрохала свого кореспондента її продовжити, бо досі вона ніколи не читала нічого подібного. Під впливом прочитаного в листі у свідомості автора роману виникають фантастичні картини: «Я бачила розірвані тіла іракців, вибухи снарядів, від яких розколювалася моя голова, а потім — американських солдатів, що обжиралися до колік, до відтворення у своїх утробах тих самих вибухів з поля бою. Я бачила переможну ходу жирності, бачила, як їй здають одну позицію за іншою, і відповідно потрібна форма все більшого розміру. Фронт жиру переміщався по карті. Армія США була єдиною істотою, немов гігантська личинка, що живиться невідомо чим, можливо, іракськими жертвами» [2, с. 28–29].

Подальші листи Мелвіна Меппла, немов снігова баба, що скинута з гори збільшується в об'ємі, у висхідній градації розгортають фантастичну картину драми американських вояків, яких захопила епідемія ожиріння: «За період харчових обмежень, котрі вони (командири. — *О. Г.*) увели в наших частинах, нас рознесло ще більше» [2, с. 32]; «Ми майже втратили людське обличчя, так нас роздуло, а між тим як раз людяні з нас і підсіли на булімію» [2, с. 33]; «Наше ожиріння і є ефективний і наочний акт саботажу. Ми дорого обходимося армії. Їжа наша дешева, але ми вживаємо її в таких колосальних кількостях, що набігає, треба думати, кругленька сума» [2, с. 37]; «...Моєю останньою перемогою я пишаюся: я вже не влізаю в танк. Люк для мене вузький» [2, с. 40].

У наступних листах американський вояк описує бійки жирних солдатів з худими, які час від часу виникали в американському війську в Іраку. У листі є спроба відтворити автопортрет героя роману: «...Гірше за все виглядає не тіло — обличчя. Жир надає йому бридкого виразу, одночасно скептичного, плаксивого, роздратованого і дурнувато-го. Кому таке сподобається?» [2, с. 48]. Сенс листування з письменницею Мелвін Меппл убачав у тому, що, можливо, вона потребує для своєї професії чужого досвіду, хай і не пе-

режитого нею особисто. До того ж сам процес власного оживлення він уважав творчістю: «Знаєте, Мелвін, Ви праві: Ваша надлишкова вага — це Ваша творчість. Ви на вершині хвилі сучасного мистецтва. Починайте працювати невідкладно, бо у Вашому випадку процес не менше цікавий, чим результат. Для того корифеї боді-арту визнали Вас за свого, думаю, слід також записувати все, що Ви їсте... Думайте про творчість, котра повинна бути єдиним сенсом життя митця» [2, с. 63].

Своєрідною вставною конструкцією в тексті роману є роздуми А. Нотомб про сутність епістолярної творчості. Тут вона звертається до власного дитинства, оскільки писати листи стала ще тоді, коли й не мріяла стати письменником: «З шестирічного віку я, під наглядом батьків, писала по листу на тиждень моему дідові з боку матері, що мешкав у Бельгії, котрого я ніколи в очі не бачила» [2, с. 83]. Цю повинність відбували й інші діти. Кожен мусив написати лист розміром з аркуш А4. Дідусь відповідав також текстом в А4. Про що писати дідусеві завжди було проблемою для маленької Амелі. Мати радила писати про шкільні справи, а дівчинці здавалося, що такі листи будуть нецікавими для діда: «Я всю голову зламала над цими листами. Суцільний жах, гірший за домашні завдання. Порожнечу білого паперу я повинна була заповнити рядками, котрі могли б зацікавити далекого пращура. Уперше й востаннє у цьому віці я пізнала страх чистого аркуша, але тривав він всі роки дитинства, а значить — віки» [2, с. 83–84].

Мати порадила доньці коментувати в листах написане дідусем: «Коментувати — значило описати своїми словами чужі слова. Якщо вдуматися, саме це і робив дід: його послання коментували мої. Розумно. Я наслідувала його приклад. Мої листи коментували його коментарі. І так далі. Діалог вийшов своєрідним. Незвичайним, але не позбавленим інтересу. Тоді я зрозуміла сутність епістолярного жанру: це текст, що призначений іншому. Романи, поеми та інші — тексти, до яких інший може увійти або не увійти. Лист же без цього іншого просто не існує, його мета і сенс — явлення адресата» [2, с. 84].

Листування, на погляд А. Нотомб, як і музичний слух, не кожному дано, але навчитися писати листи можна кожному. Ця вставна конструкція допомагає в мотивації листування двох різних людей — американця й письменниці.

У одному з наступних листів Мелвін Меппл повідомив А. Нотомб, що отримав звістку від американців, що повернулися додому з Іраку і вона є невеселою: «Всі недуги, психологічні і фізичні, котрими вони страждали тут, не лише не минули, а, навпаки, посилюються. Лікарі, котрі їх зараз спостерігають, говорять про реадaptaцію — вони вжили б таке ж саме слово, якщо ми б вийшли з в'язниці. І, кажуть, після відсидки реадaptaються краще. Колишні зеки і ті не почувують себе настільки чужими серед звичайних людей, як ми зараз» [2, с. 86–87].

Вражає портретний опис героя, зроблений на основі фотографії, що її одержала письменниця: «...Я побачила щось голе, дебеле, таке величезне, що не поміщалося в кадрі. Справжня емансипація плоті: і відчувалося, що це живе здуття постійно шукає нові можливості розповсюджуватися, випускати повітря, рости в ширину. Свіжий жир, пробиваючись крізь континенти сформованих тканин, розбухав на поверхні, щоб, затвердівши, як прошарок сала на жаркому, стати, у свою чергу, основою для нового пласту жиру. То була переможна хода ожиріння: тілеса анексували порожнечу.

Визначити стать цієї пухлини я затруднялася: фотограф сфотографував її анфас на повний зріст, але геніталії були сховані за величезними валиками жиру. Це могла бути жінка, дивлячись на величезні груди, але вони настільки губилися серед інших складок і випуклостей, що не виглядали молочними залозами, а більше нагадували шини.

Потрібно було деякий час, щоб я згадала, що здуття на знімку — людина і це мій кореспондент, рядовий 2-го класу Мелвін Меппл» [2, с. 102–103].

Письменниця чітко роздивляється фото американця, звертаючи увагу на окремі гіпертрофовані деталі його портретної характеристики: ніс, очі, рот, губи... Її уява зачіпає мозок Мелвіна Меппла: «Сіра речовина складається винят-

ково з жирової тканини; надмірне схуднення має наслідки для мозкових клітин. А що відбувається при зворотному випадку? Мозок теж росте чи просто стає жирнішим? Якщо так, то як це відображається на мисленні? Розум Черчилля чи, скажімо, Хічкока ніскільки не постраждав від їхньої нездорової комплекції, що так то так, але, безумовно, коли носиш на собі таку вагу, це не може не вплинути на інтелект» [2, с. 105–106]. Зрозуміло, що такий портрет в уяві автора роману «Форма життя» не несе в собі якихось приємних вражень. Однак Мелвіну Мепплу письменниця відповідає, що їй «дуже сподобалася фотографія» [2, с. 111].

Відсутність листів від героя протягом тривалого часу змусила автора роману зробити запит про його долю, на що А. Нотомб отримала несподівану відповідь: «Melvin Mapple unknown in U. S. Army» [2, с. 118], що в перекладі з англійської означає «Мелвін Меппл в Армії США не числиться». Натомість письменниця дізналася, що в Багдаді служить людина на ім'я Говард Меппл, якому вона написала листа з проханням дізнатися щось про долю Мелвіна. Лист від Говарда вразив письменницю тим, що написаний був на такому ж папері, як і листи Мелвіна, конверт і почерк також збіглися. У листі була вказана балтиморська адреса Мелвіна Меппла. Ця інформація дещо заспокоїла А. Нотомб. Вона вирішила, що американець, мабуть, був демобілізований із війська і повернувся додому. Вона написала останньому листа, на що через певний проміжок часу отримала відповідь: «Дорога Амелі! Я твердо вирішив більше не писати Вам. Ваш лист мене збентежив: як Ви не могли тримати на мене образи? Я-то очікував на дорікання, а то й на щось гірше. Невже Ви ще не зрозуміли, що я не заслуговую на Вашу дружбу? Щиро Ваш Мелвін [2, с. 125].

Цей лист американця здивував А. Нотомб тим, що почерк респондента змінився, хоча вона спробувала пояснити цей факт його поверненням на батьківщину, зміною обстановки. Однак невдовзі письменниця отримала новий лист від Мелвіна Меппла, який привів її в стан ступору, вона не могла нічого робити. Амелі не знала, що їй робити як реагувати

на те, про що вона дізналася з листа. А ще, чи треба взагалі реагувати?

Мелвін Меппл писав, що він весь час їхнього листування дурив її: «Я ніколи не був в Іраку і взагалі не служив у армії» [2, с. 127]. Оскільки в нього не було жодних інших занять, ніж сидіння в Інтернеті, Мелвін вирішив розважитися, використавши для цього брата, який служив у Іраку і був винен йому значну суму грошей, а тому «погодився переписувати мої електронні листи і надсилати їх Вам. А Ваші відповіді він для мене сканував» [2, с. 127]. Листування з відомою письменницею для американця стало головним у житті, оскільки решта його життя була дуже бідною на події. Мелвіна лише хвилювало те, що Амелі Нотомб колись неминуче попрохає надіслати фото. Страхуючись на цей випадок, головний герой заздалегідь надіслав братові в Багдад знімок, який і побачила А. Нотомб. Але прохання її надіслати фото у військовій формі зруйнувало всі плани Мелвіна. Він ніде не зміг дістати військову форму XXXL розміру, а брат Говард не захотів більше йому допомагати, оскільки він сповна віддав свій борг: «Заявив, що працював на мене не задарма, а по 5 доларів за аркуш (я й гадки не мав що він веде облік) і більше, мовляв, нічого мені не винен» [2, с. 128]. Це й припинило листування.

Після роздумів А. Нотомб надіслала новий лист своєму кореспонденту, у якому його привітала з блискучою містифікацією: «Якби Ви не зізналися, сама б я ніколи не змогла її розкрити» [2, с. 134]. У відповідь Мелвін Меппл повідомив: «Все, що я Вам розповів про моє життя до 30 років, — правда: я бродяжив, жив без даху над головою, бідував, а під кінець і голодував. Але, коли дійшов до межі, пішов не в армію — до тата з мамою. Гіршого приниження не придумаєш — повернутися до батьків у 30 років, нічогосінько в житті не досягнувши» [2, с. 138]. Мати купила для сина комп'ютер, щоб той створив сайт для родинного автосервісу. Робота за комп'ютером призвела до того, що герой практично цілодобово проводив час біля монітора. Він став гладким, залежним лише від їжі, через що посварився з батьками. З того часу перестав виходити зі складу шин, де був установлений

комп'ютер: «Цілодобове життя в Інтернеті створює відчуття повної ірреальності, так що вся їжа, котру я поживав місяцями, ніби не існувала зовсім. Я став товстуном без історії і заздрив братам по нещастю, що увійшли в історію з великої літери» [2, с. 143]. На війну в Іраку герой не потрапив, його комісували через ожиріння. Однак прочитавши романи А. Нотомб, Мелвін Меппл вирішив розпочати з нею листування, виправдавши цим власне існування, додавши лише те, що він є американським солдатом в Іраку, що погладшав унаслідок участі у війні: «Я, здається, і сам всерйоз повірив, що несучи військову службу в Багдаді» [2, с. 144].

Десятимісячне листування з відомою письменницею герої називає «формою життя»: «Я полюбив цю форму життя і сумую за нею. Листування працювало як розмноження простим діленням: я надсилав Вам мікроскопічну частку живої матерії, Ви читали, і вона подвоювалася, Ваша відповідь її ще більше примножувала» [2, с. 145].

Таким чином, ми маємо справу з квазі-романом, який імітує листування автора з головним героєм, що видає себе за американського вояка, а насправді ніколи в Іраку не був. Симулякр є і його розповідь про булімію, на яку нібито хворіє значна кількість солдат у Багдаді.

Стаття є фрагментом дослідження, присвяченого розвитку документальної літератури в умовах глобалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Климова М. За границей № 14. Амели Нотомб / Маруся Климова // <http://www.topos.ru/article/4062> 18.02.2014
2. Нотомб А. Форма жизни: Роман / Амели Нотомб; Пер. с фр. Н. Хотинской. — М.: Иностранка, 2011. — 160 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.1.09

Валентина Мусий

РЕЦЕПЦИЯ РУССКОЙ КЛАССИКИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. П. ПОТЕМКИНА

В статье представлены результаты изучения диалога современного российского писателя Александра Потемкина с писателями-классиками — А. Пушкиным, Н. Гоголем, А. Сухово-Кобылиным, И. Гончаровым. Сделаны выводы относительно характерологической роли интертекста в произведениях Потемкина, в выражении в них авторского взгляда на мир.

Ключевые слова: интертекстуальность, реминисценция, диалог в литературе, роман, авторский взгляд на мир.

Статья посвящена дослідженню діалогу сучасного російського письменника Олександра Потьомкіна з письменниками-класиками — О. Пушкіним, М. Гоголем, О. Сухово-Кобиліним, І. Гончаровим. Встановлюються характерологічний сенс інтертексту у романах Потьомкіна та його значення у вираженні авторського погляду на світ.

Ключові слова: інтертекстуальність, ремінісценція, діалог в літературі, роман, авторський погляд на світ.

The article is devoted to the study of modern Russian writer Alexander Potemkin's dialogue with his predecessors—Alexander Pushkin, Nicholas Gogol, Alexander Sukhovo-Kobylin, Ivan Goncharov. Intertextual connections with Pushkin's «Dubrovsky» (the opportunity to pick up someone else's property with the help of officials), Gogol's «The Overcoat» (hero of Alexander Potemkin's phantasmagoric play «The Desk» becomes so integrated into his status of a bureaucrat not only becomes an intrinsic part of his desk, he also begins to experience amorous feelings for it as poor Akaky Akakievich for new overcoat as a «pleasant girlfriend») are sated. The way the bureaucrats of provincial Velsk conjecture about Puzyrkov is reminiscent of the way the bureaucrats in Nikolai Gogol's «Dead Souls» conjecture about Chichikov. Characterological role of intertext in Potemkin's novels is considered in the research and allow understanding the writer's world outlook.

Key words: intertextuality, reminiscent, dialogue in literature, novel, author's world outlook.

Цель предлагаемой статьи — изучить типологические связи между произведениями современного автора Александра Потемкина и русских писателей XIX века, роль диалога с классикой в выражении авторской концепции действительности.

Постановка научной проблемы. Произведения А. П. Потемкина будут нас интересовать преимущественно с точки зрения формирования понимания этого писателя как творческой индивидуальности. При этом мы исходим из того, что характер генерирования рецепции и аккумуляции в художественном сознании писателя классики, отбора им произведений предшественников, мотивы, образы, проблематику которых он переосмысляет и творчески интерпретирует в современных ему условиях, является одним из ведущих показателей его авторского мира.

Степень изученности вопроса. О произведениях А. П. Потемкина написано большое число статей. Это преимущественно предисловия к его книгам. Целый ряд заметок содержится на интернет-сайтах. Что же касается научного, литературоведческого изучения написанного этим автором, то его время еще только наступает. Заявленная нами проблема творческого диалога Потемкина с его предшественниками в русской литературе поставлена нами впервые.

Категорию «авторский мир» мы используем в таком значении: воплощенный с помощью художественных средств, основанный на определенных художественных принципах и выразившийся во всем корпусе произведений конкретного писателя ответ на основной для него комплекс проблем действительности, который обусловлен строем его души, а также специфическими для него особенностями художественного сознания. Характер комплекса проблем действительности, которые являются, как нам представляется, главными для писателя А. Потемкина, вызван тем оскудением духовности и нравственности, которое переживают люди в обстановке торжества пошлости и утилитарности. Сравнивая людей разных веков, от XVII до XXI, герои его книг приходят к весьма неутешительным результатам. «Мораль, — заявляет Настя Чудецкая в «Человек отменяется», — опустилась на порядок. Нравственность почти исчезла, только около одного процента вообще понимают этот экзотический термин. Человечность сохранилась, но несколько не увеличилась, скорее, стала рыночной. <...> Блистать умом не модно. Сейчас

блещут связями, драгоценными камнями, элитными автомобилями, богатыми любовниками. Наш великий соотечественник Виталий Гинзбург получил Нобелевскую премию по физике. Никакого резонанса в обществе нет. Нация не устроила ему овации. По красной дорожке Кремля маршируют лишь толстосумы, попса и властные мужи. <...> Стремление к идеалам? Каким? Идеал сегодня — высокий уровень дохода и престижное положение в обществе. Доброта? Совершенно не рыночная категория». Даже традиционное клише «русские — самая читающая нация» вызывает слезы, а не гордость, поскольку «миллионными тиражами расходуется полуграмотное чтиво» [5, с. 126–127]. Отсюда — обращение этого автора к наследию тех писателей, для которых духовно-нравственная проблематика была центральной. Как нам думается, Александру Потемкину из русских классиков ближе всего Ф. М. Достоевский. Его герои, как и герои романов Достоевского, мучительно ищут пути спасения человека. Однако, поскольку в этой нашей статье мы сосредоточим внимание на сатирическом, то есть том, что представлено с точки зрения несоответствия авторскому пониманию нравственной нормы, мы ограничимся параллелями между произведениями А. Потемкина, с одной стороны, и А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя А. В. Сухова-Кобылина, И. А. Гончарова, с другой.

Возможно, некоторые связи, на которых мы остановимся, имеют случайный характер. Так, к примеру, одним из персонажей романа А. Потемкина «Русский пациент» является психиатр Райский. «Этот пятидесятилетний тучный, рыжеволосый доктор с вечно усталым, в морщинах лицом и пронизательным взглядом, — сообщает повествователь, — был довольно известен в столице. На прием к нему старались попасть многие наши граждане». Явившись к нему озлобленными на весь окружающий мир, переживая ненависть ко всем, включая самих себя, уже после первой, в крайнем случае второй встречи с доктором, его пациенты начинали постепенно исцеляться от ощущения социальной несправедливости. Однако все же не становились полноценными чле-

нами общества, а впадали в другую крайность: в безмятежность. Им начинали представляться «красивая, в согласии с законом, жизнь, соблазны обширного рынка потребления, высокие доходы и гламурное времяпрепровождение». «Браво, Наум!» — восклицает доктор, видя подобный результат [4, с. 17, 19]. Подчеркнем: ничего в их жизни не менялось, какими они были до встречи с психиатром, такими же они и оставались. Менялось лишь эмоциональное состояние: вместо агрессии появлялись безмятежность и наслаждение иллюзиями. Главному герою романа, Антону Антоновичу Пузырькову, доктор помочь тоже не сумел. В связи с этим образом в романе А. Потемкина нам вспомнился другой Райский, только не Наум Львович, а Борис, герой романа И. А. Гончарова «Обрыв». Герой Гончарова в не меньшей степени, чем Райский у Потемкина, занят постижением людей, с которыми встречается. Интерес к ним у него не праздный. Райский мечтает внести движение в «сонный, неподвижный фон» жизни [3, Т. 5, с. 190]. Поэтому от занятий живописью он хочет перейти к написанию романа: «Смешать свою жизнь с чужою, занести эту массу наблюдений, мыслей, опытов, портретов, картин, ощущений, чувств...» [3, Т. 5, с. 41–42]. Однако ему мало что удается. Скорее всего, из-за того, что он — дилетант и как живописец, и как романист, и как преобразователь мира и душ своих современников. Наум Львович Райский, скорее всего, не дилетант. Он верно определяет диагнозы заболеваний своих пациентов, умеет заставить их открыть свои комплексы, тревоги, задуматься над сутью своего собственного внутреннего «я». Но единственным средством, которое он может предложить своим пациентам, являются многочисленные таблетки и микстуры, которыми, к сожалению, душу не исцелить. В результате ни одному из названных Райских каким-то образом изменить ситуацию не удастся. Но в романах Гончарова и Потемкина есть персонаж, с которым связывается по-настоящему деятельное начало. В «Обрыве» это Иван Иванович Тушин, устроивший в лесу пильный завод, заведения вроде банка, больницы и школы. Наблюдая за ним, Райский обнаруживает, что в «этой простой русской,

практической натуре, исполняющей призвание хозяина земли и леса, первого, самого дюжего работника между своими работниками, и вместе распорядителя их судеб и благосостояния, он видел какого-то заволжского Роберта Овена!» [3, Т. 6, с. 230]. Именно Тушину удалось спасти Веру от того кризиса, в который ввергли ее отношения с Марком Волоховым. В Тушине она нашла не возлюбленного, не друга, а «человека»; полюбила не «корыстной или обязательной» любовью, какой любят жена, брат, мать, сестра, но самого по себе, как «чистый самородок» в сообществе людей [3, Т. 6, с. 230]. Этот персонаж, как и Петр Иванович Адуев в «Обыкновенной истории», Андрей Штольц в «Обломове», принадлежит к группе деловых людей, в которых И. А. Гончаров попытался воплотить свой идеал личности современника.

У А. П. Потемкина, на наш взгляд, подобного персонажа в «Русском пациенте» нет. Но деловой человек есть. Это брат главного героя романа, Антона Антоновича Пузырькова, Андрей Антонович. Но если Антон — экспериментатор, ставящий опыты над самим собой, чтобы лучше постигнуть человеческую природу, Андрей ни в чем не сомневается и с легкостью управляет всеми. «В роли хозяина жизни, распоряжающегося подчиненными, выведен олигарх», на «которого работают несколько сот тысяч человек», характеризует его в предисловии к роману Лев Аннинский [1, с. 9]. Как и Тушину в «Обрыве» И. А. Гончарова, Андрею Антоновичу единственному удастся противостоять злу, когда на Антона и двух женщин нападают грабители. «Главарь шел, прижавшись к Пузырькову, показывая, что тот в его полной власти. На шаг сзади следовали второй бандит с Евгенией. Все они двигались медленно и молча, точно по тюремному коридору. Но у каждого нервы были на пределе. Они дошли до конца перрона и завернули на площадку с расписанием. До места встречи оставалось не больше пятидесяти метров. В этот момент человек двадцать набросились на них и молниеносно скрутили; на обоих преступников надели наручники, рты заткнули кляпами» [4, с. 205]. Однако, в конечном итоге, получается, что с насилием можно справиться только насилием. Андрей

Антонович Пузырьков и сам не прочь уничтожить конкурента, приказать бить «по морде, по почкам, по печени». Воссозданная в «Русском пациенте» ситуация с распадом и внутреннего и внешнего мира зашла слишком далеко. Поэтом доктор ничем, кроме микстур, помочь не может, а деловой человек по существу является тем же бандитом, от которого защищает своего совестливого брата Антона, надеющегося с помощью выворачивания наизнанку зла получить добро.

Как мы заметили вначале, связь «Русского пациента» с «Обрывом» И. А. Гончарова лишь угадывается. Но в ряде случаев Александр Потемкин называет своему читателю прецедентный текст. Так происходит в «Человек отменяется», когда один из ведущих персонажей романа решается провести эксперимент: проверить, в самом ли деле законность не имеет силы для тех, у кого есть деньги. Иван Степанович Гусятников решает «на примере повести Пушкина «Дубровский» удостовериться, насколько изменилась за двести лет ментальность российских судебных чиновников. И изменилась ли вообще» [4, с. 167]. Ему хочется понять, изменилось ли правосудие после того, как «феодализм сменился российским капитализмом, потом настал якобы социализм, а за ним опять капитализм». А еще больше его интересует, что за смену почти десяти поколений изменилось в человеке. Поэтому он находит «прохиндея» государственного советника третьего ранга Николая Николаевича Папикова и предлагает тому, пользуясь выражениями Троекурова из повести А. С. Пушкина, наказать соседа, «грубияна невиданного». «Хочу, — говорит он, — взять у него собственность, то бишь отнять...». На вопрос о наличии документов, позволяющих оспорить недвижимость, Гусятников заявляет: «Полноте, Николай Николаевич, какие там документы! Надо придумать и нацарапать самим все необходимые бумажонки. В том-то и состоит наша сила, чтобы решением суда отнять все, что хочется. Что душа пожелает, на чем глаз остановит внимание» [5, с. 168]. Когда же государственный советник уходит, Гусятников, который затеял эксперимент-игру со своею собственностью (это у себя самого он собирается

отсудить тщательно оформленную и согласованную с Московской регистрационной палатой, на основе федеральных законов, Конституции России недвижимостью), задается вопросом: как же такое может получиться? «Не чиновники, а бесы, бесы какие-то», — в отчаянии восклицает он [5, с. 171]. Поскольку же в русской литературе чиновничество, которое ради денег способно исказить любую букву закона, представлено не только в «Дубровском» А. С. Пушкина, мы, исходя из универсальности воссозданной А. Потемкиным ситуации, установим возможные связи и с другими сочинениями русских писателей. Для этого остановимся еще на одном произведении А. П. Потемкина, на этот раз относящемся к драматическому роду.

В центре пьесы А. Потемкина «Стол» — герой, который настолько слился со своим статусом государственного лица, что превратился в принадлежность главного атрибута чиновничества — стол. Вспомним, что раньше была должность, которая так и именовалась: «столоначальник». Правда, о Дульчикове сказано, что он генерал. На сцене он появляется в «ведомственном кителе с генеральскими погонами» [5, с. 565]. Это подразумевает наличие героического в его прошлом или же настоящем. Однако о героике в пьесе речь не идет. Чин генерала в данном случае — знак его власти. Он — начальник «одного из департаментов очень важного российского министерства», то есть тот центр, к которому стекаются просители. Кто-то хочет освободить свой бизнес от налогов, кто-то — обеспечить «мягкость» проводящих аудиторскую проверку чиновников, кто-то — списать растроченные деньги. Закономерно, что на память приходит один из известных драматургов середины XIX века, Александр Васильевич Сухово-Кобылин, автор трилогии «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина». Из названных пьес «Стол» А. Потемкина ближе всего к среднему звену трилогии — сатирической драме «Дело». Показательно, что действие трилогии, начавшись в Москве, куда Муромский привез дочь, чтобы выдать ее замуж, переносится в Петербург, официальную столицу России, город ведомств, апартаментов, депар-

таментов и присутственных мест. Действующие лица драмы (они обозначены канцеляризмом «данности») подразделяются на группы в зависимости от своего служебного положения: «начальства»; «силы»; «подчиненности». Те же, кто не являются чиновниками, представлены как «ничтожества, или частные лица» (здесь Муромский. Атуева, Нелькин...); и, наконец, слуга Муромского Тишка, который вообще «не лицо». Именно здесь, в Петербурге, становится очевидным конфликт между чиновничеством и нацией. Вот как об их противостоянии говорит Иван Сидорович Разуваев, заведующий имениями Муромского. Он сообщает о встрече с важным государственным чиновником, принудившим его в свое время дать взятку: «Видите — служит, и вот на днях произведен в действительные статские советники — и пряжку имеет за тридцатилетнюю беспорочную службу. Он-то самый и народил племя обильное и хищное — и все это большие и малые советники, и оное племя всю нашу христианскую сторону и обложило; и все скорби наши, труды и болезни от этого антихриста действительного статского советника, и глады и моры наши от его отродия; и видите, сударь, светопреставление уже близко (*оглядывается и понижает голос*), а теперь только идет репетиция...» [6, с. 81–82]. Герои «Стола» А. Потемкина еще больше приблизили страну к этому «светопреставлению».

Но Аркадий Львович Дульчиков, как один из столпов современного российского государства, не просто слился со своим столом — он начал переживать к нему любовное влечение. Подобное одухотворение вещи пережил герой другого художника, обратившегося к образу чиновничьего Петербурга, Акакий Акакиевич из гоголевской «Шинели». Оксюморон (подруга ... на вате), который был использован писателем при описании перемен в жизни бедного Акакия Акакиевича, заключавшихся в том, что теперь «как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, — и подруга эта была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу» [2, с. 134] разворачивается в песне

А. Потемкина в гротескный образ стола-возлюбленной. Но в любом случае, как и в повести Н. В. Гоголя, суть заключается в оскудении духовного мира человека. Правда, в «Шинели» — в силу бесправия бедного Акакия Акакиевича, а в пьесе А. Потемкина — как результат поглощения человека меркантильными заботами.

Комический эффект имеют в «Русском пациенте» гадания чиновников провинциального Вельска о Пузырькове, напоминающие гадания чиновников в «Мертвых душах» Н. В. Гоголя относительно «негоции» Чичикова. Антона Антоновича Пузырькова, как, вероятно, и других лиц без определенного места жительства, являвшихся в Вельск, привели к главе города Юлию Михеевичу Полянову, чтобы тот выполнил все прихоти высокого начальника. Но когда старший охранник стал выворачивать карманы Пузырькова, то в них были обнаружены кредитные карточки трех банков, паспорт с московской пропиской. Имя владельца паспорта оказалось знакомым главе города. «Не брат ли он Андрея Антоновича, — с ужасом думает градоначальник. — Моего хозяина? Благодетеля Вельска и всего региона? Кормильца? Не может быть! Ошибка! Надо обязательно проверить, чтобы самому не оказаться на вертеле» [4, с. 88]. Глава города Вельска, уподобляясь одновременно и городничему из гоголевского «Ревизора», и чиновникам из «Мертвых душ», начинает звонить своим покровителям с тем, чтобы узнать, что делает в Вельске приехавший тайно, «под легендой... чистильщика обуви» молодой человек. Одна из версий покупки Чичиковым мертвых душ, которая была выдвинута во время гадания, заключалась в том, что он чиновник из канцелярии нового генерал-губернатора, направленный для проверки, за ревизора принимают напуганные «инкогнито» чиновники и Хлестакова. Так и в «Русском пациенте» шеф Полякова из федерального округа говорит: «И если подтвердится, что к тебе в город тайно прибыл брат *самого* (выделено А. Потемкиным. — В. М.), то мы с полпредом срочно вылетим в ваш Вельск. Кто знает, какие населенные пункты он собирается инспектировать» [4, с. 89]. Происходит то же самоодурачи-

вание чиновников, на котором строится «Ревизор». А значит, где-то в глубине в чиновниках все же таится сознание собственной вины, но слишком уж все благополучно для них складывается, чтобы всерьез задумываться о последствиях своих бесчинств.

Выводы. Мы выделили несколько путей включения «чужого» текста в произведения А. П. Потемкина. Это и упоминания названий художественных произведений, и реминисценции. Своеобразный подтекст создают аллюзии. Основное назначение подобного диалога — создание культурного фона описываемого, усиление мотива универсальности происходящего, углубление и уточнение характеристики персонажей. В целом же — интертекстуальность способствует выражению авторской концепции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Высшие и низшие твари в мегаполисе / Лев Аннинский // Потемкин А. П. Русский пациент / Александр Потемкин. — М.: Издательский дом «ПоРог», 2012. — С. 5–12.
2. Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 8 т. / Н. В. Гоголь; под общей ред. В. Р. Щербины. — М.: Правда, 1984. — Т. 3: Повести. — 336 с.
3. Гончаров И. А. Собрание сочинений: В 6 т. / И. А. Гончаров; Под общ. ред. С. И. Машинского. — М.: Правда, 1972. — Т. 5: Обрыв. — 544 с.; Т. 6: Обрыв; Повести и статьи. — С. 5–268.
4. Потемкин А. П. Русский пациент / Александр Потемкин. — М.: Издательский дом «ПоРог», 2012. — 272 с.
5. Потемкин А. П. Человек отменяется: роман; Стол: пьеса-фантазмагория / Александр Потемкин. — М.: ИД «ПоРог», 2008. — 624 с.
6. Сухово-Кобылин А. В. Картины прошедшего / А. В. Сухово-Кобылин; издание подготовили Е. С. Калмановский и В. М. Селезнев. — Л.: Наука, 1989. — 360 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2Шкурупій1/7.08.09

Іраїда Томбулатова

РЕЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ ГЕО ШКУРУПІЯ СУЧАСНИКАМИ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯМИ НОВОГО ЧАСУ

В статті розглядається рецепція творчості одного з найяскравіших представників українського футуризму початку ХХ століття — Гео Шкурупій — літературознавцями: від сучасників митця до вчених початку ХХІ століття. Проаналізовано абсолютно полярні думки та причини, що могли викликати таке сприйняття його творчості.

Ключові слова: рецепція, авангардизм, український футуризм.

В статье рассматривается рецепция творчества одного из самых ярких представителей украинского футуризма начала ХХ века — Гео Шкурупия — литературоведами: от современников автора до ученых начала ХХІ века. Проанализированы абсолютно полярные точки зрения и причины, которые могли вызвать такое восприятие его творчества.

Ключевые слова: рецепция, авангардизм, украинский футуризм.

The reception of the creative work of the one of the most outstanding representatives of the Ukrainian Futurism of the beginning of the ХХ century — Geo Shkurupii — by the theorists of literature: from the contemporaries of the author to the scientists of the beginning of the ХХІ century is considered in the article. Absolutely different points of view and the reasons of such reception of his creative work are analysed.

Key words: reception, avant-gardism, Ukrainian Futurism

Футуризм є однією з найбільш креативних і водночас дискусійних течій української літератури першої половини ХХ століття. Як відомо, футуризм зародився в Італії 1909 року, коли світ побачив «Перший маніфест футуризму» Філіппо-Томасо Марінетті, оприлюднений у паризькій газеті «Фігаро». Він заперечував класичну спадщину, закликав митців поривати з традиціями, а тому стару культуру порівнював з пловальницею, музеї — з смітниками. Мовляв, нова доба вимагає створення нового типу людини, схожої на мотор, з новим складом душі, в якій би було знищено моральні страждання, ніжність та любов [10; 7]. Через декілька років футуризм поширився в Росії, де його найвідомішими представниками були егофутуристи (І. Северянін, Г. Іванов,

П. Широков) і кубофутуристи (Д. Бурлюк, В. Маяковський, В. Хлебніков та ін.). Напрямок знайшов свій вияв, перш за все, в особі В. Маяковського. в декларації «Ляпас громадському самакові» (1913), авторами якої були московські поети В. Хлебніков, брати Бурлюки, В. Каменський, який писав про М. Горького й О. Блока: «З висоти хмарочосів ми поглядаємо на їхню нікчемність» [10; 7].

Футуристи фетишизували форму твору, оскільки для них набагато важливіше те, як написано твір, ніж те, що в ньому стверджується. Внаслідок цього тьмяніло зображення дійсності, її оцінка.

Футуристи інтенсивно розробляли тему індустріального пейзажу та урбаністичні мотиви, тому відбили у творах небачений розмах технічного прогресу, склали гімни моторові, ракеті, автомобілеві й водночас кулеметові й авіаційній бомбі, адже вони так само — творіння техніки [10; 8].

Уособленням футуризму в Україні вважають Михайля Семенка (В. Кузьменко «Історія української літератури», Г. Черниш «Український футуризм та довкола нього», Д. Рега «Місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ століття» та ін.). Першу українську футуристичну організацію «Фламінго» створив саме Семенко 1919 року. До неї увійшли Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій, Володимир Ярошенко, художник Анатоль Петрицький та ін. Вони пропагували модернізм у мистецтві, протиставляючи його народницькій літературі, видавали «Універсальний журнал», «Мистецтво» (редактор — Михайль Семенко). Символами футуристів була жовта лілія та жовта блуза, яку згодом замінили синьою, що мало вказувати на їх пролетарське походження [10; 8]. З ім'ям Семенка пов'язують (зокрема, В. Кузьменко) розвиток і кверофутуризму, і панфутуризму в Україні, оскільки на початку 1922 року саме він перетворив науково-мистецьку групу «Комкосмос» (Комуністичний космос), що була створена Олексою Слісаренком 1921 року, на «Аспанфут» (Асоціація панфутуристів), активним членом якої був і Гео Шкурупій [10; 8]. В «Історії української літератури», яка побачила світ

2013 року, В. Кузьменко, аналізуючи дускурс українського футуризму, називає Гео Шкурупія «другий після М. Семенка апоологет цієї творчості» [1, с. 24].

Футуристи оголосили динамізм художнім стилем нового мистецтва. 1927 року Михайль Семенко утворив організацію «Нова генерація» і видавав до 1930 року під цією назвою журнал, котрий найбільше європеїзував тогочасну українську літературу, пропагуючи під пролетарськими гаслами новітні художні стилі. Відомо десять маніфестів українських футуристів, які оприлюднювалися, окрім української, ще й французькою, англійською та німецькою мовами, адже футуристи дбали про те, щоб їх знали в Європі [10; 9].

Український футуризм став об'єктом наукових зацікавлень Є. Адельгейма, В. Вокальчука, Ю. Лавріненка, Н. Лисенко-Єржиківської, В. Моренця, М. Неврлого, М. Сороки, М. Сулими, Г. Черниш та інших. Серед сучасних дослідників концептуально важливі спостереження щодо порушеної у цій статті проблеми висловлено у працях А. Білої, С. Жадана, Р. Гончарова, О. Ільницького [7, с. 220].

Найбільш жваво феномен українського футуризму обговорювався у період його існування, а це 1914–1930 рр. У той час не минули своєю увагою це непересічне для української літератури явище такі відомі літературні критики, як М. Вороний, М. Євшан, Я. Савченко, М. Сріблянський та інші. Критики 10–20-х років ХХ ст. продовжували характеризувати футуризм як явище ідеологічно, естетично й національно чуже. У більшості своїх розвідок і рецензій вони давали негативну оцінку як самому напрямкові, так і його представникам. Здебільшого вони послуговувалися такими аргументами: по-перше, буцімто, немає належного підґрунтя для такого екзотичного явища на українській землі, по-друге, суспільство не готове до його рецепції. Майже усі статті зводилися до нищівної критики і гасел несприйняття і нерозуміння футуризму (відгуки М. Вороного, М. Євшана, Я. Савченка, М. Сріблянського) [7, с. 221].

Після 30-х років ХХ ст. розпочинається період певного застигання й забуття, коли чільних представників українського

футуризму (Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Олекса Влизько та інші) було вилучено з історії української літератури.

Починаючи з 1960-х років стан справ стосовно якісно нової рецензії футуризму пішов на спад і вряди-годи з'являються статті, присвячені художнім особливостям цього напрямку, а поетиці творів його представників. Проте тодішня загальна картина не змінилася. Продовжуються дискусії про непотрібність цього напрямку в літературі, про його недоцільність та помилковість з'яви на українських просторах.

Середину 80 — поч. 90-х років ХХ ст. можна вважати відправною точкою регенерації зацікавлень явищем українського футуризму в дослідницькій площині. Виходять друком статті, які торкалися проблем українського футуризму у теоретичному і прикладному аспектах. Новим поглядом на український футуризм характеризуються розвідки М. Сулими, О. Ільницького, Г. Черниш, це довело істинну зацікавленість наукових кіл проблемою українського футуризму. На перший погляд може здатися, що ледь чи не усі статті присвячені патронів українського футуризму — Михайлеві Семенку, але не варто так однобоко це сприймати, адже саме через образ Михайля Семенка було чи не найлегше зрозуміти український футуризм з огляду на наявність та доступність матеріалів для дослідження [7, с. 221].

1996 року вийшла друком книга «Український футуризм — Az Ukran Futurismus: вибрані сторінки» М. Сулими. Д. Рега відмічає, що «ця праця характерна не тільки тим, що була призначена для іноземних студентів-угорців, які вивчають історію української літератури, а й тим, що у ній вміщено перелік ледь чи не всіх тогочасних футуристів — істинних і не дуже, які повністю присвятили себе цій справі і які тільки дотично відносилися до руху футуризму в Україні» [7, с. 222].

Представники різних періодів дослідження футуризму зазначають, що найбільш яскравими представниками футуризму в Україні були панфутуристи. Вони закликали не чекати, поки мистецтво «відімре» само собою, треба прискорювати цей процес — «добивати» або деструктувати. Деструкція виголювалася одним із фронтів активного панфутуризму. Мис-

тецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму, пішло по деструктивному шляху, і через панфутуристичну революцію, підкресливши організаційно-конструктивний елемент, перейде до метамистецтва». Панфутуристичне мистецтво — це якесь туманне «післямистецтво», «органічне входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту». Дотепно висміяв таке теоретизування Майк Йогансен: «...аргументація ідентична з такою: капіталістична продукція гине, в майбутньому не буде продукції, а буде метапродукція: а замість продукту метапродукт, а замість Семенка в кафе — Метасеменко в метакафе. Подібна спекуляція на «непонятних» словах личить різним містикам і теософам». «Твердження про необхідну і неминучу деструкцію мистецтва залишається аксіомою для футуриста і проблематичним твердженням для читача», — писала Є. Старинкевич [8, с. 101].

Остап Вишня у додатку до газети «Вісті ВУЦВК» («Література. Наука. Мистецтво» від 7 жовтня 1923 р.) друкує гумореску «Письменники», в якій посеред інших літугруповань згадує футуристів: «Це письменники майбутні. Ще колись писатимуть, а тепер вони тільки бавляться, граються, вчаться на письменників і лаються» [9, с. 32].

Впродовж цілого століття сприйняття футуризму та його представників змінювалися, це стосується й рецепції творчості «другого апологета футуризму» Гео Шкурупія.

Віктор Петров у брошурі «Діячі української культури 1920–1940 — жертви більшовицького терору» так оцінює літературну діяльність Гео Шкурупія: «Серед «ново-генераторців» Гео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший. Він був живий і жвавий, здібний письменник, друг и близький приятель Олекси Влизька. Його повість про Шевченка, що друкувалася в зошитах «Нової Генерації», зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації та деструкції (...) За роками буяння молодой задерикуватості почала проступати в Шкурупія свідомість зрілої рівноваги» [4, с. 135].

На думку Юрія Лавріненка, Гео Шкурупій був «правою рукою» Семенка, «писав тоеретичні статті про футуризм»,

«брав жваву участь у літературних боях». «Брати участь у літературних боях» для деяких наших літераторів у ті часи означало — писати пасквілі проти Зерова й Рильського та інших неокласиків. Саме так найлегше було (чи здавалося) довести свою відданість партійній лінії. Звісно, не цими виступами і не футуристичними маніфестами під смак Семенка Гео Шкурупій здобув собі місце в літературі» [4, с. 135], що лише доводить думку про те, що саме літературна та літературно-критичка діяльність митця, перш за все, зробила йому ім'я у літературних колах першої третини ХХ століття, а це, в свою чергу, сигналізує про унікальність та новаторство творчого доробку письменника.

І. Качуровський вважає, що «футуризм Гео Шкурупія мав, властиво, суто декларативний характер, а щодо самої творчості, його віршів і прози, то це здебільшого недороблені півфабрикати, серед яких несподівано натрапляємо на гарні образи і вдалі твори» [4, с. 136]. Але, в той самий час, можемо зазначити, що декларативний характер футуризму Шкурупія — це наслідок того, що Гео Шкурупій, окрім суто літературної діяльності, займався й теоретичним обґрунтуванням футуризму, про що він писав у своїх публіцистичних статтях та виголошував у своїх промовах під час літературних дискусій, що, безумовно, могло і впливало і на творчий доробок автора.

Гео Шкурупій виявив себе і як теоретик футуризму, і як практик. Він долучався до маніфестів футуристів, був автором літературно-критичних праць, поетом, автором малої прози та романістом. Його доробок оцінювався по-різному. Звернемося до деяких зауважень та рецензій щодо творчості митця, побіжно акцентуючи увагу на різних іпостасях автора.

Про «Психетози» Гео Шкурупія О. Дорошкевич писав як про «першу спробу «виробництва» «короля футуропрерій» Гео Шкурупія». Щодо сучасних дослідників, то ґрунтовна праця О. Ільницького дає відповідь на більшість із питань першочергового характеру, що пов'язані з історією, теорією та художньою практикою українського футуризму. Зокрема, і стосовно назви дебютної збірки Гео Шкурупія, коротко акцентуючи увагу і на її оригінальності, також О. Ільницький

підкреслює: «У футуристичному репертуарі його доробок — один із найкращих і найбільших» [9, с. 31]. Серед інших відгуків на першу поетичну збірку поета привертає увагу відгук Остапа Вишні — «Над преріями плачу (Замість рецензії)» — суто журналістський вульгарний допис, в якому автор навіть не думає про аналіз текстів, натомість — у душі сільської гуморески відмінює незвичне ім'я поета — Гео [9, с. 32].

Ставлення до дебютної збірки Гео Шкурупія з боку тогочасної критики виявилось на диво одноставним: «Минув рік, і талант Шкурупія відзначили ще раз. Цього разу Майк Йогансен, теоретик, і, у своєму розумінні, письменник-новатор, розпізнав у його творах сліди тільки Олексія Кручених і Володимира Маяковського, їх «геніальних» звукових експериментів, що, як він сказав, призупинили ріст власних зусиль Шкурупія. «При всій уважності до книжки Шкурупія «Психетози» не знаходимо в ній нічого, що можна б відзначити. Це просто на десять літ запізніла епатація» [9, с. 33]. У той же час, аналізуючи збірку «Барабан», він пише: «Такі речі, як «Залізна брама», «Лікарепопиніада», дозволяють сподіватися, що коли Шкурупій скине з голови буафорського ковпака «короля футуруперій» і зречеться почесного рангу «тротуарного поета», то з нього буде, якщо не поет революції, то визначний поет революційної доби» [9, с. 780].

Василь Роленко (Іван Кулик) у рецензії на «Психетози» не стримує емоцій: «Коли я одержав нову книжку «короля футуруперій» Гео Шкурупія «Психетози», — то перш за все подивився на дату. Я остовпів: 1922! Неможливо. 1892 — так, 1902 — можливо, 1912 — ще можна жити. Але кому може прийти в голову безглузда ідея видавати в 1922-м році старе шмаття, котре вже до революції — навіть буржуазним естетам! — понабивало оскомину?» [9, с. 775].

«Вже дебютна добірка Гео Шкурупія яскраво засвідчила його автентичне (пов'язане радше з інтуїтивним відчуттям провідних ідеологічних і поетикальних акцентів доби) розуміння актуального мистецького дискурсу, який виявляв себе передовсім у експресіоністичних інтенціях, притаманних майже всім європейським літературам першої третини ХХ ст.

Урбанізм поезій Шкурупія, на відміну від футуристичного захоплення містом і технократичними його домінантами та складовими, виявляє присутні риси й мотиви катастрофізму й безвиході, що безпосередньо вказує на ідеологічне осердя поетики експресіонізму [9, с. 29]», — зазначають О. Пуніна та О. Соловей, ще раз наголошуючи на тому, що український футуризм був частиною європейського модерністичного руху, відображення чого ми можемо прослідкувати у творчості Гео Шкурупія, оскільки його творчий доробок включає в себе риси декількох літературних модерністичних напрямів і, згодом, автор приходять до футуристичної традиції, стаючи одним з найбільш цікавих представників цього напрямку в Україні.

М. Ткачук наголошує на тому, що «особливого розквіту на ґрунті української поезії досягає верлібр у творчості Михайля Семенка, Валер'яна Поліщука, Гео Шкурупія, Олексі Влизька. (...) в авангардному стилі (поезозмалярство) було видано «Аерокоран» та «Лікарепопеніаду» (1922) Гео Шкурупія, які, на думку Ткачука, були виконані на рівні кращих досягнень тодішньої західноєвропейської поезії [10; 30]. За допомогою поезозмалярства футуристи прагнули наповнити слово додатковими смислами. Тому слово і фрази було розташовано у графічні конструкції, вони вдавалися до акростихів, різних комбінацій слів і графічних малюнків, бажаючи кольоромузикою, барвами і звуками (які в свою чергу мають діяти як кольори) викликати певні суб'єктивні почуття й смисли [10; 30].

На відміну від поезії, прозу тогочасні критики зустріли досить схвально. Так, Олександр Білецький у 1926 році в журналі «Червоний шлях» писав: «Гео Шкурупій — вундеркінд нашої літературної сучасності». Підставою для таких оцінок стала констатація успішності олітературнення Шкурупієм «романтичних настроїв, яскравих фарб, незвичайних ситуацій, авантюри й екзотики» [2, с. 41]. Порівнюючи прозу митця із творами Г. Велса, Л. Андрєєва та О'Генрі, критик відзначав, що їй властиве «іронічне сприйняття дійсності, об'єктивність та особливий ритм» [2, с. 41].

Ще раніше у статті «Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року» він писав: «Факт тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості безперечний і тяжіння це визначилося раніше, ніж про його потребу заговорили». Далі автор, розглядаючи прозові твори «наймолодшого з наших письменників Гео Шкурупія», писав: «Збірник, що в одному виданні зветься «Переможець дракона», а в другому скороченому «Пригоди машиніста Хорна», — розмаїтий, талановитий і насамперед молодий, як і його автор, цей вундеркінд нашої літературної сучасності, що не скінчив ще свого особистого, юнацького Sturm und Drand'у, який зовнішньо збігся з добою Sturn und Drand'у в суспільстві» [3, с. 27].

Я. Савченко, рецензуючи книгу оповідань «Переможець дракона», зазначає, що «загалом же вся книжка залишає позитивне враження. Автор має, безумовно, хист і певну культуру майстерности. Це виправдує деякі недоречности першої прозової роботи Шкурупієвої. Можна сподіватись, що письменник дасть цінну вкладку в українську художню прозу. Для цього він має надійні дані» [9, с. 784].

Щодо романної творчості, то Ф. Якубовський переконує: «...з творчости, що, зароджуючись на ґрунті філософії, символізму, приходить до всезаперечення та агностицизму філософії формалістичної, що не бачить і не хоче бачити нічого поза технікою літературного твору, виростає й останній роман Гео Шкурупія «Двері в день».

Так, у рецензії Л. Старинкевич, думка якої суголосна з визначенням Ф. Якубовським провідним вектором, у романі є «фактурні заходи», на першому плані «єдності художніх заходів і словесного оформлення ми не помічаємо, але й відміни й строкатість форми немотивовано. Жоден із заходів літературного оформлення не усвідомлений автором остаточно в його функціональній ролі, жоден з них не загострений до того ступеня, коли його починаєш сприймати естетично, все-таки шукання на шляху лівої романної форми не позбавлені певного інтересу» [9, с. 48].

Попри загалом неприязну оцінку в «Молодняку» Ів. Телігою «Дверей в день», рецензент звертає увагу на жанрово-

стильову специфіку твору: «Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірка з газети, лекції, — і нарешті стиль екрану (...) різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в якій відбуваються події, та бажанням автора — до кожної декорації підібрати відповідний стиль» [9, с. 49]. Така шкурупіївська «різнокольоровість», виходячи з рецензії Л. Смілянського, є не що інше, як «механічна суміш літературних чи близьких до літератури форм: сценарія, репортажу, стенограми лекції, публіцистики», що в самому творі «механічно туляться одна до одної, будучи вклеєні в основну реалістичну новелу», яка матиме цінність лише як формальний експеримент [9, с. 49].

Окрім того, в січні 1930 року за редакцією Гео Шкурупії в Києві почав виходити «Авангард-альманах пролетарських митців «Нової генерації», що був задуманий як орган київської філії «Нової генерації» [8, с. 118]. Центральними, безперечно, були статті Гео Шкурупії «Нове мистецтво в процесі розвитку української культури» та «Реконструкція мистецтв».

«Нове мистецтво, — провадив Шкурупій, — вже втратило всій національний присмак... воно інтернаціональне, але має дуже виразні й гострі класові ознаки. Ім'я нації звучить лише як етикетка, ярличок, який уже ніякої функції не відіграє, воно має значення фабричної марки» [8, с. 120].

Реакція на «Авангард-альманах» та теоретизування Шкурупії була миттєвою. На думку Г. Черниш, траплялася цілком справедлива і своєчасна критика Шкурупії, якому бракувало правильної позиції в національному питанні, яле, хоч як це не дивно, посипалися безпідставні звинувачення Шкурупії в націоналізмі [8, с. 120].

А. Хвиля, наприклад, звинувачував Шкурупії не більше і не менше як у «спробі переглянути генеральну лінію нашої партії у розгортанні національно-культурного будівництва на Україні». Подібним чином оцінював ситуацію І. Микитенко: «Лице не тільки політичного невігласа і нігіліста вимальовується... а таки справжнього українського націоналіста — хотілося чи не хотілося того Шкурупіїві» [8, с. 122].

Перша стаття «стала фатальною для автора» [8, с. 120]. Незважаючи на те, що М. Семенко у своєму виступі на пленумі ВУСППу заявив, що Шкурупій «найбільший інтернаціоналіст, якого ми мали за весь час останній радянського існування», всі ці події, критика а також у великій мірі виступ М. Хвильового «А хто ще сидить на лаві підсудних», де він всіляко доволив «конрреволюційну» діяльність Семенка, спричинило «самоліквідацію» «Нової генерації» 17 січня 1931 року [8, с. 120].

Проаналізувавши вищезазначене, можемо впевнено говорити про те, що літературна та літературно-критична діяльність Гео Шкурупія сприймалася неоднозначно, особливо неоднозначністю сприйняття його творчості відзначилися сучасники одного з найяскравіших представників футуризму в Україні першої третини ХХ століття. Тим не менш, вже навіть на початку ХХ століття, коли футуризм ще був не повністю прийнятий літературними колами, деякі твори Гео Шкурупія сприймалися досить позитивно, як новаторські, незвичні, але написані на високому літературному рівні. Безумовно, прихильників футуризму в той час було не так багато, але з часом українське літературознавство, відкриваючи все нові й нові сторінки української літератури першої половини ХХ століття і, зокрема, звертаючи більше уваги на футуризм, по-іншому відкриває постать Гео Шкурупія, більш повно розглядаючи її в найрізноманітніших аспектах. Сьогодні творчий доробок митця переосмислюється вже інакше сучасними літературознавцями, зважаючи і на його літературний і літературно-критичний доробок, звертаючись до нього не тільки як до практика, а й теоретика футуризму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Історія української літератури: ХХ — поч. ХХІ ст. : навч. посіб. : у 3 т. / В. І. Кузьменко, О. О. Гарачковська, М. В. Кузьменко та ін. ; за ред. В. І. Кузьменка. — К. : Академвидав, 2013. — Т. 1. — 592 с.
2. Данькевич Ю. Творча індивідуальність Гео Шкурупія-епіка // Рідна школа. — 2005. — № 1. — С. 41–44.

3. Данькевич Ю. Гео Шкурупій: художня творчість і константи образного мислення (20-ті роки ХХ століття) // Рідна школа. — 2004. — № 12. — С. 26–29.
4. Качуровський І. Напівзабутий Гео // Березіль. — 2004. — № 1. — С. 134–137.
5. Пахаренко В. Неореалізм. Футуризм. Сюрреалізм // Українська мова і література в школі. — 2002. — № 2. — С. 59–63.
6. Рега Д. Місце українського футуризму в системі європейського футуристичного руху першої третини ХХ ст. // Історико-літературний журнал. — 2010. — № 18. — С. 572–577.
7. Рега Д. Український футуризм у національному літературознавстві: від генези до сьогодення // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. — Ужгород, 2011. — Вип. 15. — С. 220–223.
8. Черниш Г. Український Футуризм і довкола нього // 20-ті роки: літературні дискусії, полеміки : літературно-критичні статті / упоряд. В. Г. Дончик. — К. : Дніпро, 1991. — С. 90–123.
9. Шкурупій Гео. Вибрані твори / Гео Шкурупій ; упор. О. Пуніна, О. Соловей. — К. : Смолоскип, 2013. — 872 с.
10. Ткачук М. П. Українська література ХХ століття : монографія. — Тернопіль : Медобори, 2014. — 608 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-32Полтавчук.09

Ольга Подлісецька

**«СПОДІВАНА НЕСПОДІВАНКА»,
АБО НЕОТРАДИЦІОНАЛІСТСЬКІ ВИМІРИ
НОВЕЛІСТИКИ ВАСИЛЯ ПОЛТАВЧУКА**

Стаття присвячена аналізу збірки Василя Полтавчука «Ім'я любові». У статті розглядаються особливості морального конфлікту у новелах письменника та два різновиди вчинків героя: інтуїтивний та традиційний.

Ключові слова: новела, традиція, неотрадиціоналізм, психологічна мотивація.

Стаття посвячена аналізу збірки Василя Полтавчука «Ім'я любові». В статті рассматриваются особенности морального конфликта в новеллах писателя и две разновидности поступков героя: интуитивный и традиционный.

Ключевые слова: новелла, традиция, неотрадиционализм, психологическая мотивация.

The Article is devoted to the analysis of literary collection «The name of love» by Vasyl Poltavchuk. In the article are examined features of moral conflict in the short stories by the given writer and two types of actions of the hero: intuitional and traditional.

Key words are: short story, tradition, neotraditionalizm, psychological motivation.

Василь Полтавчук — український прозаїк, член Національної спілки письменників України. Автор книг прози «Заповітне поле» (1984), «Чи залишиться таємницею?» (1991), «Руса коса до пояса» (1997), краєзнавчих нарисів «Саврань» (1980), «Котовськ» (1987), «Неминущість минулого» (2009), «Ім'я любові» (2009), літературознавчих досліджень «Біографічний роман і проблема виховання історією» (1989), «Василь Фащенко» (2012), численних статей і рецензій у газетній та журнальній періодиці. В. Полтавчук — автор того типу літератури, про яку так сказав В. Фащенко: «Тільки чесна література, не применшуючи темних сил зла і прагнучи кращого, завжди стає на сторожі (а може, їх і менше) людей совісливих» [10, с. 3]. В. Полтавчук належить до «школи тих митців, що дослухалися голосів життя людського, не кодуую-

чи, не зашифровуючи символами природних емоцій людини і її борінь у сфері духу» [10, с. 4].

Найбільшим критиком та дослідником творчості В. Полтавчука був літературознавець В. В. Фащенко. У передмові до збірки новел В. Полтавчука критик зауважує: «Автор дотримується класичної традиції у будові стислого епічного твору: буденна фабула обов'язково має крутий поворот у своєму розвитку і новелістичний пуант. І робиться це не для приголомшення читача, а для втіхи осягнення ним сподіваної несподіванки» [10, с. 4].

В. Фащенко зазначає, що у новелістиці В. Полтавчука немає кодів та шифрів, і пояснює це загальнолюдськими поглядами на життя, висвітленими у художньому світі новел. Так, проаналізувавши новели збірки, зауважуємо, що у центрі майже кожної новели — подія, яку можна назвати традиційною. В одних новелах («Звичай наших жінок», «Продається хата», «Базарний день») зображена традиція у звичному розумінні: традиційний обряд «родини», традиція продавати хату в селі, у якій вже ніхто не живе, традиція базарювати у вихідні дні так, щоб ця робота перетворювалась у розвагу. Традиційними є і самі теми, і звернення до цих тем письменників-неореалістів (Є. Гуцало, Гр. Тютюнник, А. Колісниченко). Але чим традиційнішою є тематика новел В. Полтавчука, тим цікавішим для дослідника постає їх художній світ (адже іноді найважче знайти саме те, що знаходиться на поверхні). Як і новелісти його покоління (60–70-х рр.), В. Полтавчук творить у стильовій манері неореалізму. Цей стиль розробили митці, що, перебуваючи у модерністській системі світоглядних координат, зберегли, проте, реалістичний тип художнього мислення. Дослідниця О. Д. Турган зазначає: «Найбільш загальні тенденції в сучасному вітчизняному літературному процесі — неотрадиціоналізм і постмодернізм — передбачають обов'язкове звернення до культурних, антропологічних та онтологічних інваріантів» [8, с. 15]. При чому зазначається, що, на відміну від постмодерного світогляду, який іронізує з приводу універсальних структур, неотрадиціоналістська естетика

культурні цінності сприймає відповідно, розуміючи потребу людства в духовності [8, с. 15].

Проблематикою й власне терміном «неотрадиціоналізм» вчені зацікавилися в останній чверті ХХ століття, особливо у галузях дослідження містобудівництва та літературознавства, де традиціоналізм в його трансляційному аспекті виступав альтернативою ретроспективній сваволі [1, с. 725]. А. Гоцалюк, дослідниця цього явища, у статті «Неотрадиціоналізм як явище духовної культури» зазначає: «Наша літературна традиція оберігає етично-естетичні цінності українського патріархального селянського світу. А тому духовність «селянської» нації творить своєрідний ідеальний простір цієї літератури. Отож, якщо подивитися на проблему традиційності з цього боку, то в різні часи творцями української традиції були Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, Т. Осьмачка, Г. Тютюнник, В. Медвідь та ін.» [11]. До творців української традиції, на нашу думку, слід віднести й творчість В. Полтавчука. Повертаючись до поняття українського неотрадиціоналізму, ми можемо говорити про те, що суть його можна позначити як відновлення форм спадкування «цінностей», установок загального життя й принципів суспільного укладу. Український неотрадиціоналізм апелює до підвалин, тобто стійких складових всього життя людського роду, у тому числі й втрачених або ушкоджених у сучасному світі.

Вже сьогодні можна сказати, що культурна традиція відкриває перед людством нову перспективу свободи у сьогоденні та майбутньому на підвалинах минулого. В. М. Даренська вважає: «У першу чергу, неотрадиціоналізм — це пошуки нового імперативу, який не дозволив би суспільству розпастися на фрагменти та надав би спрямованості та смислу його подальшому розвитку» [3, с. 48]. Дослідниця переконана, що людина відчуває себе обличчям Універсуму, у якому самосвідомість людини стає завершеною, а діяльність світоутворюючою.

Повертаючись до новел В. Полтавчука, слід зазначити, що вони досить лаконічні, психологічна мотивація зведена до кількох штрихів та нюансів характеру. Натомість у новелах

присутній глибокий підтекст, характери персонажів створюються на основі одного-двох засобів (поетика імені, введення спогаду). Саме у підтексті автор звертається до духовних витоків особистості та законів серця, які розробив ще Г. Сковорода. Причому дати детальну характеристику моральних цінностей, зображених у творах, непросто. Мораль у творах беззаперечна, яскраво виражена, але важко піддається науковій характеристиці. На думку англійського філософа Е. Макінтайра, «у справжньому світі, де ми живемо, мова моралі перебуває у великому безладді. Ми справді володіємо подобою моралі, але ми втратили наше як теоретичне, так і практичне розуміння моралі» [7, с. 11]. Можливо, у зв'язку з подібною нездатністю до чіткого окреслення моральних принципів людиною, М. Мамардашвілі ввів термін «антропологічна катастрофа» для позначення наступаючої нездатності сучасної людини відтворювати ті первинні смисли, без яких неможливо жити. Стає зрозуміло, що людство ускладнило все до такої міри, що найочевидніші істини тепер слід доводити [5, с. 38].

Не зупиняючись детально на теоретичних особливостях жанру новели (пуант, вендепункт, деталь тощо) та майстерному володінні автором даною технікою (фінал, розв'язка — в одному реченні), маємо на меті дослідити антропологічні виміри (культура та мораль) у неотрадиціоналістському аспекті у новелах збірки. Пригадавши поняття М. Бахтіна «жанрове очікування», зазначимо, що у новелі це — очікування несподіваної розв'язки, яку автор іноді залишає для останнього речення, а іноді уникає взагалі, пошуки прихованого смислу у деталі, віднайдення пуанту (вираженого у зовнішній чи внутрішній дії). Так, підсвідомо читач чекає несподіванки, тримаючи у пам'яті заголовки новели, прагне чимшвидше розгадати його, але майстерність новеліста й полягає саме у тому, що розв'язка завжди несподівана. У новелах В. Полтавчука вона має традиційне розташування — наприкінці. Але характер цієї розв'язки у кожній новелі непередбачуваний. Новели побудовані таким чином, що розв'язка дійсно настає читача, мов спалах блискавки — несподівано. У чому ж таємниця новел В. Полтавчука?

У новелах В. Полтавчука, крім естетичної, присутня важлива етична категорія: мораль. Герої новел йдуть за покликом совісті, і керуються *народною* мораллю, а не мораллю, нав'язаною зовні. Дії у новелах відбуваються у селі, і, ймовірно, не через те, що автор дитинство й юність провів у селі на Савранщині. Дослідниками літератури 60–80-х років помічено: село, а не деперсоналізоване місто часто зображено фоном подій у творах того часу. У новелах В. Полтавчука, як і у новелах інших сімдесятників, концепт села поданий у іншому вимірі: як феномен духовності. Подібну думку висловив літературознавець П. Кононенко: село у творах 60–80-х років виступає не як «природне середовище», а земля не як «джерело задоволення матеріальних потреб», але як «резервуар суспільно-психологічних типів, а тому — і феномен духовності, що формується упродовж тисячоліть і зумовлюється (...) стосунками між людьми», а також «рівнем продуктивних сил, що визначає рівень свідомості та погляди на проблеми життя і смерті» [5, с. 143].

Як зауважує О. Гнатюк, народницька традиція, «хоч і видозмінена під впливом соцреалізму, але жива в українській літературі, вимагала шукати справжньої вартості в народі» [2, с. 116]. Ця народницька традиція протиставляє збереження «справжнього духу» советизованому містові, де, на думку дослідниці, було марно шукати українську традиційну культуру [2, с. 117].

Перша ж новела збірки В. Полтавчука має назву «Другий фронт». Цей фронт — непомітний одразу і начебто другорядний: жінки та діти в тилу в роки Великої Вітчизняної війни. Але інші герої новел — це вірні сини («Зустріч»), наречені військових («Ім'я любові»), люди похилого віку, які несуть мудрість поколінь («Коли настає осінь», «Руса коса», «Заповітне поле»), звичайні селяни-колгоспники («Безвідмовний Михтодь», «Баламут»), голова колгоспу («Продається хата») — це теж своєрідний «другий фронт». Вчинки цих героїв, на перший погляд, звичайні, закономірні, прогнозовані. Але це вчинки людей, на яких тримається мораль, які є певними орієнтирами у суспільстві, і, хоча іноді ці герої

переможені обставинами, як у новелах «День народження», «Безвідмовний Михтодь», «На березі ріки», їх сила — у моральності їх вчинків.

Як уже було сказано, герої новел В. Полтавчука живуть за законами серця. Існує філософська теорія — емотивізм, яка стверджує, що всі оціночні судження і, зокрема, всі моральні судження є вираженням уподобань, ставлень і почуттів. Емотивізм є теорією, що претендує дати пояснення усіх можливих оціночних суджень [7, с. 24]. Засновник цієї теорії — Дж. Е. Мур (поч. ХХ ст.). Припущенням стосовно того, чи є добром те чи те явище, Мур називає «інтуїцією»: «його не можна обґрунтувати чи спростувати, і неможливо навести жодних аргументів *на* або *не на* його користь» [7, с. 28]. На думку філософа, «кожен раціональний суб'єкт мусить бути сам собі суддею» [7, с. 41]. Спираючись на теорію Мура, ми проаналізували всі новели збірки, і дійшли висновку, що у багатьох з них герої здійснюють вчинки не за традицією, а за інтуїцією, хоча традиційне вирішення не викликає осуду ні у читача, ні у загалу (традиція тут розглядається у значенні вторинному, «так прийнято»). Герой у новелах вирішує ситуацію не за загальноприйнятими традиціями, а «за серцем», і це часто і є пунтом, розв'язкою новели. Автор не подає зображення подальшого стану героя, але читач інтуїтивно відчуває себе на місці даного героя, і пишається його вчинком, як наче б цей вчинок здійснив він сам. Психолог К. Ізард переконаний: «Людина переживає відчуття вини перед самою собою. Це відбувається тоді, коли вона розуміє, що її вчинок вступає у протиріччя з її характером» [4, с. 372].

Даний вислів спробуємо пояснити на прикладі новели «Ім'я любові». Головний герой новели — звичайний сільський чоловік Филімон. Знаючи, що він погоджується за платню підвезти односельців до райцентру, до нього пізнім вечором прийшла односільчанка-вчителька з проханням завезти її до Котовська. Юна вчителька — «дівча та годі: якби не знав її, то й не повірив би, що вчителька. Очі її все ще готові бризнути слізьми, але вона спробувала усміхнутися мені, і в ту мить я помітив, що вона чимось схожа на Катерину.

Схожості надавав їм оцей усміх — зніяковілий, вибачливий, ніби аж винуватий. Коли він з'являвся на виду у Катерини, я знав, що вона ось-ось розплачеться»... [9, с. 76]. Аналогія з дружиною Катериною з'являється у героя і згодом, коли Любина (ім'я, що означає «любов» у перекладі з грецької) допомагає Филимону розчистити снігові замети на шляху. Здивувала його і причина, з якої Любина так терміново зібралась до райцентру: побачити знайомого, який проїздом їхав потягом через Котовськ («А ось такого випадку, щоб за один лише позирк ледве чи не півзарплати вгатити, — такого не пам'ятаю») [9, с. 78]. Пуант у цій новелі будується на зовнішній дії: коли повернувся до машини Филимон, Любина вже спала. Розв'язка новели така: «Тоді я виїняв гроші, одержані за поїздку, перерахував і обережно, щоб не потривожити сон, засунув їх у кишеню Любининого пальта. А потім заїхав на вокзал і в безсонної квітникарки купив букет хризантем Катерині. Дружині моїй, значить. Каті...» [9, с. 82]. Тут немає яскраво вираженої зовнішньої дії, але є яскравий вчинок — моральний, інтуїтивно правильний, відповідний характеру і героя, і ситуації. Якби Филимон взяв гроші, він вчинив би традиційно для загальноприйнятих норм, але вчинок вступив би у протиріччя з характером, хоча на початку новели герої постає як звичайний чоловік, що заробляє гроші на нову машину, людиною без сантиментів. Тим несподіванішою і є розв'язка-пуант твору.

У новелі «На березі ріки», навпаки, головний герой Павло Чуприна чинить за традицією, яка була (і є) актуальною для кар'єриста-приспосованця. У новелі розгортається драматичне дійство: колеги щойно призначеного на посаду голови Павла Чуприни вирішили наловити риби на юшку у заборонений період. І коли човен з рибінспектором раптом наштотхнувся на камінь і рибінспектор Тиміш знепритомнів від удару, Чуприна не пустив підлеглого Петра врятувати людину, аби не викрити своє порушення закону.

Всі новели збірки побудовані таким чином, що розповідь про загальноприйняті норми у певному суспільстві сприймається як належне для цього суспільства, аж поки у структурі

новели не проявляється дія пуанту, «блискавки», «вендепункту», коли один з героїв починає мислити по-іншому, пропонуючи інший варіант розвитку дії. Ці інші рішення, варіанти які пропонує автор, при вдумливому прочитанні і є єдино вірними у неотрадиціоналістському аспекті. Вони не завжди є вірними у традиційному підході, оскільки, як уже було сказано, традиція для героїв-присотуванців розглядається у значенні «норма», «загальне правило». У цій нормі немає поняття турботи. Філософ В. Табачковський зазначає, що один з розділів Гайдеггерового «Буття і часу» має назву «Буття присутності як турбота». «Коли нас ніщо не турбує, ми втрачаємо свою сутність; турбота повертає нас до неї», — зауважує філософ Р. Мей [6, с. 308]. Саме керуючись інтуїцією, совістю, здійснюють вчинки такі герої, як Филимон, Петро та багато інших персонажів новел В. Полтавчука, оскільки проявляють турботу стосовно своїх односельців, хай навіть всупереч власному матеріальному добробуту. Саме у цьому вимірі ми і розглядаємо неореалістичні новели В. Полтавчука як неотрадиціоналістські.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абушенко В. Л. Традиция / В. Л. Абушенко // Новейший философский словарь / [сост. А. А. Грицанов]. — Минск : Интерпрес-сервис «Книжный дом», 1998. — С. 724–726.
2. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність / О. Гнатюк. — К. : Критика, 2005. — 528 с.
3. Даренська В. М. Культура Давньої Русі / В. М. Даренська. — Харків: Факт, 2012. — 264 с.
4. Изард К. Э. Психология эмоций / К. Э. Изард. — СПб. : Питер, 2000. — 460 с.
5. Кононенко П. Село в українській літературі : Літературно-критичний нарис / П. Кононенко. — К. : Радянський письменник, 1984. — 344 с.
6. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько-мистецька думка в пошуках «неевклідової рефлексивності» / В. Табачковський. — К. : ПАРАПАН, 2005. — 432 с.
7. Макінтайр Е. Після чесноти: Дослідження з теорії моралі / Е. Макінтайр ; [пер. з англ.]. — К. : Дух і літера, 2002. — 436 с.

8. Турган О. Д. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : [монографія] / О. Д. Турган, Т. В. Гребенюк. — Запоріжжя : Просвіта, 2008. — 292 с.
9. Полтавчук В. Ім'я любові: оповідання / Василь Полтавчук. — Одеса : Астропринт, 2009. — 184 с.
10. Фащенко В. Мудрість простоти / В. Фащенко // Полтавчук В. Ім'я любові : [оповідання]. — Одеса : Астропринт, 2009. — С. 3–4.
11. Гоцалюк А. Неотрадиціоналізм як явище духовної культури. [Електронний ресурс] / А. Гоцалюк. — Режим доступу до джер. : fd.snu.edu.ua/info/files_articles/collection_11

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-95Мандельштам

Сергей Остапенко

**КОМПОЗИЦИОННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ ЛИТЕРАТУРНО-
КРИТИЧЕСКИХ ПОРТРЕТОВ О. МАНДЕЛЬШТАМА
«ЗАМЕТКИ О ШЕНЬЕ» И «БОРИС ПАСТЕРНАК»**

В статье исследуются особенности композиционно-содержательной организации литературно-критических портретов О. Мандельштама «Заметки о Шенье» и «Борис Пастернак» в аспекте жанрообразующих характеристик. Жанровая идентификация изучаемых статей позволяет проследить этапы становления авторской жанровой модели литературно-критического портрета в творчестве О. Мандельштама.

Ключевые слова: текст, литературно-критический портрет, композиционно-содержательная организация, эссеизация.

У статті досліджуються особливості композиційно-змістової організації літературно-критичних портретів О. Мандельштама «Замітки про Шеньє» та «Борис Пастернак» в аспекті жанроутворюючих характеристик. Жанрова ідентифікація досліджуваних статей дозволяє простежити етапи становлення авторської жанрової моделі літературно-критичного портрету в творчості О. Мандельштама.

Ключові слова: текст, літературно-критичний портрет, композиційно-змістова організація, есеїзація.

The article deals with the features of the composite and substantial organization of the texts of the critical portraits «Notes about Chenier» and «Boris Pasternak» by O. Mandelstam. The genre identification of studied articles allows to trace some stages of formation of author's genre model of a literary and critical portrait in O. Mandelstam's creativity.

Key words: text, critical portrait, composite and substantial organization, essayisation.

Значительное место в прозаическом наследии О. Мандельштама занимают литературно-критические портреты — к этому жанру он обращался в 1910—1930-е гг., то есть на протяжении почти всего творческого пути. Объектами портретирования оказывались такие знаковые деятели литературы и культуры, как Ф. Вийон, П. Чаадаев, О. Барбье, Данте и др. Однако на это постоянство жанровых предпочтений в мандельштамоведении ещё не обращено должное внимание.

Наиболее плодотворными для О. Мандельштама оказались 1920-е годы, точнее — их первая половина: именно в это время он создаёт большинство своих литературно-критических портретов. Проблема их жанрообразования и стала предметом настоящего исследования.

Жанр литературного портрета (в том числе и литературно-критического) характеризуется оригинальным и целенаправленным «портретным» видением реального человека [3, с. 11, 49], изображением неповторимой творческой личности «во всей её многогранности и связях с эпохой, на фоне литературного процесса или его звеньев» [4, с. 218]. Таким образом, структурообразующим фактором этого жанра выступают *содержательные* показатели.

Изучение содержательной организации текста литературно-критического портрета рассматриваем как весомое основание для его жанровой идентификации. Но ясно, что таким анализом нельзя ограничиваться — необходима также тщательная работа на композиционном, субъектном и речевом уровнях исследуемого текста.

Цель данной статьи — изучить композиционно-содержательную организацию литературно-критических портретов О. Мандельштама 1920-х гг. в аспекте жанрообразующих характеристик. Объектом исследования стали следующие работы: «Заметки о Шенье» и «Борис Пастернак».

Почему в 1920-е гг. в поле зрения поэта оказались, в частности, А. Шенье Б. Пастернак? При всей непохожести судеб и поэтик, их объединяет то, что они, как и сам О. Мандельштам, оказались в эпицентре переходных эпох — каждый из них засвидетельствовал революционные события или даже принял в них непосредственное участие, равно как и в процессе смены тех или иных литературных направлений. Задачей критика в первой половине 1920-х годов являлось написать портреты тех, кому, по его мнению, было по силам «склеить позвонки» культурной традиции и наметить новые пути развития поэтического искусства. О. Мандельштам с его острым умом, с его тонкой интуицией, конечно, ощущал и свою значительную роль в переходное время конца XIX —

начала XX вв., ознаменовавшееся целым рядом важнейших исторических и культурных событий. Выдвинув свою, оригинальную версию концептуализации образов вышеупомянутых поэтов, критик тем самым включился в широкую литературно-критическую полемику, развернувшуюся вокруг острых проблем и вопросов современности.

Обратившись непосредственно к анализу интересующих нас литературно-критических портретов 1920-х гг., констатируем, что способ композиционно-содержательной организации литературно-критического портрета «Заметки о Шенье» согласуется с его названием: статья действительно представляет собой серию фрагментов, «*заметок*». Неслучайно здесь так много односоставных и даже однословных предложений. В качестве показательного примера приведём полностью текст 6-й главки: «Ямбический дух сходит к Шенье, как фурия. Императивность. Дионисийский характер. Одержимость» [2, с. 279]. Представляется, что статья «Заметки о Шенье» — один из ярчайших образцов мандельштамовской *прозы поэта*, фрагментарной и обрывочной, композиционно открытой.

Единство текста здесь обеспечено не причинно-следственными, а ассоциативно-семантическими связями между главами, что в значительной степени сопряжено с усилением художественно-эстетического компонента в данной статье и что связано с определёнными творческими тактиками автора статьи: он предстаёт не только как публицист и критик, но и как поэт.

Так, давая оценку поэтическому наследию А. Шенье, автор «Заметок...» прибегает к лексемам, в ассоциативном ключе развивающим тему новаторства. С точки зрения О. Мандельштама, А. Шенье — поэт, которому удалось «*уйти*», «*сбежать*» [2, с. 277], «*выпрыгнуть* из золотой клетки», осуществить «абсолютную полноту поэтической *свободы*» [2, с. 278], «*освободить* эпистолярную форму от мифологических условностей» [2, с. 282] (*курсив здесь и далее наш. — С. О.*).

В то же время критик не может назвать это новаторство абсолютным, «революционным»: полнота творческой свобо-

ды, оказывается, осуществляется «в пределах самого узкого канона», а «романтическая манера» А. Шенье соседствует с «классической» [2, с. 278]. В оценке О. Мандельштама французский поэт выступает скорее как тот, кто подготовил почву для художественной революции, но вместе с тем во многом обращён к традиции. Поэтому автор портрета так внимателен к борьбе противоположных начал, которые, по его мнению, характеризуют поэзию А. Шенье. В связи с этим в исследуемом тексте разворачивается ассоциативный ряд «борьба, взрыв, разрушение, смерть». Приведём примеры: «равноправие *нарушается*»; «*борьба* за время» [2, с. 277]; «романтическая поэтика предполагает *взрыв*»; «ожерелье из *мёртвых* соловьёв» [2, с. 278]; «*борьба* газетной темы и ямбического духа» [2, с. 280]; «*разложение* мира на разумно действующие силы» [2, с. 281].

Однако анализ показывает, что эти ассоциативно-семантические связи не охватывают весь текст: в нём присутствуют разделы, автономность которых очевидна. Яркий пример — глава 11, где неожиданно речь заходит об идеализации современности посредством сравнения «толпы сословий» с «беременной Латоной» [2, с. 280]. Эта тема не поднимается больше ни в одном разделе портрета, и её появление (равно как и исчезновение) не подготовлено и не обусловлено ни одним ассоциативно-семантическим рядом.

Другой показательный пример автономности фрагментов — четвёртый, пятый и шестой разделы. В четвёртой главке поэзия А. Шенье характеризуется как «абстрактная, внешне холодная и рассудочная, но полная античного *беснования*» [2, с. 279]. В пятой главке критик рассуждает об *одержимости* XVIII века. Раздел номер 6 подхватывает эту лексику и повторяет её. Однако при этом ассоциативно-семантический ряд «беснование, одержимость» не получает дальнейшего развития ни в одной из остальных глав портрета.

Обратившись к анализу содержательной организации «Заметок о Шенье», отмечаем, что для исследуемого текста характерна многоаспектность в рассмотрении творчества французского поэта. Так, главки 4, 5, 8, 14 и 16 посвящены

теме «А. Шеньє и А. Пушкин», а разделы 2, 3, 9, 10, 12, 13 и 15 объединены вниманием к поэтике произведений А. Шеньє. Но даже беглому взгляду очевидно, что в разных главках текста автор подходит к одной и той же проблеме с абсолютно разных сторон. Так, в 8-м разделе он сосредоточен на отношении А. Шеньє и А. Пушкина к французской революции, а в 16-м — сопоставляет элегию «К Камилле» с письмом Татьяны к Онегину; в 12-й главке критик рассматривает поэтику гражданской поэзии, а в 15-й — размышляет о старофранцузской литературной традиции, некоторые приёмы которой «автоматически» воспроизводит А. Шеньє.

Таким образом, в «Заметках о Шеньє» принцип фрагментарности доведён до предела: в развитии темы ослаблены и причинно-следственные, и ассоциативно-семантические связи. Это действительно *заметки*, то есть фрагменты, обрывки, никоим образом не претендующие на полноту раскрытия темы. Такой фрагмент в исследуемом тексте может обрести статус версэ (например, главы 6, 7, 13), то есть абзацем, стремящимся стать строкой; предложением, совпадающим со строфой [5, с. 48].

Фрагментарна композиция и другого мандельштамовского портрета, написанного в 1920-е гг., — статьи «Борис Пастернак». Впрочем, следует отметить некоторые отличия. Логикой развёртывания авторской концепции в данном портрете полностью управляет принцип ассоциативного рассмотрения поэзии Б. Пастернака. Так, с первых же строк статьи разворачивается ассоциативно-семантический ряд «птицы»: стихи, составившие книгу «Сестра моя — жизнь», определяются как «прямое токование (*глухарь* на току, *соловей* по весне)» [1, с. 301]. В числе их «родовых примет» называются «классический восторг цокающего *соловья*», «*оперенье*» и «*птичий хохолок*» [1, с. 301–302]. Наконец, подтверждая правомерность своих «птичьих» ассоциаций, автор статьи цитирует стихи самого Б. Пастернака, среди которых — следующая строчка: «Это — двух *соловьёв* поединок».

Дальше этот ассоциативно-семантический ряд на некоторое время исчезает, плавно «перетекая» в следующий.

О. Мандельштам утверждает, что пастернаковское «птичье токование» есть «прямое следствие особого *физиологического* устройства *горла*» [1, с. 302]. Появление лексем «физиологический» и «горло» даёт начало новому ассоциативно-семантическому ряду — «сенсорно-чувственному», «физиологическому». С точки зрения автора, стихам Б. Пастернака по силам прочистить *горло* читателя, укрепить его *дыханье* и обновить *лёгкие*. Книга «Сестра моя — жизнь» представляется О. Мандельштаму «сборником прекрасных упражнений *дыханья*: каждый раз *голос* ставится по-иному, каждый раз иначе регулируется *мощный дыхательный аппарат*» [1, с. 302]. Отметим также ассоциативно-семантическую связь лексем «горло» и «голос» (входящих в «физиологический» ряд) с лексемами «токование» и «цокание» (представляющими «птичий» ряд).

Лексема «голос» выступает скрепом с мандельштамовскими рассуждениями о «синтаксисе убежденного собеседника», который, с точки зрения автора, характеризует поэзию Б. Пастернака, а также с «бормотанием» истинной поэзии. Этот ряд («голос», «собеседник», «бормотание») назовём «речевым».

В последнем абзаце статьи все три ассоциативно-семантических ряда сплавляются воедино: упоминаются *Воробьёвы горы* и *птичий полёт* («птичий» ряд), «*физиологически священный восторг пространства*» («физиологический» ряд) и о том, что «нам *рассказала* поэзия Пастернака» («речевой» ряд) [1, с. 302].

Заметим, что без учёта этой ассоциативно-семантической скреплённости, композиция портрета предстаёт обрывочной, а сам текст — «неорганизованным». «Борис Пастернак» начинается с упоминания имени А. Фета, а завершается непредсказуемой апелляцией к А. Герцену и Н. Огарёву и к Nike, перенесённой на Воробьёвы горы из древнегреческого акрополя. Непоследовательны и рассуждения о художественной манере Б. Пастернака: на содержательном уровне переход к наблюдениям над его поэтическим синтаксисом никак не подготовлен — перед этим несколько абзацев посвящаются фоническому уровню пастернаковских текстов.

Итак, в исследуемом портрете причинно-следственные связи между фрагментами, безусловно, ослаблены. Зато в силу вступают ассоциативно-семантические связи, надёжно обеспечивающие целостность текста. Особую роль играют семантические скрепы, которые могут быть сгруппированы в три ряда: «птичий», «физиологический» и «речевой».

Показательно, что эти три ряда восходят к системе образов, характерных прежде всего для поэзии О. Мандельштама. Принципиально не *писавший* стихов, а «работавший с голоса» поэт часто обращается к образам губ и голоса, слова и речи. Приведём несколько примеров из стихотворений 1920-х гг.:

«Видно, даром не проходит
Шевеленье этих губ...»
(«Холодок щекочет темя...»);

«Я хотел бы ни о чём
Ещё раз *поговорить*...»
(«Я не знаю, с каких пор...»);

«И блаженное, бессмысленное *слово*
В первый раз *произнесём*...»
(«В Петербурге мы сойдёмся снова...»);

«Человеческие *губы*, которым больше нечего *сказать*,
Сохраняют форму последнего *сказанного слова*...»
(«Нашедший подкову»).

При этом так же часто в стихах О. Мандельштама встречаются и образы птиц:

«...словно *голубь* залетел в ковчег»
(«Веницейская жизнь»);

«...слепая *ласточка* бросается к ногам»
(«Когда Психея-жизнь спускается к теням...»);

«Он подаёт куда как скупое
Свой *воробьиный* холодок»
(«Московский дождик»).

Но наиболее показательно в контексте данных рассуждений стихотворение «Ласточка» (1920 г.), где воедино сплавлены все три эти характерные для О. Мандельштама образные ряда, зафиксированные нами и в статье «Борис Пастернак». Вот несколько цитат из этого стихотворения: «...слепая *ла-*

сточка в чертог теней вернётся», «не слышно *птиц*»; «беспаямствует *слово*»; «А на *губах*, как чёрный лёд, горит / Стигийского воспоминанье звона». Но если в «Ласточке» образы птиц, губ, слова последовательно создают мёртвый, потусторонний мир, опустошённый в силу потери им культурной, поэтической памяти, то «Борис Пастернак», напротив, говорит о поэзии, преисполненной жизни. Поэтому и сам Б. Пастернак предстаёт в портрете как целитель, врачеватель.

С точки зрения эстетической доминанты, композиция портретов «Заметки о Шенье» и особенно «Борис Пастернак» подчинена, конечно, субъективно-лирическому принципу. Повествование здесь метафорично и ассоциативно, что, впрочем, не мешает автору обращаться к научной лексике: «синтаксис», «казуистика», «схоластика», «антифон» и т. д. О. Мандельштам играет с читателем — он конструирует перед ним образ портретируемого поэта, опираясь как на художественный, так и научный ресурсы. При этом автор актуализирует и искусно совмещает различные речевые жанры, такие, например, как:

1) научного трактата (см., скажем, 2-ю главу «Заметок о Шенье», полностью посвящённую стиховедческим проблемам),

2) афоризма («Мёртвый соловей никого не научит петь» [2, с. 278], «Это — кумыс после американского молока» [1, с. 302]),

3) хвалебной речи («Величественная домашняя русская поэзия Пастернака...» [1, с. 301], «Шенье искусно нашел середину между классической и романтической манерой» [2, с. 278]).

Нацеленность автора на различные коммуникативные программы, открытость жанровой структуры исследуемых статей, активное включение читателя в текстообразование, принцип фрагментарности, техника семантических скрепов, значимость ассоциативно-семантических связей, многоаспектность в раскрытии избранной темы, большая сила художественно-эстетического компонента — все эти параметры, характерные для портретов «Заметки о Шенье» и «Борис

Пастернак», с нашей точки зрения, свидетельствуют об *эссеизации* жанровой структуры этих литературно-критических работ О. Мандельштама. Бесспорно и то, что данные два портрета ярко и показательно репрезентируют мандельштамовскую *прозу поэта*. Внимание в них сосредоточено не на фактах, а на авторской *оценке* творчества А. Шенье и Б. Пастернака. Литературно-критические образы портретируемых моделируются не столько при помощи анализа их стихов, сколько путём их переживания.

Проведённый анализ позволяет идентифицировать изученные нами статьи как *литературно-критические портреты-эссе*.

Три других литературно-критических портрета рассматриваемого периода («А. Блок», «Огюст Барбье» и «К юбилею Ф. К. Сологуба») на содержательном и композиционном уровнях во многом отличаются от тех, что были проанализированы нами, и требуют отдельного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мандельштам О. Э. Борис Пастернак / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921–1929 гг. — С. 301–302.
2. Мандельштам О. Э. Заметки о Шенье / О. Э. Мандельштам // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений : в 4 т. — М. : Арт-Бизнес Центр, 1993. — Т. 2 : Стихи и проза 1921–1929 гг. — С. 276–283.
3. Барахов В. С. Литературный портрет. Истоки, поэтика, жанр / В. С. Барахов. — Л.: Наука, 1985. — 311 с.
4. Мельник М. Літературний портрет: до проблеми жанрової моделі / М. Мельник // Вісник Львівського університету. Серія Журналістика. — 2007. — Вип. 31. — С. 215–220.
5. Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 1991. — 200 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-1.09+929Жиленко

Артем Галич

**ПОРТРЕТИ ШІСТДЕСЯТНИКІВ У МЕМУАРНОМУ
ТВОРІ І. ЖИЛЕНКО «НОМО FERIENS»**

У статті досліджується феномен шістдесятництва у романі І. Жиленко «Номо feriens», розглядаються функції портретної характеристики.

Ключові слова: мемуари, портрет, деталі зовнішності, шістдесятники.

В статье исследуется феномен шестидесятиничества в романе И. Жиленко «Номо feriens», рассматриваются функции портретной характеристики.

Ключевые слова: мемуары, портрет, детали внешности, шестидесятники.

The article examines the phenomenon of the sixties in the novel I. Zhylenko «Номо feriens», considered functions portrait features.

Key words: memoirs, portraits, details of appearance, the Sixties.

Українська мемуарна література початку ХХІ ст. несе в собі сотні живих образів реальних історичних діячів минулого, допомагаючи збагнути й усебічно пізнати справу їхнього життя, а також час, який відбився в кожній такій особистості. Спогади про реальних історичних особистостей дозволяють побачити й зримі обриси їхніх портретних характеристик, що містять суб'єктивні свідчення про окремі деталі зовнішності, такі як поза, жест, хода, костюм, звички, схильності тощо. Це допомагає глибше побачити масштаб особистості, величину її обдарованості.

Своєрідність творення словесного портрета, як і портрета в живопису, зумовлюється передусім прямим зверненням письменника до індивідуальності певної особи, вигаданої (в художньому тексті) чи реальної (в документальному). «Портрет (франц. *portait*) — засіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі, що описує його обличчя, фігуру, одяг, манеру поводитися, і є складником композиції поряд із пейзажами, інтер'єрами, монологами, діалогами, автоською розповіддю або оповіддю наратора» [8, с. 249].

Мета даної праці полягає в з'ясуванні особливостей творення індивідуальних портретів шістдесятників у мемуарно-му творі Ірини Жиленко «Номо feriens». Нам уже доводилося аналізувати портрети І. Драча, І. Дзюби, М. Вінграновського, А. Горської. У цій статті ми звертаємося до портретних характеристик Л. Костенко, Д. Павличка, В. Симоненка, В. Коротича, Є. Шевчука, І. Світличного.

Специфіку портретування в художній літературі вивчали К. Сізова [11], Н. Демчук [5], Е. Костюк [7], І. Семенчук [9], Г. Сириця [10], І. Бикова [2]. Проте їхні студії стосувалися суто художньої літератури, яка розвивається за власними естетичними законами, що мають чимало відмінностей від документальної літератури, яку на Заході називають літературою *non fiction*. Проте на сьогодні практично відсутні наукові праці, у яких би вивчалася своєрідність портретування в мемуарній літературі, окремих її жанрових формах. Виняток становлять хіба що дослідження В. Барахова [1], Б. Галанова [3], В. Гречнева [4]. Проте досі ніхто, крім нас, не аналізував особливості портретування в мемуарному творі Ірини Жиленко «Номо feriens».

І. Жиленко, що сама належала до покоління українських шістдесятників, як і личить поетесі, емоційно й образно відтворює у мемуарах непросту атмосферу 60-х років минулого століття: «Початок 60-х років був часом спільності, єдиного дихання і єдиного пориву. Потім почалося роз'єднання, відчуження усамітнення. Я пам'ятаю, як печалилась я цим роз'єднанням, як намагалась чинити опір, як ретельно стежила за творчістю своїх друзів, телефонувала до них, щоб сказати добре слово про черговий опублікований творчий доробок; як щиро сумувала, коли — ніхто! — не говорив доброго слова мені. Потім затялась і я. Уже не дзвонила. Якоюсь мірою, безперечно, в цьому був винен час, атмосфера страху та розчарування кінця 60-х і далі...» [6, с. 133].

Серед кумирів І. Жиленко тієї пори безумовно одне із цільних місць посідала Ліна Костенко, людина, що була поетичним лідером доби, до голосу якої прислухалися митці. Змальовуючи її портрет, І. Жиленко відзначає величезну творчу обдаро-

ваність цієї поетеси, її красу і внутрішню силу характеру, якої саме й не вистачало автору мемуарів: «...Були у Ліни Костенко. В цю жінку я закохана шалено! У неї такі грандіозні вірші, що, слухаючи їх, я розуміла: про Ліну ще розповідатиму своїм благоговіючим онукам, а вони — своїм онукам. Неймовірна краса, жіночна, дотепна і... залізна! В ній відчувається незламна воля і внутрішня сила, якої мені так бракує...» [6, с. 186].

Повертаючись неодноразово далі до портретної характеристики Л. Костенко, І. Жиленко буде акцентувати увагу на окремих деталях її зовнішності (очі, губи, зріст), не забуваючи наголосити на безумовній геніальності цієї поетеси: «Я люблю її красиву голівку з білявими патлами, яскраво-сині очі, такі виразні, рухливі і прекрасні губи, люблю її нервовий фанатизм та її геніальність» [6, с. 385]; «Висока, струнка, в чорній сукні з білим коміром» [6, с. 538].

Згадуючи про вечір у Спільці письменників України, присвячений В. Симоненку, на якому зі сміливою промовою виступив І. Дзюба, І. Жиленко відтворює портрет Д. Павличка, який на цьому вечорі офіційно представляв Спільку. У залежності від тієї емоційної напруги, яка виникала по ходу виступу І. Дзюби, його зовнішність постійно змінювалася. Автор мемуарів у портретній характеристиці відтворює ті суперечності, які відчував Д. Павличко як людина, що належала до покоління шістдесятників, і як офіційна особа, причетна до керівництва Спількою: «Павличко то синів, то червонів. Кришив пальцями сигарету, вставав, сідав, але жодним словом, ані жестом не перепинив Дзюбу, за що йому честь і хвала. А потім він уже, видно, втомився боятися і навіть красномовно змахнув рукою — а, мовляв, хай буде, як буде. Все одно влетить! І почав аплодувати і сміятися разом з усіма» [6, с. 514]. Особливо вдало І. Жиленко вдалося передати еволюцію поведінки Д. Павличка через його жести: спочатку вони відсутні, потім змах руки і, нарешті, аплодисменти.

Портретна характеристика В. Симоненка є надзвичайно лаконічною. І. Жиленко концентрує увагу на одній лише деталі зовнішності поета — вусах, але не забуває наголосити на його творчому таланті: «По дорозі в Спільку зустріла Василя

Симоненка. Він відростив вуса, і я не впізнала його, аж поки не зіштовхнулися ніс до носа. Зраділи один одному. ...Тоді Василь запросив мене до ресторану «Москва». Довго і цікаво розмовляли. І добряче випили. Потім ходили Хрещатиком, і Васько читав нові вірші. Є дуже гарні» [6, с. 185].

Короткою є також у спогадах І. Жиленко портретна характеристика ще одного шістдесятника В. Коротича: «Чорнявий, дуже ввічливий. До нього заговориш — а він підскакує, щоб не відповідати сидячи. Як чемний, добре вихований хлопчик. І вірші інтелігентні» [6, с. 101]. Наголошуючи на окремих рисах зовнішності В. Коротича, зокрема його інтелігентності, мемуаристка відзначає й інтелігентність його поезії.

Набагато розлогішим є опис зовнішності В. Шевчука, який включає в себе і портретні деталі (кучерявість), і манеру листуватися, і мудрість молодого людини. І. Жиленко подає портрет В. Шевчука у віці 22 роки, коли він лише починав свою творчу діяльність: «І тихе дівчатко з величезними очима, закохане у вірші Олеся та Вороного, ще не зустріло свого Валерія Шевчука, кучерявого студентика, іронічного до нещадності й картинно-песимістичного. Ще ми романтично листуємося з ним, живучи в одному місті, і Валера розпочинає листи звертанням: «Трино, боже телятко!» і підписується величезними літерами лише іменем, розтягуючи його на всю сторінку: «Валерій». І в цьому — правда, бо замолоду ми не маємо прізвищ, ми ще їх не зробили і не заробили, прізвища належать батькам, а наше — тільки ім'я. Ні, Валерій не грається в песимізм, не позує. Він гостро і болісно реагує на вульгарність і відмовляється гратися в лицемірні ігри благополучних міщан. Він багато вже знає у своїх 22, а багато знання — багато печалі (не в мудрості багато печалі, а саме у великому знанні. Подолати своє знання, піднятися над ним до мудрості — це вже шлях до сонця)» [6, с. 134].

Ще ширшим є опис зовнішності й внутрішнього світу одного з лідерів руху шістдесятників в Україні Івана Світличного. Акцентуючи увагу читачів фактично на одній деталі його зовнішності («вусате сонечко»), та й то запозичивши її зі спогадів В. Стуса, І. Жиленко оцінює місце й роль

І. Світличного в атмосфері шістдесятництва як руху, що далеко вийшов за межі суто творчості, а став суспільно-політичним явищем доби: «...Довкола Івана оберталась Україна, тобто все, що було в Україні найкращого. Таке враження, що отой хаотичний «броунівський рух», уже насичений емоцією опору, раптово, завдяки центру, який виник в особі Івана, прибрав стрункої, організованої структури — все оберталось довкола і все тяжіло до центру. І все трималося купи: художники і композитори (втім, хіба тільки митці?) не відвалювались від письменників, а львів'яни — од киян. І наблизилась до нас (наскільки це можливо було в ті часи) українська діаспора. Я іноді думаю: чому саме Іван? Чому не Дзюба? Не Сверстюк? Не Стус? Не Ліна Костенко? І розумію, що всі ці безмірно яскраві, глибокі, мужні і обдаровані люди все ж не володіли такою мірою, як Світличний, найголовнішим даром, що його дає нам Господь, — талантом любові до людей, талантом саморозчинення в них — аж до повного забуття.

Про Івана можна писати нескінченно. І пишуть, і писатимуть. Я оповідала про Івана досить часто у листах до чоловіка, у щоденниках. Про це ще буде мова. І все ж ці спогади — крапля в морі. Живий Іван не надавався до іконописання і возвеличення. Були інші постаті, здавалось — яскравіші, значніші. Але з кожним прожитим десятиріччям пригасають «інші» й розгорається пам'ять про скромне наше «вусате сонечко» (В. Стус), про великого мудреця, добру людину і гіркого страдника — Івана Олексійовича Світличного» [6, с. 152].

Портрети реальних особистостей, що належали до покоління шістдесятників, у мемуарному творі І. Жиленко «Ното feriens», автор якого відтворює їх з певної часової дистанції, дозволяє наповнити риси зовнішності зримими емоційними деталями, що передають не лише індивідуальність кожної особистості, а й показують їхню роль в тодішньому літературно-мистецькому житті в добу нетривалої хрущовської відлиги. Студії в цьому напрямку є перспективними, оскільки дозволяють глибше й ширше побачити потенціальні можливості портретування в мемуарному тексті, побудованому на відтворенні реальних подій і постатей відомих особистостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барахов В. С. Литературный портрет (Истоки, поэтика, жанр) : монография / В. С. Барахов. — Л. : Наука, 1985. — 321 с.
2. Быкова И. А. Типология портрета персонажа в художественной прозе А. П. Чехова / И. А. Быкова // Языковое мастерство А. П. Чехова. — Ростов н/Д, 1990. — С. 38–46.
3. Галанов Б. Живопись словом / Б. Е. Галанов. — М. : Сов. писатель, 1974. — 344 с.
4. Гречнев В. Я. Жанр литературного портрета в творчестве М. Горького / В. Я. Гречнев. — М. ; Л. : Наука, 1964. — 132 с
5. Демчук Н. Портрет у прозі Т. Шевченка : (Мікропоетика опису в системі екстервентного психологічного аналізу) / Н. Демчук. — Львів : Літопис, 1999. — 44 с.
6. Жиленко І. Ното feiciens : Спогади / Ірина Жиленко ; передм. Михайлини Коцюбинської. — К. : Смолоскип, 2011. — 816 с.
7. Костюк Е. Н. Поэтика портрета «разочарованного» героя в русской литературе первой половины XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Е. Н. Костюк. — К., 1991. — 17 с.
8. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
9. Семенчук І. Р. Мистецтво портрета : навч. посібник / І. Р. Семенчук. — К. : Ін-т сист. досліджень, Київський ун-т, 1993. — 188 с.
10. Сырица Г. С. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского : [монография] / Г. С. Сырица. — М. : Гнозис, 2007. — 407 с.
11. Сізова К. Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі XIX — початку XX ст. : [монографія] / К. Сізова. — К. : Наша культура і наука, 2010. — 356 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-1Бродский«19»

Светлана Фокина

**МИФ О ДИДОНЕ КАК СМЫСЛОВОЙ ЦЕНТР
КОНЦЕПТА «ГОРЕНИЕ» В ОДНОИМЕННОМ
ЛИРИЧЕСКОМ ПОСЛАНИИ И. БРОДСКОГО**

В статье исследовательский поиск направлен на осмысление самобытности бродсковского концепта «горение» в одноименном стихотворении поэта 1981 года. Проанализированы контекстные, подтекстовые и интертекстуальные уровни лирического послания И. Бродского. Осмыслено включение мифа о Дидоне в семантическое поле концепта. Представлено прочтение авторских коннотаций в интерпретации мифологеми Дидоны в тексте «Горения».

Ключевые слова: концепт, мифологема, смысловой центр, контекст, подтекст, интертекст, Дидона.

У статті дослідницький пошук спрямовано на осмислення самобытності бродського концепту «горіння» в однойменному вірші поета 1981 року. Проаналізовані контекстні, підтекстові та інтертекстуальні рівні ліричного послання І. Бродського. Осмислено включення міфу про Дідону до семантичного поля концепту. Представлено прочитання авторських коннотацій в інтерпретації міфологеми Дідони в тексті «Горіння».

Ключові слова: концепт, міфологема, смисловий центр, контекст, підтекст, інтертекст, Дідона.

In the article is directed the research search to on the comprehension originality of concept «burning» of J. Brodsky in the same name poem of 1981. In the research project are analysed context, subtext and intertextual levels of lyric message of J. Brodsky. It is intelligent plugging of myth about Dido in the semantic field of concept. It is presented reading of authorial connotations in interpretation of Dido mytheme in «Burning».

Key words: concept, mytheme, semantic center, context, subtext, intertextuality, Dido.

Обращаясь к прочтению стихотворения И. Бродского «Горение» (1981), исследователь сталкивается с противоречивой ситуацией изученности данного текста. Бродсковеды признают «Горение» одним из лучших образцов любовной лирики поэта. Среди заслуживающих внимания полноценных работ литературоведов, обращенных к изучению художественной специфики «Горения» следует назвать, прежде всего, статьи И. Шайтанова [20] и И. Бобяковой [2].

И. Бобякова утверждает, что разворачивающаяся бродсковская метафора, выступающая призмой мировидения, позволяет в конечном итоге «обозреть с более дальней дистанции все человечество, заметить его общую историю, судьбу, цикличность всего происходящего в мироздании» [2, с. 63].

По мысли И. Шайтанова, «Горение» является текстом, который «одни числят среди лучших созданий Бродского <...> другие отшатываются как от богохульного, который в любом случае является одним из наиболее «метафизических» у поэта» [20, с. 265]. Действительно, отзывы современников были как восторженные, так и негативные.

При столь неоднозначных оценках стихотворения, по сути повышающих читательский интерес, перспектива включения «Горения» в научный поиск не была в полной мере реализована в работах ведущих бродсковедов: В. Полухиной [14], Л. Лосева [11], А. Ранчина [16], Е. Петрушанской [12], Д. Чернявской [19] и др. Несмотря на стратегии истолкования «Горения», предложенные И. Шайтановым и И. Бобяковой, данный текст заслуживает пристального внимания. Явно неисследованной в стихотворении И. Бродского «Горение» (1981) остается мифологема Дидоны, скрытая в подтексте, выявление которой открывает новые грани смыслового потенциала произведения.

Цель данной статьи — анализ концепта «горение» в соотношении с авторской интерпретацией И. Бродским мифа о Дидоне в подтексте лирического послания «Горение».

В соответствии с заявленной целью намечены следующие **задачи**: **1)** выявить в стихотворении интертекстуальные отсылки к дидонову мифу; **2)** осмыслить значение мифа о карфагенской царице как смыслового центра концепта «горение»; **3)** интерпретировать ментальные показатели, определяющие в поэтическом мире И. Бродского семантические и символические коннотации концепта «горение».

Хрестоматийным для понимания терминологической специфики концепта стало акцентирование двух доминант, соотносящих принципы концептуализации с ментальными и культурологическими процессами. Так Е. С. Кубрякова,

подчеркивая смыслопорождающие потенции, определяет концепт как «некий отдельный смысл <...> у нас в сознании» [9, с. 316]. Для Ю. С. Степанова более приоритетно положение: концепт — «основная ячейка культуры в ментальном мире человека» [17, с. 43]. В рецепции Д. С. Лихачева концепт соотносится с «ограничениями, определяемыми контекстом» [10, с. 153] особенно в научном и поэтическом дискурсе. При этом Д. С. Лихачев настаивает на важности перспективы домысливания концепта, что «расширяет значение, оставляя возможности для сотворчества» [10, с. 152]. Положение Д. С. Лихачева свидетельствует о возможности актуализации различных смысловых центров того или иного концепта в зависимости от контекста. Показательно и утверждение Ю. Е. Прохорова, что концепт являет «совокупность неконечного числа мифов, неконечного числа символов и неконечного числа знаков» [15, с. 46]. Так контекст может прояснить скрытые коды, мифологемы, подтексты и интертексты и задать направление интерпретации концепта художника слова для исследователя.

Тема огня главная в тексте «Горения». Именно в пламени воскресает женский образ, отличающийся пассионарностью и отсылающий к биографическому прототипу — возлюбленной И. Бродского Марине (Марианне) Басмановой, которой и посвящено стихотворение.

Согласно утверждению Л. Лосева, «стихи, посвященные «М. Б.», центральны в лирике Бродского», более того, «вложенный в них духовный опыт» стал «тем горнилом, в котором выплавилась <...> поэтическая личность» их автора [11, с. 72–73]. Для «Новых стансов к Августе», адресат которых М. Басманова, характерны принципы организации, верно подмеченные Д. Чернявской: «трагическая история накладывается на <...> личную судьбу — разлуку с возлюбленной, несложившееся счастье <...> надрыв ...» [19, с. 142].

Не менее характерно и замечание Л. Лосева о том, что в восприятии И. Бродского его подруга Марина Басманова представляла «воплощением ренессансных дев Кранаха (в частности, он имел в виду эрмитажную «Венеру с ябло-

ками»)» [11, с. 72–73]. Показательна установка сознания И. Бродского подыскивать для своей возлюбленной ипостаси в культуре. Такая мифологизация, проявившаяся вначале на уровне восприятия «другого», впоследствии стала важной частью бродсковского мифа в целом и непосредственно лирики, обращенной к М. Басмановой.

В «Горении» воспоминания, вызванные созерцанием огня, усложняются включением смысловых пластов личной биографии автора, а также различными интертекстами и мифологемами, возникновение которых определяется символикой огня.

В осмыслении Г. Башляра «огонь представляется носителем одной из наиболее таинственных, трудно определимых, а значит, самых удивительных ценностей» [1, с. 156]. Огонь, будучи традиционно мужской стихией, в лирическом послании И. Бродского связывается с неиствующим женским началом. Именно огненная стихия воссоединяет коммуникантов, являя перед лирическим героем женский образ.

Тема огня и сгорания интертекстуально отсылает к мифологеме Дидоны, не пережившей разлуки с Энеем и сжегшей себя на костре. Миф о Дидоне в стихотворении «Горение» наиболее завуалированный. Дидона, прямо не будучи названной, предстает центральной ипостасью женского образа. Умалчивание и неназывание активизируют важность ее неявного, мерцающего присутствия и соотношения лирического героя, синонимичного автору, с Энеем. Ипостась Дидоны, обретаемая женским образом, соотносит мотив любовной разлуки и тему пламени. Дидонов миф и коды, с ним связанные, принципиально важны для прочтения смысловых оттенков лирического послания и метафоры огня, как ядра концепта «горение».

Подтверждением скрытого в тексте И. Бродского кода Дидоны становится метаописательный характер энеевого мифа для биографии самого поэта. Е. Петрушанская уверена, что «ключом Энея» открываются скрытые смыслы некоторых поздних стихотворений» [12, с. 138] лирической системы И. Бродского. Перспективным представляется для прочте-

ния авторских коннотаций поэта «пунктирно прочертить линию такой «энеиды», начиная с «Дидоны и Энея» [12, с. 138]. При этом в поле бродсковской «энеиды» исследовательница не включает «Горение», не усматривая в подтексте миф о Дидоне.

Дидона и Эней появляются в лирике поэта начиная с 1969 года («Дидона и Эней» 1969, «Декабрь во Флоренции» 1976, «Памяти Н. Н.» 1992, «Искья в октябре» 1993). Для И. Бродского принципиально и ахматовское истолкование дидоновой темы. Более того, в его ментальном универсуме сама Анна Ахматова становится одним из новых воплощений Дидоны, чему способствовало и ее творчество, в частности цикл «Шиповник цветет».

В одном из своих интервью И. Бродский рассказал о тех факторах, которые способствовали созданию в 1969 году «Дидоны и Энея». «Было два обстоятельства. Первое из них — цикл стихотворений Анны Ахматовой о Дидоне и Энее. Она написала их после расставания с любимым. Себя она представила Дидоной, а того человека — этаким Энеем <...> Второе, что более или менее навело меня написать это стихотворение, стала опера Генри Пёрселла «Дидона и Эней» <...> Здесь идет речь о любви и о том, что есть предательство в любви» [5, с. 26–27].

Тема «предательства в любви» открывала для И. Бродского возможность переосмысления прежних неоднозначных отношений с Мариной Басмановой, которой поэт посвятил книгу стихов «Новые стансы к Августе», а также в 1981 году «Горение», позже вошедшее в вышеуказанный сборник.

В бродсковском стихотворении разговор лирического героя с пляшущими языками огня и проглядывание в их бликах образа прежней возлюбленной, обыгрывает ситуацию встречи Энея с Дидоной, превратившейся в царстве теней в призрак.

В культуре Дидона имеет как минимум три важные ипо-стаси, центрирующие понимание ее мифологемы. Первая и основная — героиня «Энеиды» Вергилия, не прощающая Энея и остающаяся непримиримой, даже став тенью. Вторая

ипостась Дидоны — упоминание Данте ее имени в кругу Ада среди сладострастников. Третья культурная составляющая мифологемы Дидоны реализована в опере Генри Пёрселла.

Вергиливая «Энеида» знает три узловых момента взаимоотношений Энея и Дидоны. Первый — прибытие троянского героя в Карфаген, где он гостеприимно принят царицей и вскоре становится ее возлюбленным:

Принят Дидоной он был и ложа ее удостоен [6, с. 68].

Кульминация этой ситуации — иступленная страсть, охватившая обоих. Второй виток — покинутая Дидона, не переубедившая Энея отказаться от своего предназначения ради ее любви, не может пережить предательства и совершает самоубийство, восходя на костер. Заключительной стадией становится встреча Энея с Дидоной в царстве теней, где карфагенская царица, вопреки энеевым словам к ней обращенным, не удостаивает прежнего возлюбленного взглядом:

«Стой! От кого ты бежишь? Дай еще на тебя поглядеть мне!

Рок в последний ведь раз говорит мне с тобой дозволяет».

— Речью такую Эней царице, гневно глядевшей,

Душу старался смягчить и вызвать ответные слезы.

Но отвернулась она и глаза потупила в землю... [6, с. 116]

Вергилиевский вариант подразумевает непреодолимость расстояния между бывшими любовниками. При этом встреча Энея и Дидоны в царстве теней способствует энееву самопознанию.

Все три поворота в судьбе Дидоны, описанные Вергилием, своеобразно преломляются в бродсковском «Горении». Женский образ наделяется иступленной страстью, память о которой хранит лирический герой, невзирая на годы разлуки и взаимной отдаленности. Костер, на котором сожгла себя Дидона, становится связующим звеном между огнем в камине и ожившим воспоминанием о прежней любви. Но не менее значим отказ Дидоны поднять глаза на Энея в царстве теней.

Как подчеркивает В. Топоров, «у Энея с Дидоной — полное разъединение <...> Встреча обернулась невстречей, а со

стороны Дидоны — отталкиванием и вторым, уже ею принятым разрывом» [18, с. 32]. В стихотворении И. Бродского принципиально сопровождающее встречу после разлуки («мы снова наедине») молчание женской ипостаси, проглядывающей в огне.

*Я всматриваюсь в огонь.
На языке огня
раздается «не тронь»
и вспыхивает «меня!»* [3, с. 29]

Лирическое послание «Горение» дает возможность прочтения кода Дидоны в характерологическом, символическом и эротическом ключе. По замечанию Г. Башляра, «человеческое тело наводит на мысль о точках огня» [1, с. 120]. Телесность и самосгорание Дидоны наделяют ее мифологему амбиволетным характером, способствующим смыслопорождающему потенциалу. В эссе «Секс и страх» П. Киньяр замечает: «Быть желанной без конца — значит быть ценностью, которую ничто не может уменьшить. <...> Это сцена Вергилия, в которой Эней находит в аду Дидону...» [8, с. 62]. Призрак Дидоны, утративший всякую телесность, в своей укоризне, отказе примирения и прямого взгляда стремится к доминирующей роли в судьбе Энея, пусть даже посмертной и негативной. Отсутствием прощения Дидона сохраняет свою важность для Энея.

В лирическом послании И. Бродского предельно подчеркивается пассионарный, неистовый характер женской ипостаси, а ее сдерживаемый гнев и отсутствие прямого взгляда оказываются сродни дидонову пылкому негодованию:

*может открыться взор,
способный испепелить* [3, с. 29].

В семантическом поле концепта «горение» дым от пламени, как задающий эротические коннотации, так и обыгрывающий тему устремленности к трансцендентальным силам жертвенного огня, оборачивается дымом от погребального костра карфагенской царицы:

*Пылай, польхай, греши,
захлебывайся собой.*

<...>

*Тот, кто вверху еси,
да глотает твой дым!* [3, с. 30]

В ментальном универсуме И. Бродского Дидона наделяется статусом персонифицируемой страсти. «Встреча» с призраком прежней возлюбленной, обретающей ипостась Дидоны, воплощающей эротическое начало и жертвенность, неизменно переживаются лирическим героем «Горения» каждую зиму.

Пылай, пылай предо мной,

<...>

*пламя еще одной
зимы! Я узнаю* [3, с. 29].

На античные ассоциации, столь важные для И. Бродского, накладываются не менее значимые, связанные с «Божественной комедией» Данте. С помощью интертекстуальных отсылок расширяется смысл образов и метафор стихотворения. Холод зимы, в котором пребывает лирический герой, оборачивается не только ощущением одиночества, но и холодом Дантового «Ада».

Присутствие Дидоны среди сладострастников свидетельствует о принципиальном продолжении автором «Божественной комедии» вергилиевской линии в истолковании «злосчастной» судьбы царицы Карфагена. Данте посмертно разъединяет неприкаянную «сладострастницу» Дидону и Энея — прародителя Рима и Италии — соответственно праведника в дантовом мироустройстве. Аллюзии на «Божественную комедию» расширяют смысловой потенциал бродсковского концепта «горение». Трагичность участи и Дидоны, и вспоминающего прошлое, глядя на огонь, в том, что они неизбежно замкнуты в своей страсти и за это извечно несут наказание.

Новый смысловой обертон истолкованию темы Дидоны и Энея в художественном сознании И. Бродского задает любовь поэта к опере Генри Пёрселла «Дидона и Эней». В рецензии «Remember her» 1995 года И. Бродский, представляя рецепт

цію двох постановок «Dido and Aeneas», излагає історію свого первонаочального знаомства с пёрселловскою оперою «на пластинке, присланной ему в подарок из Англии» [12, с. 127]. По словам самого поэта, «получатель подарка слушал пластинку месяц за месяцем, пока не понял, что знает ее наизусть» [12, с. 127].

Согласно оперной трактовке мифа скорбно «прощание Дидоны с Энеем. Троянец готов остаться, но Дидону ничто не может утешить. Она не верит в его любовь и кончает жизнь самоубийством» [7, с. 126]. Пёрселловская Дидона предстает жертвенной и восходящей на костер, но до конца сохраняющей доброе чувство к Энею. Слова арии пёрселловской Дидоны прочно соотносят ее образ с темой памяти.

Более того, в восприятии поэта именно эта ария становится духовным и смысловым центром всей пёрселловской оперы. Достаточно вспомнить следующее высказывание И. Бродского: «Там есть известная ария, ее поет Дидона, которая звучала столь проникновенно, волнующе, такое в ней было отчаяние. Я вспоминаю об этом, когда Элизабет Шварцкопф поет «Помни меня». Совершенно невероятное звучание» [5, с. 27].

Принципиально для концепта «горение», что героиня оперы не наказывает Энея памятью о себе: «Remember me, but ah! Forget my fate» / «Помни меня, но ах! Забудь мою судьбу», а хочет продолжить свою жизнь в воспоминаниях возлюбленного. Для И. Бродского, которому была столь близка опера «Dido and Aeneas», с мифологемой Дидоны соотносится заклятие стать неизбывным воспоминанием покинувшего ее Энея.

Лирический герой в поэтическом мире И. Бродского в ситуации разлуки исподволь отождествляет женский образ с ипостасью карфагенской царицы, завещавшей помнить о ней. В подтексте «Горения» Дидона, проступающая в призраке возлюбленной, призывает подчиниться страсти вопреки сужденной свыше судьбе.

Огонь, горящий в камине, актуализирует воспоминания о прежней любви и сложности отношений. Пламя, воскрешая зыбкий образ адресата, в то же время разрушает его принци-

пиальную четкость, вопреки заданному посвящению (М. Б.). Устремленность лирического героя к новому переживанию своих чувств оборачивается эфемерным преодолением разъединенности и осознанием болезненности и невозможности воссоединения.

В семантическом поле концепта «горение» огонь символизирует не только одержимость страстью, вдохновение, но и сгорание как вспоминающего, так и мира его памяти.

Перспективы дальнейшего исследования определяет возможность последующего выявления принципов концептуализации и изучения других концептов в метальном универсуме И. Бродского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Психоанализ огня / Г. Башляр ; [пер. с франц. Н. Кислова]. — М. : Прогресс, 1994. — 176 с.
2. Бобякова И. В. Мир глазами одной метафоры: «Горение» И. Бродского / И. В. Бобякова // Пристальное прочтение Бродского : [сб. статей] / [под ред. В. И. Козлова]. — Ростов-на-Дону : Логос, 2010. — С. 56–63.
3. Бродский И. А. Горение / И. А. Бродский // Собр. соч. : в 7 т. Т. 3 / [сост. Г. Ф. Комаров]. — СПб. : Пушкинский фонд, 2001. — С. 29–31.
4. Бродский И. Примечание к комментарию / И. Бродский // Собр. соч. : в 7 т. Т. 7 / [общ. ред. Я. А. Гордин]. — СПб. : Пушкинский фонд, 2001. — С. 179–202.
5. Бродский И. Муза в изгнании : [интервью Анн-Мари Брам для журнала «Mosaic. A Journal for the Comparative Study of Literature and Ideas» 1974 г.] / И. Бродский // Иосиф Бродский : Большая книга интервью ; [сост. и коммент. В. Полухина]. — М. : Захаров, 2000. — С. 24–46.
6. Вергилий. Энеида / Вергилий Публий Марон ; [пер. с лат. С. Ошерова] ; Сервий. Комментарии к «Энеиде» Вергилия / [пер. с лат. и примеч. Н. Федорова] // Энеида. Поэзия, мифология / [под ред. Ф. Петровского]. — М. : Лабиринт, 2001. — С. 5–259.
7. Гозенпуд А. А. Дидона и Эней (Dido and Aeneas) / А. А. Гозенпуд // Оперный словарь. — СПб. : Композитор, 2005. — С. 126–127.
8. Киньяр П. Секс и страх : [эссе] / П. Киньяр ; [пер. с франц. И. Волевич]. — СПб. : Азбука-классика, 2007. — 256 с.

9. Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 560 с.
10. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка / Д. С. Лихачев // Очерки по философии художественного творчества. — СПб. : БЛИЦ, 1999. — С. 147–165.
11. Лосев Л. Иосиф Бродский : Опыт литературной биографии / Л. Лосев. — М. : Молодая гвардия, 2008. — 447 с.
12. Петрушанская Е. М. Музыкальный мир Иосифа Бродского / Е. М. Петрушанская. — СПб. : Звезда, 2007. — 360 с.
13. Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха / В. Полухина. — СПб. : Звезда, 2008. — 528 с.
14. Полухина В. П. Больше самого себя. О Бродском / В. П. Полухина. — Томск : ИД СК-С, 2009. — 416 с.
15. Прохоров Ю. Е. В поисках концепта / Ю. Е. Прохоров. — М. : Флинта : Наука, 2009. — 176 с.
16. Ранчин А. На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского / А. Ранчин. — М. : НЛО, 2001. — 464 с.
17. Степанов Ю. С. Концепт / Ю. С. Степанов // Константы : Словарь русской культуры. — М. : Академический Проект, 2004. — С. 42–83.
18. Топоров В. В. Эней человек судьбы / В. В. Топоров. — М. : Радикс, 1993. — Ч. 1. — 208 с.
19. Чернявская Д. С. А. С. Пушкин и И. Бродский как проблема современной литературной герменевтики / Д. С. Чернявская // Автор — твір — читач : [зб. наук. праць] / [ред. кол. Є. М. Черноіваненко, Н. М. Шляхова, М. В. Пашенко]. — Оdesa : Астропринт, 2012. — С. 135–145.
20. Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными: Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский / И. Шайтанов // Компаративистика и / или поэтика : Английские сюжеты глазами исторической поэтики. — М. : РГГУ, 2010. — С. 238–274.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-3.09

Тетяна Бандура

**ПОЕТИКА ПСИХОЛОГІЗМУ
В ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ ОПОВІДАННЯХ
В. ПІДМОГИЛЬНОГО «ДОБРИЙ БОГ»,
«ГАЙДАМАКА»**

У статті досліджується поетика психологізму в малій прозі Валер'яна Підмогильного. Акцентується увага на наявності інтелектуально-психологічного ракурсу у відтворенні письменником людської душі, характеру. На текстовому матеріалі досліджуються психологічні аспекти індивідуального стилю письменника.

Ключові слова: психологізм, екзистенція, нарація, концепція людини, маргінал.

В статье исследуется поэтика психологизма в малой прозе Валерьяна Подмогильного. Акцентируется внимание на наличии интеллектуально-психологического ракурса в изображении писателем человеческой души, характера. В тексте исследуются психологические аспекты индивидуального стиля писателя.

Ключевые слова: психологизм, экзистенция, наррация, концепция человека, маргинал.

In the article the poetics of are investigated in small prose of Valerian Pidmogilny. Attention is accented on the presence of the intellectually-psychological foreshortening in the recreation of the human soul' of character a writer. On text material the psychological aspects of individual style of writer are investigated.

Key words: psychologism, existentialism, narrative, conception of man, marginal.

Проза початку ХХ століття представляє своєрідну психологізацію образів людини: фіксуючи найтонші життєві порухи героя, митці не лише відображають структуру свідомості особистості, а використовують психологізм як спосіб розкриття їх внутрішнього світу. Кореляція меж внутрішнього і зовнішнього світів, підсвідомих прагнень і реальних можливостей як драматичний процес усвідомлення власної сутності — основа художніх прийомів і засобів, спрямованих на розкриття концепції людини.

Валер'ян Підмогильний у руслі нової самотутньої літератури розвив інтелектуально-психологічний ракурс ху-

дожнього відтворення дійсності, який згодом підтримають і збагатять сучасні прозаїки, а саме: В. Шевчук, Н. Бічуча, Ю. Шербак. Письменник продовжував традиції модерністської літератури, яка свою поетику будувала на увазі до людини, а виявлення в ній добра і зла вважала одним із основних проблемних стрижнів. Відтак митець глибше занурюється в складний, суперечливий, недосконалий світ людського буття та людських стосунків, світ душі, інтелекту, психіки. Таким чином, уже з малою прозою письменника в українську літературу 20-х років було внесено нові, свіжі теми і проблеми. Самоаналіз, психологічний внутрішній конфлікт, сугестивні елементи стали гармонійними композиційними складниками інтелектуальної прози В. Підмогильного.

Важливо сказати, що психологізм — універсальна, родова якість художньої творчості. Його предметом є відображення внутрішньої єдності психічних процесів, станів, властивостей і дій, а також соціальних груп і класів. Це та властивість справжнього мистецтва, в якій істина постає як процес. Літературознавець В. Фащенко відзначає, що «завдяки психологізму з'являється багатогранність художніх образів, переконливість реальних колізій, мотивів поведінки дійових осіб і правдивість діалектики людської душі» [4, с. 49]. Однак закони психології творчості такі, що, хоч як відчужується дух творця від людського існування, саме екзистенційна біда, екзистенційні лещата, які боляче тиснуть і намагаються знищити в людині людське, знищити самого творця, — саме ці гострі інструменти психологічного тиску диктують В. Підмогильному вражаючі мистецькі картини.

В полі зору новеліста — людина в стані осмислення своєї суті, призначення, самовиявлення; її болі, переживання, намагання визначитися у власному «я». Герої письменника шукають себе у цьому світі, який їх не милує, а навпаки, кидає у вир жорстоких життєвих колізій, де умови для адаптації людини в новому світі аж ніяк не сприятливі, негуманні, знищуючі.

В оповіданні «Добрий Бог» автор зосереджує увагу на життєвій і моральній позиції молодої людини, яка виставляється у світлі екзистенційної програми самоутвердження

себе як чоловіка. Це досить самовпевнена, егоїстична, максималістська точка зору: «Чоловік тільки тоді вартий чогонебудь, коли знайдеться жінка, котра покохає його й захоче зв'язати з ним своє життя на підставі цього кохання. Я маю дев'ятнадцять років, і вже знайшлася така жінка. Виходить, що я маю людську вартість» [3, с. 244]. Хлопець впевнений у своїй вартості, обмежуючи себе у розумінні справжніх життєвих цінностей. Віктор протиставляє себе своєму товаришеві Юркові, який скептично ставиться до таких його висновків, і в той же час захоплюється ним, милується легкістю, простою, розкомплексованістю його характеру.

Саме це замилювання легкодухістю товариша розкриває справжню, вже й не таку «побожну», релігійну сутність Віктора, письменник хоче показати, а надалі й підтвердити вчинками й роздумами головного героя всю фальш його віри в Бога, якою він тільки виправдовує свою підлість, нищість. У простий епітет «добрий» В. Підмогильний вкладає складну семантику: це такий, що все пробає, якого можна обдурити, задобрити абсурдними молитвами, списати на його високу духовність свою підлу поведінку.

Назва оповідання розкриває особистісну роздвоєність, психічну полемічність героя з подальшою руйнацією моральної суті індивідуальності. Автор підводить Віктора до роздумів про свою участь у житті жінки, яку він зрадив. Та докорів совісті юнак не відчуває, а хапається за першу компрометуючу дівчину ситуацію, не розібравшись, обвинувачує її у всіх гріхах, тим самим виправдовуючи себе. Недарма письменник вкладає в легковажні уста хлопця життєвирішальну екзистенційну інтенцію смерті — самовбивство. Показуючи абсурдність задуму героя, митець неодноразово вводить в наративне полотно досить цікаві синтаксичні конструкції з акцентуванням на лексемі «застрелитись», межуючи її з несумісними за семантикою словами на означення нереальності, недоладної гіпотетичності, розумінням, що суїцид не характерний такий слабодухій, несерйозній людині. У творі на різних сторінках зустрічаємо: «Тоді він постановив написати листи й застрелитись завтра» [3, с. 255], «Потім одразу згадав, що треба за-

стрелитись, згадав Кусю, згадав свою клятьбу. Всі ці спогади неприємно вразили його, і він захвилювався. «Нап'юсь чаю, тоді...», — думав він» [3, с. 256], «Ну, ось посидить Юрко, а як піде, тоді вже неодмінно застрелюсь», — думав він, відсуваючи засува [3, с. 257]. Віктор не зважиться ніколи на такий кардинальний вчинок, бо не завантажена моральними цінностями його «скудна» душа, слабкий характер виправдаються «добрим Богом», доказом того є слова героя в кінці твору: «Бог добрий, милосердний. Він простить, простить... я молитись буду кожного ранку й вечора, й він простить, бо він добрий, неказанно добрий. Він простить за клятьбу, він простить за все..., буду жити, буду жити, жити...» [3, с. 258]. Вихід знайдено, такий простий, не ускладнений гносеологічними моментами, такий, що дозволяє, як і Юрко, не задумуючись про «людську вартість», легко йти по життю. Якраз тут і з'являється знову образ легковажного друга, який уособлює автентичну сторону «я» Віктора, з якою він нібито намагався боротися, але врешті-решт здався й поплав за течією байдужості, людської ницості, духовної деградації: «Сповнений вщерть радості, немов несподівано визволившись з глибокого холодного льоху... забувши про те, що він уже не має людської вартості, Віктор кинувся до здивованого Юрка й почав стискати його в обіймах» [3, с. 258] — юнак повернувся до свого морально-життєвого берега: бути таким безсоромно байдужим до всіх, як і його товариш Юрко. Доречним у даному разі є висловлювання В. Мельника про звернення письменника до моральних проблем людства: «...філософсько-етичний, естетичний аспект аналізу творів В. Підмогильного давав можливість відчутти й цілісне сприйняття світу митцем, хай ще не зовсім це було переконливо художньо. Людина і обставини, колективне й особисте, сліпі інстинкти природи і обов'язкова суспільна мораль, суперечності прагнень розуму і серця — поставало першочерговими проблемами під пером молодого прозаїка» [2, с. 7]. Справді, аналізоване оповідання демонструє у своєрідний художній спосіб екзистенціальні прерогативи письменника в контексті сучасної йому літературної доби.

Цікавим щодо вирішення екзистенційної проблеми маргінала в суспільстві є оповідання «Гайдамака». Гімназист Олесь приєднується до гайдамацького загону зовсім не з ідеологічних міркувань. Він шукає собі смерті, бо «був зовсім розчарований у житті й навіть серйозно думав про самовбивство. Йому так обридло своє безсиле тіло, своя худорлявість, випнуті маслаки на обличчі, що він сумував іноді довго й болісно...» [3, с. 259]. Стан розчарованої молодої душі набуває пікової концентрації на життєвому роздоріжжі, людська есенція вимагає визначення, становлення в суспільстві. В. Підмогильний простежує внутрішні чинники, психологічні мотивації саме такого утвердження молодої людини — через прагнення смерті. До того ж ця смерть має бути героїською. Юнак хоче виділитися хоч в смерті, проявити свою індивідуальність в межовій ситуації. Автор акцентує увагу на психічних якостях молодої людини. Олена Галета підкреслює доцільність звернення письменника до індивідуальності в інтелектуальній прозі: «У ранніх оповіданнях Підмогильний намагається зосередитися на одній людській постаті, одному головному персонажеві, відслідкувати логіку його поведінки і динаміку думки й відчуттів» [1, с. 12]. Душа, внутрішній світ кожного індивіда — явище складне й непередбачуване, від якого в багатьох моментах залежить поворот подій, вчинки, поведінка в тій чи іншій ситуації, тобто свідомістю керує підсвідомість — об'єкт зображення митця, який майстерно оперує засобами психологізму.

В оповіданні «Гайдамака» в контексті поетики психологізму важливого значення набуває екзистенційність хронотопу автора. Важливою категорією для письменника стає екзистенційне як специфічне відчуття часу. У тексті твору важливе смислове навантаження несе так званий «екстремальний простір», символом якого виступає нічна сніжна рівнина — невідома, невизначена, туманна будучність і для хлопця, і для «блудних» гайдамаків: «Спереду дивилась на них снігом крита рівнина, велична, як влада. Люди йшли, сунулись уперед, а вона відходила назад спокійно й задумливо. Рівнина мовчала; жодного згуку не було чути, люди ступали тихенько й не роз-

мовляли, щоб не порушити тиші. Навкруги під проміннями місяця синіли сніги, й здавалось, що це перед очима не снігова рівнина, а безкрає глибоке море. Від цієї думки робилось моторошно, й люди горнулись один до одного» [3, с. 260]. Символом «рівнина», обрамленим епітетами «велична, мовчазна», письменник уособлює той жорстокий устрій, негуманну політику з війнами, братовбивством заради ідеї, той «звірячий» світ, який лякав людей, відштовхував від себе, люди не ризикують порушити ту страшну тишу і гуртуються, притискаючись міцніше один до одного, ніби шукаючи порятунку у подібних собі. Цей безликий колектив протистоїть химерній дійсності, як суперечить їй Олесева сутність.

Письменник вдається до аналізу психіки героя в екстремальних умовах: внутрішня реальність людини не тільки повинна бути адекватною зовнішній, вона повинна бути правдивою. Втрата правди для людини (люзія) — це втрата самої себе. Як б ролі не обирала чи не «приміряла» особа на себе, вона не може бути визначеною до кінця. Як суб'єкт вона повсякчас визначається більшою за себе як об'єкта і в кожен момент знову об'єктивізує своє зростаюче буття, не обмежуючись ним. Пошук власного образу чи власної ролі — шлях, що не має кінця, це колообіг думки, де кінець збігається з початком, людина виходить із себе. Саме тому хлопець Олесь сам визначає себе і шукає роль-образ, позбавлений всяких вічних підстав, набуває їх у досвіді самообґрунтування, відкриваючи для себе джерело саморозвитку.

Автор ставить в кульмінації твору героя перед образом смерті, випробовує його психіку і готовність померти. Раптом у хлопця виринають цілком природні думки про порятунок: «він був переконаний, що Бог не дасть йому загинуть. В той же час було приємно бачити, що він несподівано звернув на себе увагу» [3, с. 266]. Тобто юнакові важлива була екстравертивна самореалізація, а не бажання смерті. І тут перед очима хлопця з'являється небо — «воно здавалось Олесеві якимсь новим і надзвичайно чудовим, ніби він уперше на віку побачив небо» [3, с. 266]. Жадоба до життя, радість молодого існування перемогли в душі героя. Небо символізує чарівну

красу юного життя, бездонність цікавого життєвияву, само-реалізації без бажання смерті, зникнення. В кінці оповідання хлопця «пустили на всі чотири вітри змученого й знервованого, ображеного й приниженого душею й тілом. І тоді він не міг вже опанувати себе й плакав» [3, с. 272]. Олесь зрозумів всю абсурдність своїх помислів про смерть і виходить на шлях морального самоочищення. Цьому свідчить його плач — символ катарсису.

Екзистенційне начало у В. Підмогильного постійно здобуває нові форми вияву, специфічні уявлення, поняття, до того ж воно «заковане» у коло особистісного «я», належить універсуму особистості, породжене нею, її творчими можливостями. Цілком справедливо стверджує про мистецьку майстерність В. Підмогильного літературознавець В. Шевчук: «Письменник знайшов свого героя, певний психологічний тип і свою вироблену індивідуальну стилістику, яку не сплутаєш ні з якою іншою, — перед нами блискуча творча індивідуальність» [5, с. 75]. Можемо з упевненістю говорити, що поетика психологізму сприяє дослідженню малої прози автора з позицій психоаналітичної теорії та часопросторових характеристик і вповні зреалізовується в межах філософсько-інтелектуальної проблематики та в новаторському експериментуванні автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Галета О. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Олена Галета. — К.: Факт, 2003. — 432 с.
2. Мельник В. Валер'ян Підмогильний / В. Мельник // Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. — К.: Наукова думка, 1991. — С. 5–25.
3. Підмогильний В. Місто: Роман. Оповідання / Валер'ян Підмогильний. — К.: Молодь, 1989. — 448 с.
4. Фащенко В. У глибинах людського буття. Етюди про психологізм в літературі / Василь Фащенко. — К.: Дніпро, 1981. — 279 с.
5. Шевчук В. У світі прози Валер'яна Підмогильного / Валерій Шевчук // Підмогильний В. Місто. — К.: Молодь, 1989. — С. 3–13.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-32Куприн1/7.08

Галина Муту

КОНЦЕПТ «ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ» В РАССКАЗЕ А. И. КУПРИНА «АНАФЕМА»

В статье анализируются принципы создания и разработки концепта «творческая личность», исследованы приемы его текстовой реализации в рассказе А. И. Куприна «Анафема»

Ключевые слова: концепт, творчество, личность, «творческая личность».

У статті аналізуються принципи створення і розробки концепту «творча особистість», досліджені прийоми його текстової реалізації в оповіданні О. І. Купріна «Анафема»

Ключові слова: концепт, творчість, особистість, «творча особистість».

The article reveals the principle of the creation and development of the concept «creative person». It suggested the methods of textual realization of the concept «creative personality» in the story Anathema by A. Kuprin.

Key words: concept, creativity, person, «creative person».

Интенсивная разработка когнитивного подхода к анализу художественного текста, направленная на выявление семантических универсалий художественного мышления автора в их текстовом воплощении, определила разработку такого понятия, как художественный концепт (С. А. Аскольдов, О. Е. Беспалова, И. А. Долбина, В. В. Красных, В. Г. Никонина, И. А. Тарасова), способствовала описанию концептов в творчестве отдельных писателей (О. П. Воробьева, Д. М. Колесник, Е. В. Купчик, Г. С. Персинина).

Концепт «творческая личность» занимает важное место в исследованиях современных ученых: А. В. Казорина «Концепция творческой личности в прозе М. А. Булгакова (2009), А. Ю. Мещанский «Художественная концепция творческой личности в произведениях В. Набокова (2002), Е. К. Шулунова «Концепция творчества и творческой личности в прозе и публицистике китайского писателя Ван Мэна (1934 г.)» (2005) и т. д., что объясняет интерес к изучению особенностей его объективации в языковой картине мира и его во-

площения в художественных текстах конкретных авторов, в частности А. И. Куприна, в творчестве которого этот концепт является одним из доминантных.

Несмотря на универсальную ценность для всех культур, концепт «творческая личность» принадлежит к разряду концептов, которые чаще выражаются в словах не эксплицитно, а ассоциативно. Подробный анализ таких концептов становится возможным благодаря методикам, разработанным в рамках когнитивной лингвистики.

Актуальность темы работы обусловлена ее принадлежностью к современным исследованиям художественного текста, направленным на раскрытие креативных механизмов художественной речи. Целью работы является определение специфики воплощения концепта «творческая личность» в рассказе А. Куприна «Анафема» путем исследования лингвокогнитивных механизмов, которые находятся в основе его формирования. Новизна статьи заключается в углубленном анализе черт творческой личности у А. Куприна в рассказе «Анафема». Объектом исследования является рассказ А. И. Куприна «Анафема», в котором получил художественное воплощение концепт «творческая личность». Предмет исследования составляют средства художественного воплощения концепта «творческая личность» в произведении автора.

Сущность концептуального анализа в аспекте отношения его к художественному произведению состоит в определении и репрезентации содержания основных его концептов [1, с. 56–57]. Известно, что концепт понимается как то, что человек знает о мире [5, с. 5], как информация об актуальном положении дел в реальном мире, как один из структурных компонентов «языка ментального построения», посредством которого происходит связь мышления и естественной речи [10, с. 141].

В текстах художественной литературы мы имеем дело с индивидуальными художественными концептами, которые фигурируют как единицы индивидуального сознания автора и составляют его концептуальную систему [8, с. 48].

В соответствии с когнитивной парадигмой художественный текст осмысливается как сложный знак, который выражает знание писателя о действительности, воплощенное в его произведении в виде индивидуально-авторской картины мира [1, с. 24]. Именно художественный концепт характеризует авторский выбор концептуальных приоритетов и формирует индивидуально-авторскую картину мира в художественном произведении. Он является инструментом, позволяющим рассматривать в единстве художественный мир произведения и национальный мир культурно-этнического общества.

Вводя концепт как единицу анализа художественного текста, когнитивные поэтологи получают возможность включить образную ткань произведения в общенациональную ассоциативно-вербальную сеть. Устойчивое значение произведения и слова перерастает при этом в подвижное, открытое, противоречивое, целостное значение. Исследуя художественный концепт, мы получаем информацию и о культурной специфике общности, и об особенностях автора произведения.

Концептуальный анализ может быть совершен на материале как одного произведения, так и нескольких произведений одного автора [1, с. 61]. Описание концептосферы текста или совокупности текстов одного автора направлено на установление характерных черт определенного концепта (его атрибутов, предикатов, образных ассоциаций и т. п.), а поэтому предусматривает обобщение всех контекстов, в которых используются ключевые слова — лексические репрезентанты и носители концептуального смысла.

Несмотря на то, что собственной формой концепта в большинстве случаев считают слово, которое в языке и в отдельном тексте получает статус «имени концепта», а сам концепт представляют как «парадигматическую структуру, которая выводится из синтагматических отношений имени, зафиксированных в тексте» [12, с. 39], в данной работе опорой является то, что «концепт, как правило, соотносится более чем с одной единицей», а поэтому он «в конце концов

соотносится с планом выражения лексико-семантической парадигмы» [2, с. 68]. Л. М. Чурилина в статье «Лексическая структура текста как ключ к реконструкции индивидуальной картины мира» отмечает, что в художественном тексте взаимодействуют две концептуальные системы: концептосфера языковой личности (в роли которой выступает либо некоторый субъект «воображаемого» мира или, что чаще всего присуще поэзии, — автор как субъект, «который стоит за текстом»), которая формируется совокупностью индивидуальных концептов, и концептосфера текста, которая состоит из совокупности взаимосвязанных между собою концептов, репрезентированных в тексте» [13, с. 39].

Анализ текстового содержания концепта «творческая личность» предполагает выявление составляющих этой модели. Прежде чем рассматривать функционирование концепта «творческая личность» в рассказе И. А. Куприна «Анафема», обратимся к «Словарю русского языка» С. И. Ожегова, чтобы выделить слова, входящие в понятия «творчество» и «личность».

Творчество: создание новых по замыслу культурных, материальных ценностей.

Творческий: созидательный, самостоятельно создающий что-нибудь новое, оригинальное.

Творец: создатель.

Творить: создавать; делать, совершать (какие-нибудь поступки), осуществлять.

Творение: произведение, продукт творчества [7, с. 939].

Приведённые слова входят в состав одного словообразовательного гнезда, в основе которого — глагол творить. Творчество есть процесс, который осуществляется исполнителем — субъектом творчества. Осуществлению творческого процесса предшествует замысел, который и придаёт процессу смысл. Одно из главных условий творчества — способность, талант. В результате процесса создаётся произведение — объект и продукт творчества. В ходе творчества могут потребоваться материал, из которого создаётся произведение, и инструмент. Разумеется, в высказываниях, так или иначе выражаю-

сих тему творчества, могут присутствовать не все элементы, обозначенные в данных словарных статьях.

Обратимся к интерпретации понятия «личность», предложенной С. Л. Рубинштейном в «Основах общей психологии». Ученый отмечает, что в слове личность современный русский язык различает три основных значения:

1. Отдельное человеческое я, человеческая индивидуальность как носитель своеобразных социальных и субъективных признаков и свойств.

2. Человек с точки зрения черт его характера, поведения, общественного положения: светлая личность, темная, подозрительная личность, благородная личность, редкая личность и т. п.

3. Человек как субъект права и как гражданское лицо [9, с. 139].

Объем термина «личность» в его основном употреблении очень широк. В нем заметны значительные колебания в зависимости от сферы его применения и от социальной или индивидуальной идеологии. Понятие личности то наполняется широким социальным содержанием, то сближается с юридическим понятием лица, то оно приобретает яркий психологический или даже философско-метафизический отпечаток.

Таким образом, рассмотрев возможные точки соприкосновения данных понятий, мы приходим к выводу, что творчество рассматривается как важная составляющая формирования полноценной личности. В личности предполагается внутреннее единство духовной структуры и образа действий, мыслей, побуждений, психического склада, несмотря на все разнообразие, на всю противоречивость жизненных проявлений индивидуального характера. «...В реальной жизни личности, — пишет проф. С. Л. Рубинштейн, — все стороны ее психического облика, переходя друг в друга, образуют неразрывное единство. Это единство общего психологического облика человека носит всегда более или менее ярко выраженный индивидуальный характер» [9, с. 224].

Именно такое построение модели «творческая личность» мы наблюдаем в рассказе И. А. Куприна: творчество как про-

цесс — нарушение душевной гармонии — осознание себя как личности — духовная свобода — обретение душевной гармонии, которая, в свою очередь, опять приведет к творчеству.

Структура рассказа А. И. Куприна «Анафема» основана на приёме контраста, внешнего или только ассоциативного, на образных параллелях и чередованиях, словно бы построчно размеренных автором, на визуальном обрамлении фокусного образа.

Неслучаен выбор автором имени главного героя Олимпий. Это имя образовано от названия знаменитой греческой горы Олимп (в переводе — величественный, невозмутимый). Соответственно у человека по имени Олимпий предполагается наличие властного характера, богатой натуры, царственной силы. Этимология имени предполагает наличие огромной внутренней силы, харизмы и способность совершать великие деяния.

Образ главного героя создается с использованием художественного приема контраста. Так, Куприн описывает внешность отца Олимпия: «В дьяконе же было около девяти с половиной пудов чистого веса, грудная клетка — точно корпус автомобиля, страшный голос, и при этом та нежная снисходительность, которая свойственна только чрезвычайно сильным людям по отношению к слабым» [6, с. 319]. Этот центральный образ — громадную, девяти с половиной пудов веса фигуру протодиакона — автор помещает в огромном же старинном соборе, который он один умел наполнять «своим звериным голосом». Огромные размеры Олимпия сочетаются с бережливостью и осторожностью по отношению к окружающему: «Медленно, ощупывая ступеньку за ступенькой и бережно трогая руками дубовые поручни — он всегда боялся, как бы не сломать чего-нибудь по нечаянности, — поднялся протодьякон на кафедру...» [6, с. 321].

Олимпий от природы одарен многими талантами: он не только физически силен, но и обладает удивительной мощи голосом: «...только один он во всем городе, а может быть, и во всей России, мог бы заставить... звучать старинный собор» [6, с. 320].

Олимпий обладает феноменальной памятью, «развитой до необыкновенных размеров»: «Для того чтобы заучить наизусть целую страницу из таких сложных писателей-казуистов, как Блаженный Августин, Тертуллиан, Ориген Адамантовый, Василий Великий и Иоанн Златоуст, ему достаточно было только пробежать глазами строки, чтобы их запомнить наизусть» [6, с. 320].

Следует отметить неслучайность подбора Куприным имен раннехристианских писателей: они не только свидетельствуют о характере деятельности отца Олимпия — религиозного служителя, — но, прежде всего, говорят о духовных предпочтениях героя. Ведь всех этих писателей объединяет черта, почти не свойственная большинству учителей церкви — подлинно христианская любовь к человеку. Блаженный Августин в своей удивительно искренней «Исповеди» утверждает необходимость обретения божественной благодати, которая выводит личность из греховной инерции и тем самым «спасает» человека. Тертуллиан разворачивает программу возвращения к природе не только в жизни, но и в познании, призывая сквозь все слои книжности дойти до изначальных недр человеческой души. Ориген в учении о апокатастасисе говорит о неизбежности полного «спасения», просветления и соединения с богом всех душ, включая дьявола. Иоанн, за редкий дар Боговдохновенного слова, за умение глубоко потрясать сердца слушателей, получил от папства наименование «Златоуст», а за любовь к простым людям был обречен на пожизненное изгнание.

Перечисляя имена раннехристианских писателей (Августина Блаженного, Василия Великого, Иоанна Златоуста, Оригена, Тертуллиана и др.), произведения которых Олимпий так легко запоминал, писатель использует прием метонимического подтекста, что позволяет ему ввести читателя в круг важнейших этических проблем, связанных с определением содержания подлинной человеческой личности [11, с. 8, 74, 465, 681].

Отец Олимпий — человек очень тонкой и нежной душевной организации, любит и ценит музыку. Как подлинно

творческая личность он очень чувствителен и даже мнителен, поэтому всегда переживает перед службой: «Но нередко, творя крестное знамение, он также бледнел от волнения и думал: «Ах, не сорваться бы!» [6, с. 320]. В то же время он осознает силу своего таланта и гордится им: «В нем проснулась настоящая гордость любимца публики, баловня всего города, на которого даже мальчишки собирались глазеть с таким же благоговением, с каким они смотрят в раскрытую пасть медного геликона в военном оркестре на бульваре» [6, с. 321].

Герой рассказа находится в гармонии с внешним и внутренним миром: «С удовольствием он в эту минуту почувствовал, что его голос звучит гораздо лучше, чем обыкновенно, переходит свободно из тона в тон и сотрясает мягкими глубокими вздохами весь воздух собора» [6, с. 321].

Отец Олимпий — истинно верующий человек, не выносит лжи и несправедливости и когда с этим сталкивается в жизни, он бросает вызов обществу, он бунтует. Толчком для вызова послужило чтение повести Л. Толстого «Казачи». Вся тоска по добру и духовному свету, которой так жаждала душа Олимпия, нашла отклик в простых и прекрасных словах повести: «Все бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет» [6, с. 325]. Куприн так описывает реакцию своего героя: «Это чтение взбудоражило стихийную протодьяконскую душу. Три раза подряд прочитал он повесть и часто во время чтения плакал и смеялся от восторга, сжимал кулаки и ворочался с боку на бок своим огромным телом» [6, с. 320]. Именно эта стихийность и непокорность привела его в то состояние, которое он не мог себе объяснить: «Но с протодьяконом случилось сегодня что-то странное, чего с ним еще никогда не бывало» [6, с. 320].

Внешней аналогии сопутствует внутренняя: уныло, с душой, взбудораженной прочтёнными накануне «Казачами» (читая, «плакал и смеялся от восторга»), протодьякон произносит слова проклятия Гришке Отрепьеву, Стеньке Разину и другим, и уныло же на каждый возглас отвечает ему хор мальчиков — «нежными, стонущими, ангельскими голосами: «Анафема». И вот отец Олимпий слышит бормотание архие-

рея: «Протодьяконство твоё да благословит Господь Бог наш, анафемствовать богохульника и отступника от веры Христовой, бласловенно отвергающего святые тайны Господни боярина Льва Толстого. Во имя Отца и Сына и Святаго Духа» [6, с. 323].

Куприн, с целью показать душевное состояние героя, поставленного перед выбором — предать анафеме писателя, перевернувшего всю его душу своим произведением, или пойти против «ужасных слов проклятия», — использует прием контраста в описании душевного состояния отца Олимпия. В эпизоде «ужасного момента тишины» перед читателем предстает могучая фигура протодьякона: внешне — «огромный, в золотом, парчовом, негнувшемся стихаре, с черными с сединой волосами, похожими на львиную гриву», и внутренне предельно взволнованный: «Боже мой, кого это я проклинаяю? — думал в ужасе дьякон. — Неужели его? Ведь я же всю ночь проплакал от радости, от умиления, от нежности» [6, с. 324].

Дальнейшее поведение героя рисуется как «вспышка героического самозабвения личности, поднимающая его на огромную высоту» [6, с. 100–101]: «И вдруг Олимпий почувствовал, что волосы у него на голове топорщатся в разные стороны и стали тяжёлыми и жёсткими, точно из стальной проволоки. И в тот же момент с необыкновенной ясностью всплыли прекрасные слова вчерашней повести: «...очнувшись, Ерощка поднял голову и начал пристально всматриваться в ночных бабочек, которые вились над колыхавшимся огнём свечи и попадали в него...» [6, с. 324].

Следуют ещё семь строк цитаты, то есть в целом десять толстовских строк, соответствующих десяти же строчкам двух предшествующих абзацев, которые открывают эпизод «протеста». Подсчёт строк как приём разбора не всегда убедителен: числовые совпадения могут быть и случайностью — но в данном случае интересна приблизительная равнострочность чередований, которыми передаются драматизм ситуации и всё растущее в протодьяконе кипение обиды и непокорства. Вперемежку с автоматическим чтением из требника дьяко-

ну припоминаются ещё две цитаты из толстовской повести: девятистрочная — о дяде Ерошке в камышах и шестистрочная — из его жизнеутверждающих пантеистических заключений: «Всё Бог сделал на радость человеку. Ни в чём греха нет...» [6, с. 325].

«Протодьякон вдруг остановился и с треском захлопнул древний требник... Лицо его стало синим, почти чёрным, пальцы судорожно схватились за перила кафедры. На один момент ему казалось, что он упадёт в обморок. Но он справился. И, напрягая всю мощь своего громадного голоса, он начал торжественно:

— Земной нашей радости, украшению и цвету жизни, воистину Христа соратнику и слуге боярину Льву...» [6, с. 325].

Следуют одиннадцать строк паузы, которую делает отец Олимпий и использует Куприн, чтобы довести передачу эпизода до высшей степени драматического напряжения. В этой паузе — «ужасный момент тишины» и лицо протодиакона, ставшее на момент прекрасным от вдохновения. И затем:

«Он ещё раз откашлянулся... и вдруг, наполнив своим сверхъестественным голосом громадный собор, заревел:

—...Многая ле-е-е-та-а-а-а» [6, с. 325].

Параллель протодьякон — голоса мальчиков из хора продолжена теперь по-другому: «Радостно, точно серебряные звуки архангельских труб, они кричали на всю церковь: «Многая, многая, многая лета» [6, с. 326].

В рассказе «Анафема» стихийный порыв чувств, возвышающий личность, — это вспышка возмущения героя против лживости и несправедливости духовного суда от имени церкви [3, с. 100]. В душе Олимпия пробуждается решимость не проклинать, а, выступая против всех, «напрягая всю мощь своего громадного голоса», провозгласить: «Земной нашей радости, украшению и цвету нашей жизни, воистину Христа соратнику и слуге, боярину Льву...: —...Многая ле-е-е-та-а-а-а» [6, с. 325].

Л. А. Колобаева в работе «Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв.» отмечает, что «Доверие к стихии человеческих чувств составляет основу психологиз-

ма Куприна. В порывах стихийной души героя чаще всего ему видится стихия добра. В связи с этим можно говорить об особенностях художественного исследования писателем функции бессознательного: он показывает не столько разрушительную, сколько *добрую* роль бессознательного. Общий смысл этой позитивной роли в понимании Куприна, — это восстание чувств личности против «узкого ума» — своего, окружающих, узости определенных этических и социальных институтов» [3, с. 101].

Рассказ обрамлён структурным «кольцом», контрастным портретно и тематически. Он открывается коротким диалогом огромного протодиакона с его маленькой, худенькой, «немного истеричной, немного припадочной» дьяконицей, которую он боится и которой всегда уступает. Но вот в конце рассказа, когда дьяконица обрушивает на мужа поток упрёков, он, победитель, не может и не хочет ей уступить и, «расширяя большие воловьи гневные глаза, произнёс тяжело и сурово:

— Ну?!

И дьяконица впервые робко замолкла, отошла от мужа, закрыла лицо носовым платком и заплакала» [6, с. 327].

Таким образом, обрамление рассказа является репрезентацией концепта «творческой личности»: мы видим героя в процессе душевной гармонии, которая внезапно была нарушена — творческий человек не останется равнодушным к истинному шедевру. Любое осквернение искусства он воспринимает как оскорбление Божественного начала в человеке. Такое отношение к настоящему искусству он считает посягательством на свободу личности, поэтому и уходит — гордый и непреклонный, наверное, впервые ощутив в себе силы, которые присущи истинно творческой натуре: «Он снял в алтаре свои парчовые одежды, с умилением поцеловал, прощаясь, орарь, перекрестился на запрестольный образ и сошел в храм. Он шел, возвышаясь целой головой над народом, большой, величественный и печальный, и люди невольно, со странной боязнью, расступались перед ним, образуя широкую дорожку. Точно каменный, прошел он мимо архиерейского места,

даже не покосившись туда взглядом, и вышел на паперть» [6, с. 326]. И лишь защитив таким образом великого художника, пожертвовав своим устроенным, спокойным укладом жизни, Олимпий вновь ощутил гармоничную связь с миром, которая восстановлена путем подлинно героических усилий.

Именно поэтому и говорит: «Пойду кирпичи грузить, в стрелочники пойду, в катали, в дворники, а сан все равно сложу с себя. Завтра же. Не хочу больше. Не желаю. Душа не терпит. Верую истинно, по символу веры, во Христа и в апостольскую церковь. Но злобы не приемлю. «Все бог сделал на радость человеку», – вдруг произнес он знакомые прекрасные слова» [6, с. 326]. В нравственном смысле поведение отца Олимпия позволило ему обрести настоящую духовную свободу, которая и присуща истинной творческой личности.

Анализ произведения свидетельствует о том, что концепт «творческая личность» является структурообразующей поэтической составляющей рассказа А. И. Куприна «Анафема». В содержательной ткани текста этот концепт подчиняет себе и стилистические средства, вербализирующие образы персонажей, особое место отводится вопросу формирования творческой личности, как личности творца, которое мы можем наблюдать на примере главного героя — отца Олимпия. Внутренняя свобода, душевная стихийность и гармония, сила духа, пережитые испытания, артистичное отношение к профессии — все это присуще подлинно творческой личности.

Прием анализа, использованный в данной работе, открывает перспективы для дальнейших исследований творчества писателя в данном контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста / Л. Г. Бабенко, Ю. В. Казарин. — М.: Флинта; Наука, 2004. — 496 с.
2. Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование / Л. О. Бутакова. — Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. — 283 с.

3. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX–XX вв. / Л. А. Колобаева — М.: Московский университет, 1990. — 334 с.
4. Кубрякова Е. С. О современном понимании термина «концепт» в лингвистике и культурологии / Е. С. Кубрякова // Реальность, язык и сознание. — Тамбов: Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2002. — Вып. 2. — С. 5–15.
5. Куприн А. И. Избранные сочинения / А. И. Куприн — М: Художественная литература, 1985. — 656 с.
6. Куприн А. И. Собр. соч.: в 9 т. / А. И. Куприн. — М.: Правда, 1964. — Т. 5. — 418 с.
7. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. — М.: ИТИ Технологии, 2006. — 944 с.
8. Привалова И. В. Интеркультура и вербальный знак (лингвокогнитивные основы межкультурной коммуникации) / И. В. Привалова. — М.: Гнозис, 2005. — 472 с.
9. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. — 2-е изд. (1946). — СПб.: Питер, 2002. — 720 с.
10. Фесенко Т. А. Концептуальные системы как контекст употребления и понимания вербальных выражений / Т. А. Фесенко // Когнитивные аспекты языковой категоризации: Сб. научн. тр. РГПУ им. С. А. Есенина. — Рязань, 2000. — С. 141–150.
11. Философский энциклопедический словарь / Гл. ред. Ильчева Л. Ф., Федосеев П. Н. — М.: Советская энциклопедия, 1983. — 836 с.
12. Чернейко Л. О. Имя СУДЬБА как объект концептуального и ассоциативного анализа / Л. О. Чернейко, В. А. Долинский // Вестник Московского государственного университета. — Сер. 9. Филология. — 1996. — № 6. — С. 20–41.
13. Чурилина Л. Н. Лексическая структура текста как ключ к реконструкции индивидуальной картины мира [Электронный ресурс] / Л. Н. Чурилина // Изменяющийся языковой мир: тезисы межд. науч. конф. — 2001. — Режим доступа: <http://language.psu.ru/in/view.cgi?art=0151&th=yes&lang=rus>

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 82-311.6

Катерина Гурдуз

**ТРАДИЦІЇ АНТИВОЄННОГО ЖАНРУ В РОМАНІ
СЕРГІЯ ПАНТЮКА «ВІЙНА І МИ»**

Стаття присвячена аналізу одного з найновіших українських антивоєнних романів сучасної доби — «Війна і ми» С. Пантюка. Образні, ідейно-тематичні, композиційні аспекти поетикальної парадигми антивоєнного жанру розглянуто з позицій традицій і новаторства. Особлива увага автора націлена на типологічні сходження й розбіжності між вказаним твором і його класичними жанровими відповідниками, зокрема романами А. Барбюса, Е. М. Ремарка, Е. Хемінгуей, Р. Олдінгтона, О. Гончара.

Ключові слова: парадигма, поетикальний, традиції, новаторство, роман, композиційний аспект.

Статья посвящена анализу одного из новейших украинских антивоенных романов современности «Война и мы» С. Пантюка. Образные, идейно-тематические, композиционные аспекты поэтикальной парадигмы антивоенного жанра рассматриваются с позиций традиций и новаторства. Особое внимание автора нацелено на типологические сходства и расхождения между указанным произведением и его классическими жанровыми соответствиями, в частности романами А. Барбюса, Э. М. Ремарка, Э. Хемингуэя, Р. Олдингтона, А. Гончара.

Ключевые слова: парадигма, поэтикальный, традиции, новаторство, роман, композиционный аспект.

The article is devoted to analysis of one of the newest Ukrainian anti-war novels of contemporaneity — «War and We» by S. Pantiuk. Vivid, ideological-thematic, compositional aspects of poetical paradigm of anti-war genre are considered from positions of traditions and innovations. The special attention of author is aimed at typology ascents and divergences between the indicated work and its classic genre accordances, in particular to the novels of H. Barbusse, E. M. Remarque, E. Hemingway, R. Oldington, O. Honchar.

Key words: paradigm, poetical, traditions, innovations, novels, compositional aspects.

Концепти війни і миру невідступно супроводжують усі етапи розвитку мистецтва слова, але в різні епохи розуміння їх сутності набувало нових відтінків і навіть кардинально змінювало окремі аксіологічні вектори. Своєрідний діалог такого роду рецепцій та інтерпретацій триває й дотепер, що є беззаперечним свідченням неперехідної актуальності окрес-

леної проблеми. Попри величезну кількість широкомасштабних художніх полотен, присвячених розвінчанню війни і її наслідків, інтерес до антивоєнної тематики не послаблюється, зокрема, і в сучасній літературі. В українській романістиці це засвідчують книги «Чорний іній» (2003) В. Строкани, «OST» (2005) С. Батурина, «Даніель Штайн, перекладач» (2007) Л. Улицької, «Дорога, або Афганське рондо» (2008), «Напарник» (2011) М. Маслечкіної, «Ostarбайтерський вир» (2010) М. Іванченка тощо. Український антивоєнний роман відображає пошук самотніх форм осягнення дійсності на тлі світового літературного досвіду. Дуже яскраво цю практику ілюструє «найсвіжіший» зразок окресленого жанру — «Війна і ми» (2012) С. Пантюка, що репрезентує творче засвоєння вітчизняних і зарубіжних традицій.

Дещо парадоксальним, на наш погляд, виявляється той факт, що в літературознавчій практиці ці твори, попри свою високу художню вартість, лишаються майже не поміченими. З огляду на сказане, актуальність обраної теми статті не викликає заперечень. Об'єктом дослідження обрано роман С. Пантюка «Війна і ми», предметом — його образні, ідейно-тематичні, композиційні аспекти в контексті поетикальної парадигми антивоєнного жанру.

Розповідаючи про сприйняття війни людиною, насильно втягнутою в її вир, С. Пантюк вибудовує складну художню реальність: «У мене є дуже багато цегли для цього будівництва. Є вже готові шматки стін, цілі блоки. Проблема в тому, що скріплювати ці будівельні матеріали доведеться кров'ю і потом. Штукатурити ж будемо пам'яттю та каяттям» [5, с. 10]. Твір має складну і досить оригінальну композицію. Лінійна хронологія подій у ньому відсутня, фактично уявлення про головного персонажа вимальовується з перемішаних текстових відрізків про його народження, дитинство, навчання, військову службу та сучасне оточення (чоловікові вже за сорок), зокрема родину, роботу і друзів, що подаються через ретроспекції, антиципації й, поєднуючись у химерні сполуки, постають як складний калейдоскоп життя людини з непростю долею. Для посилення емоційного ефекту

такого роду біографічної мозаїки автор вводить у художнє полотно твору електронну переписку головного персонажа з психологом, що допомагає йому розібратись у власних ціннісних орієнтирах. Подібним підходом до показу життєвої історії користувалися А. Барбюс, Е. М. Ремарк, Р. Олдінгтон, О. Гончар, але в С. Пантюка ця художня тенденція доводиться до найвищої точки. До того ж автор обирає нетрадиційний прийом автореференції, що оприявлюється за рахунок аналізу героєм створюваного ним роману, який виростає зі спогадів, марень, снів і сприймається як своєрідний текст у тексті або текст про текст.

Особливо помітними є композиційні паралелі між досліджуваним романом і «На Західному фронті без змін» Е. М. Ремарка, який часто здобував різко протилежні оцінки критиків. Багато дослідників, аналізуючи особливу будову твору, зауважували, що окремі його епізоди подано без якої-небудь внутрішньої обґрунтованої необхідності, і їх можна легко поміняти між собою без помітного збитку для цілого, тобто без порушення ідейного змісту й естетичного впливу на читача. На наш погляд, слухними є міркування Є. Стеквашова, який доводив поверховість подібної рецепції: «Композиційний принцип, що нагадує мозаїку, легко може наштовхнути на думку про вільну сполучуваність окремих елементів у рамках цілого, але це буде тільки зовнішнє враження. У романі існує внутрішній зв'язок, що враховує емоційну дію письменника на читача. Зміна послідовності епізодів і глав обов'язково приведе до порушення загального ідейно-художнього задуму твору» [7, с. 51–52]. Дещо перефразовуючи, ці слова можна віднести й до роману С. Пантюка. Уже з перших рядків роману перед читачем постає трагедія війни крізь призму сприймання окремою людиною. Далі інтроспективні відступи з міркуваннями персонажа про причини й наслідки війни переплітаються з ретроспективними частинами загального калейдоскопу його життя. Через дитинство й юнацькі роки автор поступово підводить персонажа до переломних в його житті подій, пов'язаних зі службою в армії, таким чином, поступово готуючи читача до

сприйняття найтрагічніших подій військових буднів, досягаючи найбільшого психологічного впливу загалом і піково-го загострення драматичного звучання окремих художніх деталей. Як і Е. М. Ремарк, С. Пантюк «...усе зробив для того, щоб висока нота прозвучала міцно й надійно», і саме в такій послідовності «втілено не лише емоційний засіб дії автора на читача, але й своєрідне тлумачення письменником війни як трагедії особистої й громадської» [7, с. 52].

Неабияку увагу привертає заголовок твору, що відсилає до відомої епопеї Л. Толстого і водночас містить натяк на переосмислення ключових категорій, пов'язаних із війною і людським життям. Сам герой згадує в тексті круговерть минулого життя і потаємні спогади, що «шукали шпарини, виринаючи то вирваними з контексту оповідками після добрячої чарки з друзями, то безсистемними записами — спершу від руки, а згодом на комп'ютері», які він «протягом п'ятнадцяти років складав у папку із ремінісценційно-пародійною назвою «Війна і ми» [5, с. 165]. Прикметно, що С. Пантюк, як і його герой, працював над романом приблизно стільки ж — з 1995 по 2011 рік.

С. Грабар у передмові називає твір С. Пантюка романом-сповіддю: «Інакше я не можу назвати це плетиво спогадів, відчаю і перемог. Війна справді живе в кожному з нас. Просто ми в цьому не хочемо зізнатися собі. Вся історія людства зіткана з воєн» [5, с. 7]. У фінальних акордах роману С. Пантюк робить слушні акценти на більш глибокому, трансцендентальному розумінні війни: «Врешті, війна — вона така ж вічна, як і ми, і все питання лише в тому — в якому ракурсі ми її розглядаємо. І навіть, якщо ми не помічаємо її, це зовсім не означає, що не беремо в ній участі...» [5, с. 167].

Твір не випадково позиціонується як роман-сповідь, роман-зойк. У запропонованих жанрових заголовках закодовано не лише його генеалогічні доміанти, а й проблемно-тематичні площини осмислення концептів війни і миру. Роман є деякою мірою автобіографічним і вибудовується у вигляді сповіді головного героя, нашого сучасника, про пережите на війні. Обрана форма найбільше відповідає творчим

завданням автора — через описи пройденого життєвого шляху прийти до очищення від болісних спогадів (за висловом Гете: виразити, щоб звільнитися). Подібні мотиви спонукали й авторів найвідоміших антивоєнних романів узятися за перо. А. Барбюс, Е. М. Ремарк, Р. Олдінгтон, Е. Хемінгуей, О. Гончар та інші були безпосередніми учасниками воєнних дій, і пережите на фронті стало важким тягарем, якого вони будь-що хотіли позбутися. Е. М. Ремарк із цього приводу зазначав: «Я потерпаю від досить запеклих нападів відчаю. Роблячи спроби їх перемогти, я поступово, цілком свідомо і систематично шукаю причини моєї депресії. Завдяки цьому свідомому аналізу я повернувся до моїх переживань на війні <...> «На Західному фронті без змін» — це процес звільнення, самотерапії, спроба скинути з себе травму війни <...> у катарсисному акті» [9, с. 1]. В одному з інтерв'ю автор, відповідаючи на численні дорікання на адресу своєї книги і звинувачення у нестачі бойового солдатського духу, пояснював, що не хотів описувати об'єктивні військові стратегії: «Я зупинився винятково на людських переживаннях <...> У мене є один лист, якого б одного вистачило, щоб зробити мене байдужим до всіх атак, і це лист від одного чоловіка мого віку, осліпленого на війні, який говорить, що лише через мою книгу звільнився від паралічної гіркоти за свою долю» [11, с. 319–320]. Показ війни через сприйняття молодими солдатами допоміг письменникові репрезентувати власні муки й жахи, що були суголосними його сучасникам і навіть наступним поколінням: «Ремарк висловив страхи і сумніви молодих людей. Він звільнив їх внутрішній світ і позбавив ганьби й сорому за страх» [10, с. 8].

Подібний прийом зображення обирає і С. Пантук, вимальовуючи образи головного персонажа і його товаришів, які ще призовниками змушені були написати рапорти з проханням їх відправки до Афганістану, оскільки цього вимагала тогочасна радянська дійсність і «шалена» й «усеохопна» пропаганда: «...насправді кожен, пишучи той дурнуватий рапорт, у глибині свідомості все ж сподівався, що саме йому й відмовлять і не візьмуть «виконувати ін-

тернаціональний обов'язок». Усі були молодими й хотіли жити» [5, с. 79].

Американські дослідники називають Фредеріка Генрі з роману Е. Хемінгуея «Прощай, зброє!» представником «парамілітарного» статусу [8, с. 32]. Таке визначення влучно характеризує його як людину, позбавлену романтичних воєнних ідеалів, і може бути застосоване також до персонажів антивоєнних романів А. Барбюса, Е. М. Ремарка, Р. Олдінгтона, О. Гончара й С. Пантюка, які не хочуть вбивати людей і по суті розуміють, що їм нічого ділити з так званими «ворогами», такими ж нещасними гвинтиками страшного військового механізму. Ось які розмірковування з цього приводу вкладає Е. М. Ремарк в уста Пауля Боймера з роману «На Західному фронті без змін»: «Чийсь наказ перетворив ці тихі постаті в наших ворогів; інший наказ міг би перетворити їх у наших друзів. Якісь люди, що їх ніхто з нас не знає, сіли десь за стіл і підписали угоду, і ось уже кілька років нашою найвищою метою стало те, що звичайно все людство вважає ганьбою і за що найтяжче карає. І хто може побачити ворогів у цих тихих мовчазних людях з дитячими обличчями й апостольськими бородами! Кожний унтер-офіцер для новобранців, кожний класний наставник для школярів набагато гірший ворог, ніж вони для нас» [6, с. 123–124]. Провідною думкою в романі С. Пантюка також є викриття безглуздої війни і невинуватої небезпеки для солдатів: «Це лише у примітивних фільмах бігає герой і вбиває ворогів десятками, а то й сотнями <...> У реальному житті ми всі є рівно настільки героями, наскільки й боягузами. Просто кожен свідомо чи підсвідомо прагне прожити ще хоча б один зайвий день. Тому насправді ми воюємо не стільки за високу ідею, хоча й вона часто має місце, скільки за своє життя. І вся штука в тому, що робити це треба на найвищому реєстрі, видобуваючи з глибин своєї сутності усі вміння, навички, увесь життєвий і навіть книжний досвід» [5, с. 10].

Світоглядні позиції головного героя роману «Війна і ми» дозволяють провести певні художні паралелі між персонажами С. Пантюка і згаданих класиків світової літератури і ви-

явити типологічні збіги в опрацьованні людських характерів. Український романіст навіть іде далі, зображуючи людину, що не просто «захворіла війною», а почала становити певну небезпеку для суспільства: «Парадоксально, але інстинкт самозбереження почав у мені проявлятися, коли я повернувся з першої у своєму житті війни. Надзвичайно гостро сприймаючи світ, я багатьом кидався в очі. Мені нерідко відверто грубіянили різноманітні нікчеми, а я змушений був згортатися у клубочок, бо якось піймав себе на тому, що дивлюся на цих представників людської популяції винятково під гострим кутом — бачу перед собою не людське тіло, а схему больових та смертельних місць, у які досить завдати точного удару — і проблема зникне. Назавжди. Тому важливим було — не дати волі емоціям, адже тоді стаєш неконтрольованим» [5, с. 72–73].

Головний герой навіть у своїх снах не може позбутися спогадів про війну: «...коли я повернувся з армії, худючий як хорт, голодний <...> я мав позичених у друзів сорок рублів, три контузії, майже не міг спати від жахливого болю в голові, а коли таки засинав, неодмінно потрапляв в епіцентр бою, де все палахкотіло, ревіло й стогнало, де не було ні землі, ні неба, там не було інших людей, був тільки я, сам-самісінький, то біг кудись, то повз, щось відчайдушно кричав, аж легені боліли, певне, просив Бога припинити це все, або, нарешті, послати мені своє благословення у вигляді випадкової кулі чи осколка...» [5, с. 28]. Танатологічні мотиви пронизують всю канву твору і споріднюють його з антивоєнними романами згадуваних класиків.

Сни, як і інші епізоди роману, подаються за допомогою натуралістичних художніх деталей: «До прикладу, досі присутній у моїх снах запах обгорілої людської плоті. Хто хоч раз його вдихнув, потім не сплутає з жодним іншим. Це схоже на запах звичайного шашлику, який задовго постояв біля вогню, але з неприємно-солодкавим відтінком. Я два роки після повернення з армії прожив майже абсолютним вегетаріанцем — навіть смажену рибу вчився їсти «з нуля» [5, с. 21]. Описувані в романі воєнні події відбуваються не на лінії фронту, як у

більшості згадуваних класичних антивоєнних творів, а в містечку, мирні жителі якого страждають від міжетнічних конфліктів азербайджанців і вірменів. Це ще більше загострює тезу про абсурдність війни і її непоправні втрати. На найвищому реєстрі ця думка звучить в епізоді, коли, перебуваючи в складі роти спеціального призначення при штабі Закавказького військового округу й охороняючи населені пункти в гарячих точках, головний персонаж і його товариші бачили трупи мирних жителів — літніх людей і молодих дітей, а одного разу навіть немовля: «У вітальні перед нами камін з ажурно викуваною решіткою, зверху на каміні — такі ж ковани прикраси у вигляді химерних списоподібних металевих шпилів. Ми завмираємо на місці — наші очі вирізняють на одному з цих гостряків скривавлене тільце кількамісячного немовляти...» [5, с. 132]. Подібні описи зруйнованих населених пунктів знаходимо й у Р. Олдінгтона: «Мертві німецькі солдати валялись на сільській вулиці, засипаній битою дахівкою й цеглою. В якомусь садку збожеволілий від страхіть війни селянин копав могилу для дружини, вбитої вибухом снаряда <...> На віцілих вулицях багато будинків сплюндровано. Меблі потрошені, картини й фотокартки позривані зі стін, подушки пропороті багнетами, завіси покраяні, килими порізані на шматки. Перепсувавши все, що лишень можна, німці звалювали мотлох купою посеред кімнати й мочились та випорожнялись на ту купу» [3, с. 335].

У романі «Війна і ми» знаходимо багато інших натуралістичних описів: «Мертві мають жахливий вигляд. Переважно це чоловіки, в яких розбиті голови і майже відсутні обличчя. Через подертий одяг видно глибокі порізи та рани від куль. Припікає сонце, тому трупи вже почали розкладатися, над ними дзижчать рої мух. Трапляються тіла й геть обгорілі, неприродно скручені, наче величезні павуки, що наводить на думку, що цих людей живцем обливали бензином і підпалювали. Коли ми клали на ноші перше обгоріле тіло, майже всіх знудило» [5, с. 131]. Жахливі натуралістичні картини не є самоціллю, а служать передачі правди війни — з брудом окопів і смородом напіврозкладених трупів. Саме тому в антивоєнних

романах різних письменників простежуються численні типологічні збіги в описах фронтової дійсності. Так, в А. Барбюса, Е. М. Ремарка й О. Гончара відповідно знаходимо дуже схожі описи померлих на полі бою: «Щонайбільше метрах в десяти від нас, витягнувшись у ряд, лежали нерухомі тіла — скошена шеренга солдатів; кулі хмарою летіли з усіх боків і шматували мерців. Кулі проводили по землі прямі борозенки, піднімали легкі чіткі хмарки пилу, пронизували заціпенілі тіла, що припали до землі, ламали руки, ноги, упивалися в бліді, виснажені обличчя, пробивали очі, розбризкуючи криваву рідоту, і під цим шквалом ряди трупів трохи ворушилися <...> безладна стрільба заново ранило і вбиває мерців» [1, с. 136]; «Дні стоять пекучі, а вбиті лежать непоховані <...> У деяких трупів животи пороздimalися, наче повітряні кулі. Вони шиплять, бурчать і дедалі більшають. То в них шумують гази <...> Ввечері стає душно, земля пашиє спекою. Коли вітер віє до нас, ми чуємо дух крові, важкий, огидно-солодкий, це трупні випари із вирв, якась суміш хлороформу і тління, що викликає у нас нудоту і блювання» [6, с. 102]; «По березі попід кущами верболозу лежать загиблі учасники контратак, і коли їх уночі торкає хвилею, то здається, що вони ворущаться, що вони ще живі, хоч лежать там уже по кілька днів. Тяжким трупним духом тягне звідти» [2, с. 106]. Такі приклади не є поодинокими, у текстах іще дуже багато сходжень в описах воєнного побуту, фронтових обстрілів, внутрішніх переживань персонажів тощо.

Аналіз роману «Війна і ми» в контексті вітчизняної і зарубіжної класики антивоєнного жанру дозволяє дійти висновків про творче засвоєння С. Пантюком його кращих традицій і водночас розробку нових векторів інтерпретації війни в сучасній літературі. Аналізуючи відому тезу про смерть роману, Х. Ортега-і-Гассет зазначав: «Будь-який роман, що переважає за своїми достоїнствами над попереднім, знищує його, а водночас і всі останні твори того ж рангу. Тут, як у битві, переможець усуває своїх ворогів, і твір, що здобуває жорстоку перемогу в мистецтві, винищує легіони інших, які раніше користувались успіхом» [4, с. 263]. Долучаючись до згаданого літературного діалогу, відзначимо, що аналізований твір

С. Пантюка, як і багато інших його відповідників, свідчить про глибокий художній потенціал антивоєнного роману в сучасному культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбюс А. Огонь / Анри Барбюс ; [отв. ред. Ф. Наркирьер]. — М. : Наука, 1985. — 504 с.
2. Гончар О. Т. Твори : [В 7 т.]. Т. 4 : Людина і зброя : роман; Циклон : роман / Олесь Терентійович Гончар ; [приміт. В. Ковалюка]. — К. : Дніпро, 1987. — 589 с.
3. Олдінгтон Р. Смерть героя / Ричард Олдінгтон ; [перекл. з англ. Ю. Лісняк ; передм. І. Києнко]. — К. : Дніпро, 1988. — 341 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет ; [вст. ст. Г. М. Фридендера ; сост. В. Е. Багно]. — М. : Искусство, 1991. — 688 с.
5. Пантюк С. Війна і ми / Сергій Пантюк ; [переднє слово С. Грабара]. — К. : Ярославів Вал, 2012. — 168 с.
6. Ремарк Е. М. Твори : [в 2 т.]. Т. 1 : На Західному фронті без змін. Три товариші / Еріх Марія Ремарк ; [перекл. з нім. К. Словацька ; передм. Д. Затонського]. — К. : Дніпро, 1986. — 573 с.
7. Стеквашев Е. А. «Потерянное поколение» в немецком антивоенном романе второй половины 20-х годов XX века / Е. А. Стеквашев // Ученые записки (Московский пед. ин-т им. В. И. Ленина). — М., 1969. — № 324. — С. 43–71.
8. Modern American Literature. — 5th ed. : [3 volumes] / [ed. by J. Cerreto, L. DiMauro]. — Detroit; London : St. James Press, 1999. — V. 2: Н-О. — 423 p.
9. Schneider T. F. Erich Maria Remarques Roman «Im Westen nichts Neues». Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1929–1930) / Thomas F. Schneider. — Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 2004. — 430 S.
10. Schrader B. Der Fall Remarque. Im Westen nichts Neues / Bärbel Schrader / Eine Dokumentation; [herausgegeben von Bärbel Schrader]. — Leipzig: GmbH, 1992. — 416 S.
11. Sherp W. Der Gefangene seines Ruhmes. Remarque spricht über sich selbst / Wilhelm Sherp // Remarque E. M. «Im Westen nichts Neues». Roman / Erich Maria Remarque; [mit Materialien und einem Nachwort von Tilman Westphalen]. — Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1987. — S. 318–328.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2.09 Гомін

Анна Димовська

ХУДОЖНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ АПОКАЛІПТИЧНИХ МОТИВІВ У РОМАНІ ЛЕСЯ ГОМІНА «ГОЛГОФА»

У статті розглядаються особливості поетики апокаліптичних мотивів, зокрема їх функціонування в романі маловідомого українського письменника Леся Гоміна «Голгофа». Аналізуються причини звернення автора до метажанру апокаліптики, художні засоби вираження апокаліптичних мотивів, їх емоційне та смислове навантаження та роль в системі художнього твору.

Ключові слова: апокаліптичні мотиви, метажанр апокаліптики, соцреалізм, перехідна доба, порубіжний період, катастрофічність, експресія, трагізм.

В статті рассматриваются особенности поэтики апокалиптических мотивов, в частности их функционирования в романе малоизвестного украинского писателя Леся Гомина «Голгофа». Анализируются причины обращения автора к метажанру апокалиптики, художественные средства выражения апокалиптических мотивов, их эмоциональная и смысловая нагрузка и роль в системе художественного произведения.

Ключевые слова: апокалиптические мотивы, метажанр апокаліптики, соцреализм, переходная эпоха, порубежный период, катастрофичность, экспрессия, трагизм.

In the article we examine the poetics' peculiarities of apocalyptic motives, especially their functioning in the novel of a little known Ukrainian writer Les Gomin «Golgotha». We analyse the reasons, why the author applies to the manner of apocalypse, artistic means of expression of apocalyptic motives, their emotional and notional capacity and their role in the system of artistic work.

Key words: apocalyptic motives, socrealism, the intermediate age, boundary period, catastrophic, expression, tragedy.

Література 20–40-х рр. ХХ століття досі не має однозначної оцінки в українському літературознавстві. Це в значній мірі пов'язано з тим, що даний етап літературного процесу надзвичайно поліфонічний, багатогранний, про що свідчать численні літературні течії, напрями, угруповання та спілки письменників. Таке розмаїття, у свою чергу, стало наслідком низки психологічних, соціальних та моральних потрясінь, яких зазнало людство на початку 1900-х рр. Література — це

людинознавство, але ХХ століття стало епохою кризи в духовному світі людини, роздвоєності між серцем і розумом, почуттям і обов'язком. Втрата людською особистістю цільності, власне людяності, життя на надриві, у стані постійного емоційного напруження призвели до дезорієнтації людини у світі ідей та гасел, неможливості розпізнавання Істини між фальшивими псевдо-ідеями та «правдами», які нерозривним кільцем оточили її. Духовний вакуум, який намітився у свідомості людства у ХХ столітті, відчуття катастрофізму, що знайшло концептуальний вияв у двотомній праці О. Шпенглера «Присмерк Європи» (1920–1922), поширився і на літературу. В. Дмитренко вважає, що саме жорстокі соціальні катаклізми, загострене відчуття трагізму людського життя призвело до розгортання мотивів, які навіювали й заповідали думку про неминучу історико-моральну катастрофу [5, с. 16–17].

Мистецтво першої половини ХХ ст. відреагувало на такі зміни в людській свідомості майже аналогічними процесами — воно також перестало бути цілісним, неподільним, втратило єдині аксіологічно-онтологічні орієнтири, а подекуди й естетичну ціну. Сплеск стилів і напрямів у літературі, образотворчому мистецтві, музиці — це спроба людини віднайти втрачену Істину, заново осмислити себе та навколишній світ, ще раз дати відповіді на одвічні питання — хто ми, куди йдемо, яке наше призначення на землі. Це стало імпульсом до оновлення літератури — появи в ній нових типів героїв, інших мотивів, змін у наративній складовій художніх творів.

Однією із яскравих рис літератури 20–40-х рр. ХХ ст. стала наявність у текстах апокаліптичних, подекуди містичних мотивів, зумовлених атмосферою тривоги й зневіри, що, на думку С. Абрамовича, характерно для ситуації державно-політичної нестабільності суспільства [1, с. 36]. Дослідженням метажанру «апокаліптики» (термін С. Абрамовича [1, с. 36]) та функціонування відповідних мотивів в українській літературі займалися А. Нямцу, О. Антофійчук, О. Когут, М. Кудрявцев, О. Ларіна, О. Ставнича, Г. Мережинська, Т. Гундорова, О. Турган, Т. Гребенюк. Так, О. Когут ствер-

джує, що апокаліптичні наративи та фантастично-містичні візії є характерною ознакою літератури порубіжного періоду [7, с. 73]. Беззаперечним підтвердженням цього є драми В. Шекспіра, Б. Брехта, Лесі Українки, Г. Ібсена, Е. Йонеску; поеми Д. Аліг'єрі «Божественна комедія», Т. Шевченка «Великий льох», О. Блока «Дванадцять», Анни Ахматової «Реквієм», А. Міцкевича «Дзяди»; романи В. Барки «Жовтий князь», В. Пого «Собор Паризької Богоматері», І. Буніна «Прокляті дні», А. Камю «Чума», М. Булгакова «Біла гвардія», Л. Толстого «Війна і мир», Б. Пастернака «Доктор Живаго», Ф. Достоєвського «Брати Карамазови»; лірика Й. Бродського, Дж. Донна, В. Стуса, Т. Осьмачки та ін. О. Ставнича також наголошує на тому, що звернення до апокаліптичної тематики є традиційним для письменників у кризові, перехідні періоди для посилення смислової глибини художнього твору, і зазначає, що усталеними рисами апокаліптичної літератури є трактування сучасної історії як неминучого регресивного шляху до світової катастрофи, наявність моральних настанов, пов'язаних зі Страшним Судом; лінійне сприйняття історії і глобальний катастрофізм [10, с. 154].

Незважаючи на те, що післяреволюційний період відзначився насамперед стрімким відхиленням від християнських традицій, які згодом були замінені псевдоідеалами, що унеможливлювали існування всього релігійного і християнського в українській культурі загалом та літературі зокрема [8, с. 107], релігійні мотиви не зникли з літератури. Інше питання, якої трактовки вони почали набувати.

У романі українського письменника Леся Гоміна «Голгофа» (30-ті рр. ХХ ст.) відкривається широка панорама життя різних верств населення у передреволюційній Балті, тоді — молдавському місті (нині один із північних райцентрів Одеської області). Система персонажів надзвичайно розгалужена. Очевидно, автор прагнув охопити своєю увагою весь загал суспільства початку ХХ ст. Тут є селяни й міщани, духовенство та адміністративно-урядові чиновники, багатії та останні жебраки. Доля кожного з них так чи інакше пов'язана із долею одного з найвидатніших аферистів південноукраїнських та

бессарабських земель минулого століття — Івана Левізора, відомого також під іменем «святого» Інокентія Балтського. Цей винахідливий, спритний брехун і шарлатан примудрився зробити собі кар'єру та поліпшити матеріальне становище шляхом небувалого раніше злочину — розігруючи із себе святого провидця та чудотворця. Заслуговує подиву той факт, що йому вдалося здійснити свій обман безпосередньо під надзором вищого церковного керівництва, а через хабарі та шантаж, за домовленістю з царськими чиновниками, тривалий час обманувати навіть Святійший Синод — вищий церковний орган управління. Фабула «Голгофи» — не вигадка письменника. Описані ним пригоди Івана-Інокентія — реальна історія, і на теренах сучасного Балтського району досі є живі очевидці цих подій; пам'ять про афериста-чудотворця і нині жива в народі, а незаперечним підтвердженням діяльності Левізора є Свято-Миколаївське братство Райського Саду (с. Куйбишеве, Котовський район, Одеська область) — неканонічна община вірян, які сповідують вчення, створене Інокентієм.

Написана в добу раннього соцреалізму, «Голгофа» дуже складний, неоднозначний твір. Це зумовлено поліфонічністю періоду, багатоголоссям художніх напрямів, течій, естетичних віянь, а головне, трагічністю історичного періоду та власне авторської долі. 30-ті роки ХХ ст. — суперечливий період життя О. Королевича (справжнє ім'я Леся Гоміна). В цей час він виразно позиціонує себе як активіст більшовицького руху, бере участь у деяких операціях НКВС, але провідною його діяльністю залишається красне письменство, про що свідчать збірки оповідань та драм («Контрольні цифри» — 1930 р., «Маски» — 1934 р.), редакторська робота в газетах «Радянська думка», «Красний пахарь», літературно-мистецьких журналах «Металеві дні», «Шквал», «Літературний Жовтень», альманасі «У дорозі», а також участь в діяльності черкаської філії Спілки пролетарських письменників «Гарт», пізніше — в організації ВУСПП. Дослідниця О. Мазуренко стверджує, що рання проза Леся Гоміна «перехворіла» тогочасними вадами: схематизмом та заданістю образів [9, с. 282]. З цим можна частково погодитися, але слід

пам'ятати, що радянська система поставила Леся Гоміна, як і багатьох інших митців, в жорсткі рамки. У 1934 р. він став членом Спілки письменників СРСР, відтак можна говорити, що з цього моменту його творчість почала підпорядковуватися соцреалістичним нормам, а цінність її для партійного керівництва визначалася, перш за все, ступенем узгодженості з комуністичними ідеями. І якщо радянські критики вважали «Голгофу» повчальною для пролетарів історією про попів-облудників, «пропагандистським романом про антисуспільну злочинну діяльність секти інокентіївців» [12, с. 190], то в наш час доцільно відзначити, що в основі цього роману лежить, перш за все, проблема переосмислення людиною моральних цінностей у добу катастрофи й цілковитої руйнації звичного життєвого укладу. Т. Гундорова зазначає, що соцреалізм на першопочатках використовував відкриття раннього модерну, зокрема принципи «пролетарського неоромантизму», про який почали говорити критики ще на межі ХІХ та ХХ ст., протиставляючи революційний та декадентський типи неоромантизму [4, с. 20]. Саме таке, революційно-неоромантичне художнє освоєння дійсності, маскуючи його за антибуржуазною тематикою і сатирою, презентує своїм романом Лесь Гомін. Іван Дузь вважав, що пафос викриття, життєва правда, висока художня майстерність визначили місце «Голгофи» в українській літературі [6, с. 237]. Політичну пристрасть, злободенність і войовничість цього роману, як і всієї творчої спадщини Леся Гоміна, він пов'язує зі складною життєвою долею Олександра Королевича — військового, інструктора всеобучу Київського окружного військового комісаріату, «письменника-воїна» тих часів [6, с. 235].

Центральний мотив роману — апокаліптичний: постійне передчуття усіма героями як загального кінця світу й страшної Божої кари, так і гніту особистої трагедії, марно прожитого життя, розбитої долі. Це пов'язано, вочевидь, і з самим вченням Інокентія, яке мало виразні апокаліптичні настрої. Новоявлений «утілений Бог» передрікав події всесвітнього масштабу: скоре настання Страшного Суду і кінця світу. Стосовно термінів настання кінця світу, то проповіднику, за свід-

ченнями сучасників, їх доводилося періодично переносити. Парадоксальним є той факт, що незважаючи на відверту плутанину, «відстрочки» кінця світу, довіра до пророкувань Інокентія серед його прихильників була непохитною [13, с. 58]. Він вважав, що для того, щоб страшні події (кінець світу) не застали людину зненацька, потрібно заздалегідь широко показатися. На думку Інокентія, повне і рішуче покаяння полягало у невідкладній ліквідації свого майна і в переселенні його власника до Балтського монастиря: «Зречемося земних благ, зречемося свого добра, бо недалеко той час, коли кара господня спаде на нас і ніякі добра не врятують грішників. Зараз ми маємо нагоду вмилостивити господа жертвами на його храм» [3, с. 47]. « (...) пам'ятайте, заробити прощення каюттям можна. Спокутайте ділами, угодними богу, потрудіться на честь обителі, де душам вашим спокій даровано. Не хоче бог загибелі вашої» [3, с. 108]; «Горе, горе грішникам, що не вклоняться мені. Горе тим, хто занедає слово моє. Моліться, моліться і ждіть страшного суду божого! Моліться і йдіть до мого саду райського, землі обітованої, далекої від влади царів нечестивих, влади їхньої грішної. Амінь» [3, с. 195].

На думку І. Бурлакової, Апокаліпсис в літературі проявляється не лише на рівні мотиву кінця світу (глобальні катастрофи, що пророкує Святе писання), а й на метафізичному рівні через деформацію душі, викривлення уявлень людини про світоустрій [2, с. 434]. Найкраще це підтверджується сюжетними лініями Соломонії, Домахи, Катінки, Герасима Мардара, Семена Бостаніку, Василя Синики. Це узагальнені образи тогочасних селян, міщан, ремісників, що демонструють химерний калейдоскоп загальної трагедії буття українців початку ХХ ст. Кожен з цих героїв пройшов складний життєвий шлях, пережив низку моральних потрясінь, виснажився як особистість, дійшов до цілковитого розчарування в усьому, що було близьким і дорогим. Кожен з них вчинив не один злочин, страшний гріх — вбивство, інцест, сімейна зрада, крадіжка, — і гніт цих вчинків, немов важке ярмо, душить їх, позбавляє радості й усякого бажання жити, бо совість, справжня совість, якою були наділені від народження усі ці пер-

сонажі, час від часу проступає через їх затьмарену жадливім впливом Інокентія свідомість, і нагадує їм, що грішникам немає прощення ні на землі, ні на небі. Ці нещасні, обдурені Інокентієм люди з острахом чекають свого власного Апокаліпсису — не лише смерті, завершення життя, а саме одкровення (гр. ἀποκάλυψις), всієї правди про свою долю, яку їм навіть не вистачає сміливості обдумати і пригадати.

Окрім цього, гнітючі напівмістичні настрої передчуття Апокаліпсису передаються в описах натовпу, який у «Голгофі» також можна вважати узагальненим великим образом всього темного, зацькованого люду України та Молдови. Дослідники стверджують, що Лесь Гомін був тонким знавцем мовних скарбів і витонченим стилістом [9, с. 283]. Використовуючи яскраві епітети, цікаві метафори, розлогі порівняння, гіперболізуючи риси описуваної дійсності, він показує все єство простого народу, його думки й переживання на межі століть. Для прикладу наведемо сцену канонізації св. прав. Феодосія Балтського, яка починається виразним описом: «Шуміла Балта шумом тривожним. З гори від вокзалу глянеш — бурхливе море люду товпиться. Майдан перед монастирськими ворітьми кіньми, возами заставлений. Дишла вгору, як свічки, стоять, а на дишлах шатра понапинаті. У шатрах люд геть засмажений у дорозі; з усієї Бессарабії сюди поз'їжджалися сьогодні молдавани та інші народності, благодаті ждуть. Від скупчення дихати трудно. Воли з незвички бути на людях несамовито ревуть, витягши шії: коні нервово переступають з ноги на ногу, іржанням тривогу в повітрі будять. Діти вередливо плачуть, просяться, на них гримають старі. Вигуки перекупок клекочуть, смаченики різні лоскочуть ніздрі, а безугавний мінорний дзвін у церкві обухом гатить по голові, рве, шматує серце» [3, с. 44]. Далі автор акцентує увагу на емоціях і передчуттях цього натовпу: «Щось страшне нависло сьогодні над містом. От-от упаде воно й придавить усіх, знищить до одного, з порохом шляху зрівняє. Аж пригинається народ: от уже низько, уже краєчком своєї смертоносної мантії зачіпає за голови і смалить їх вогнем свого гніву. (...) Кожний в порошок дрібну обернувся, таку дрібну, аж виміру свого не має. І ціла

юрба, мов первісний дикун, до гурту тиснеться перед лютою, скрушною силою» [3, с. 44]. Як тонкий психолог і знавць людської душі, показує Лесь Гомін переживання та настрої простого люду перед лицем вищої сили: «Каяття, нарікання шматували душу селянську темну. Пригадувалися давно забуті історії гріховні, що за них відплату аж у теперішній скрутний час бог наслав. Страшний час ось-ось настане. Шепіт молитов терпко проходив поза шкіру; плач холодом серце бере, дражить нерви, натягує їх, як рвучкі струни на скрипці, каламутить мозок» [3, с. 44]. Далі ж, посилюючи експресивну насаженість тексту, письменник звертається до натуралістичних штрихів: «І раптом страшне, нелюдське скиглення, виття, прокльони. То в корчах бився епілептик, що не витримав цієї напруги, запізнившись, вив, стогнав, благав і слав прокльони тому богові, якому приніс сюди своє здоров'я. Блюзнірська лайка рвалася зойками вгору й збивала бурунами хвилі психічних розладів. Обличчя присутніх крилися зеленню. Жах колотив натовп, і він ще щиріше упадав перед тим чимсь, воля якого була бити в корчах ці свої нещасні жертви» [3, с. 45]. Напруження зростає, «(...) стигло все перед плачем тисяч. Змовк вітер перед тугою маси. Вмерло повітря і не колишеться, лише плач тугою полонить серце, туманить день. Це плаче село, в сльозах злидні виливаючи! Плаче народ, виплачуючи віковичну недолю. (...) Плаче цілий край поневолений, визискуваний» [3, с. 46]. Кульмінацією сцени стає проповідь Інокентія, виголошена несподівано для прочан рідною їм молдавською мовою, що в ті часи було заборонено в Російській імперії як прояв сепаратистських настроїв. Тоді, на початку кар'єри чудотворця саме використання рідної для вірян мови забезпечило Інокентію підтримку й довіру народу: «зрозуміла юрбі молдавська мова, яку вперше чули бессарабські селяни з вуст духовного отця, справляла глибоке враження, глибокі борозни клала в свідомості, переповнювала серця жахом, покорою і відданістю» [3, с. 47]. І ось уже ця юрба, боячись страшного апокаліптичного майбутнього, вітає новоявленого пророка, вбачаючи в ньому своє спасіння від невідворотного гніву Божого: «Довіряємо тобі душі наші й життя наше грішне! Мо-

лись за нас, отче!» [3, с. 47]. Такі прояви релігійного екстазу пізніше були охарактеризовані дослідниками як «балтський психоз» [11, с. 198]

О. Ставнича, розглядаючи апокаліптичну літературу як специфічний метажанр, в якому кінець світу є тематичною або смисловою домінантою, а модусами його втілення є міфологеми (всесвітнього потопу, пришестя Месії, Страшного Суду), символи і окремі міфізовані нарації (мотив виродження нації, альтернативні варіанти історії) [10, с. 145], виділяє твори, в яких проблематика передана через фокус концепту апокаліптичності, який, у свою чергу, містить у собі, з одного боку, міфологему-інваріант кінця світу, його смислові й сюжетні варіації, лінійне розуміння часу, включає в себе поняття гріха, відплати, а з іншого — передає виключну експресію й динаміку екзистенційного жаху перед «ніщо», надає трансцендентної глибини соціальним виявам трагедії [10, с. 145]. Цими рисами сповна наділений роман Леся Гоміна. До основних художніх засобів, через які передані апокаліптичні настрої і мотиви у «Голгофі», належать також:

- висока емоційна наснаженість розповіді;
- індивідуальне авторське осмислення біблійних образів (Богоматері, Сина, Христа) і концептів (святості, милосердя) з метою відображення дегуманізації соціуму;
- публіцистичність, плакатність;
- гіперболізація;
- функціонування концепту гріха на мікро- і макрорівнях твору.

На ідейно-тематичному рівні однією із домінант «Голгофи» є показ руйнування або перевертання естетичної й етичної систем цінностей як окремих персонажів, так і людства загалом.

З огляду на вищесказане, очевидно, що «Голгофа» — складний суперечливий багатогранний твір, досі не досліджений і не осмислений українським літературознавством до кінця. Як і романи У. Самчука («Марія»), В. Барки («Жовтий князь»), Ю. Яновського («Вершники») та багатьох інших українських письменників початку ХХ ст., це роман про

страшну трагедію людини, цілого народу, що опинився на межі епох, про буремний період пошуків Істини і намагання не втратити себе у круговерті зла, що панує довкола. І в цьому вбачається неперехідна цінність даного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Апокаліпсис / Семен Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. Анатолія Волкова, Олександра Бойченка, Ігоря Зварича, Бориса Іванюка, Петра Рихла]. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — С. 36–38.
2. Бурлакова І. Функціонування апокаліптичного мотиву в метафізичному просторі роману Василя Барки «Жовтий князь» / І. Бурлакова // SOUČASNÁ UKRAJINISTIKA: Problémy jazyka, literatury a kultury. — 2. Část. — Sborník článků / IV. Olomoucké sympozium ukrajinistů. — 28–30. srpna 2008. — Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, 2008. — С. 429–435.
3. Гомін Л. Голгофа : роман / Лесь Гомін. — К. : Дніпро, 1990. — 319 с.
4. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном і авангардом / Т. Гундорова // Слово і час. — 2008. — № 4. — С. 14–20.
5. Дмитренко В. І. Апокаліптичні візії у творчості Т. Осьмачки / Дмитренко В. І. // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. — 2011. — Ч. 2, № 6 (217). — С. 16–22.
6. Дузь Ів. Гімн людині / Ів. Дузь // Гомін Л. Люди. Роман. — Одеса : Маяк, 1964. — С. 234–238.
7. Когут О. В. Новітня українська драматургія: апокаліптичні сюжети на межі ХХ–ХХІ ст. / О. В. Когут // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. — 2006. — Ч. 1, № 6 (217). — С. 73–84.
8. Ларіна О. В. Проблема інтерпретації християнської філософії в українській літературі ХХ ст. / О. В. Ларіна // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Філологічні науки. — 2006. — Ч. 1, № 6 (217). — С. 105–112.
9. Мазуренко О. Голгофа автора «Голгофи» / О. Мазуренко // Реабілітовані історією. Черкаська область. — Черкаси, 2006. — Кн. 5. — С. 281–283.
10. Ставнича О. М. Концептуальні й поетикальні зрушення у метажанрі апокаліптики в українській літературі кін. ХХ — поч. ХІХ ст. / О. М. Ставнича // Матеріали науково-теоретичної кон-

- ференції викладачів, аспірантів, співробітників та студентів факультету іноземної філології та соціальних комунікацій, Суми, 18–23 квітня, 2011 р. [Текст]. Ч.1 / відп. за вип. В. В. Опанасюк. — Суми : СумДУ, 2011. — С. 142–145.
11. Сушинський Б. І. Балта: місто, освячене вічністю / Б. Сушинський ; оформлення Чердниченка О. П. — Одеса : Друк, 2005. — 336 с.
 12. Шилинцев Н. К роману «Голгофа» / Н. Шилинцев // Гомин Л. Голгофа: Роман / Перевод с укр. Л. Н. Макарова. — Кишинев : Картя Молдовеняскэ, 1963. — С. 182–190.
 13. Шугаєва Л. М. В пошуках істинного православ'я. Інокентій Балтський / Л. М. Шугаєва // Актуальні проблеми вітчизняної та всесвітньої історії : збірник наукових праць / Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. — 2010. — Вип. 19. — С. 57–59.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.1-311.3.09

Викторія Широкова

**КОМПОЗИЦИОННЫЙ АНАЛИЗ РОМАНА
М. КУЗМИНА «ПУТЕШЕСТВИЕ СЭРА
ДЖОНА ФИРФАКСА ПО ТУРЦИИ И ДРУГИМ
ПРИМЕЧАТЕЛЬНЫМ СТРАНАМ»**

В статье рассматриваются способы построения сюжета, организация сюжетных схем и композиционных принципов романа М. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам».

Ключевые слова: М. Кузмин, Джон Фирфакс, композиция, сюжетные схемы, архитектурника.

У статті розглядаються методи побудови сюжету, організація сюжетних схем і композиційних принципів роману М. Кузміна «Подорож сэра Джона Фірфакса по Туреччині та іншим примітним країнам».

Ключові слова: М. Кузмін, Джон Фірфакс, композиція, сюжетні схеми, архітектоніка.

This article reviews ways to construct the plot, plot schemes and principles of the composition of M. Kuzmin's novel «Journey of Sir John Fairfax along Turkey and other remarkable countries.»

Key words: M. Kuzmin, John Fairfax, composition, plot schemes, architectonics.

М. Кузмин относится к писателям, которого еще при жизни «забыли»; много его произведений пропало, особенно последних лет творчества. По этой причине часть прозаических произведений писателя либо исследованы недостаточно широко, либо вовсе остались незамеченными и ждут своей очереди. Изучению прозы М. Кузмина посвящены работы А. Пурина, Е. Певак, Е. Ермиловой, И. Шатовой, И. Антипиной. В своих исследованиях они уделяли внимание в основном повести М. Кузмина «Крылья», которая является своеобразной «визитной карточкой» писателя. В одном из современных отзывов отмечается, что «Кузмин продолжал писать прозу до конца 1910-х годов, но его остальные романы, повести и рассказы, в основном искусно стилизованные под позднеантичную прозу или XVIII век, привлекли меньшее внимание критики, чем «Крылья»

[10]. Поэтому практически не изученными остаются его прозаические произведения.

Сегодня стало появляться больше работ, касающихся структуры романов писателя (Г. Ю. Завгородняя, О. Г. Егорова, В. Д. Миленко, И. В. Антипина). Эти исследователи в своих работах предпринимают первые попытки изучения особенностей сюжетостроения произведений М. Кузмина.

В данной статье рассмотрим способы построения сюжета, организацию сюжетных схем и композиционных принципов романа М. Кузмина «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам».

Анализ композиции включает два уровня: уровень архитектоники, т. е. внешнее построение литературного произведения как единого целого на взаимосвязи и соотношении основных составляющих его частей [3, с. 39] и уровень сюжетно-тематический.

Таким образом, архитектоника — это анализ общих принципов построения произведения как целого, поскольку она отражает общие принципы построения художественного текста» [5, с. 107].

«Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» — это небольшое произведение, по объему занимает лишь 54 страницы. Произведение впервые было опубликовано в журнале «Аполлон» в 1910 г.

Важную роль в построении «Путешествия» выполняет хронотоп (термин, введенный М. М. Бахтиным для обозначения временной и пространственной связи в литературном произведении) [4, стлб.1173], который формируется за счет частых смен мест пребывания героя — Джона Фирфакса. Персонаж вначале по собственному желанию покидает свой дом в Англии (Портсмуте) и отправляется в путешествие на корабле во Францию, затем в Турцию (Смирна, Стамбул), после — в Сирию (Дамаск), далее — на остров к туземцам и снова — возвращение на родину — в Англию.

В произведении наблюдается циклическое (или круговое) построение сюжета: герой возвращается в ту точку, откуда начал свое путешествие; в его основе, — отмечает А. Нико-

лаев, — «представление о том, что все возвращается на круги своя. Пространство и время там есть, но они условны, особенно время, поскольку герой все равно придет туда, откуда ушел, и ничего не изменится» [5, с. 109].

Роман состоит из десяти глав, не имеющих заглавия или краткого описания главы. Окончание главы чаще всего не является завершающей ступенью ситуации, как в классических образцах плутовского романа.

Далее рассмотрим способ организации текста путем выделения основных вех каждой главы произведения.

Итак, первая глава повествует о периоде от рождения до 15-летия главного героя. В 19 лет Джон начинает свое путешествие, и первая глава заканчивается поднятием его на борт английского судна «Бесстрашный» 3 марта 1689 года. Вторая и третья главы объединены рассказом о путешествии во Францию. Если вторая глава начинается поднятием на борт судна, то третья — заканчивается подготовкой к отплытию в другую страну. Глава четвертая посвящена рассказу о захвате судна и о времени нахождения в плену у разбойников. Пятая и шестая главы описывают период рабства, в частности пятая глава начинается покупкой и заканчивается продажей, а шестая глава — покупкой и освобождением. Глава седьмая имеет признаки вставной новеллы и рассказывает о влюбленности героя и его тяжелой болезни от перенесенного стресса. Основной характеристикой восьмой главы является применение магии, причем начало и конец главы описывают путешествие по стране. Девятая глава — отчужденное пребывание на острове туземцев и чудесное спасение. Десятая глава — счастливое завершение путешествия.

Итак, из данного краткого обзора произведения видно, что автор с определенной периодичностью использует принцип художественного обрамления, то есть способ повторения одинаковых сцен, начинающих и завершающих событие. Этот принцип использован в главах: два-три, пять-шесть, восемь, и определяет своеобразие сюжета.

Следуя вышесказанному, можно сделать вывод, что «Путешествие...» — повествование, состоящее из цепочки но-

велл, рассказов, связанных между собой одним героем и хронологическими рамками.

Каждая из тем произведения имеет свою сюжетную схему, а каждая схема, в свою очередь, складывается в один общий сюжет — развитие и рост личности, достижение целей.

Далее рассмотрим каждую тему в связи с этапами развертывания сюжета.

Глава первая является своеобразной экспозицией всего романа, так как в ней даются условия и обстоятельства, приведшие героя к началу путешествия. Таким условием стало желание обретения свободы и потеря друга: «...моя судьба переменилась в тесной зависимости от судьбы Эдмонда» [2, с. 398].

Первое путешествие героя началось во Франции. По объему рассказ об этом путешествии занимает две главы. Итак, экспозицией данного сюжета является пояснение причин посещения Франции вместо предполагаемой Италии: «Мне отсоветовали оглядеть Испанию, так как это замедлило бы мое прибытие в Италию... И потом мне хотелось видеть ближе хоть часть прекрасной Франции» [2, с. 399].

Пролог: первая встреча Джона с кавалером и дамой в соборе в Родиче: «не обращали внимания на древние изображения святых... потому что, едва поклонившись пред алтарем, отошли к колонне и оживленно заговорили, поглядывая в мою сторону» [2, с. 399].

Завязка — попадание Джона в семью мошенников, подстроивших ему ловушку: «посреди дороги находилась карета без лошадей, разбросанные чемоданы указывали на только что бывший грабеж, а изнутри экипажа раздавались вопли и всхлипывания» [2, с. 400].

Таким образом, помогая новым знакомым выйти из затруднительной ситуации, герой попадает в руки мошенников, которые просят его убить на дуэли господина де Базанкура, чтобы избежать брака Жакелин с данным человеком. Эта ситуация становится кульминацией сюжета.

Сделав все, о чем его просили, Джон должен покинуть Францию, чтобы избежать наказания за убийство: «нам нужно бежать на время, хотя бы в Геную, пока не затихнет исто-

рия о серти старого Базанкура» [2, с. 402], что и становится развязкой рассказа.

Итак, схема построения рассказа строится по принципу ввода новых героев и избавления от них по окончанию действия, которая имеет последовательность: осмотр собора — встреча мошенников — ловушка — убийство — побег.

Второе путешествие — плен, — занимает лишь одну главу. В ней рассказывается о времени, проведенном на захваченном корабле.

Завязкой в этой истории является захват судна: «Я проснулся от сильного толчка, какого-то стука и поминутно вспыхивавшего красного огня» [2, с. 404].

Кульминация сюжета описана как рассказы заложников. Джона, Жака и восьмерых членов команды поместили в трюм, где они «между пищей занимали друг друга рассказами, наполовину вымышленными, — и Боже мой, что это были за истории! Сам Апулей или Чосер позавидовал бы их выдумке» [2, с. 405].

Сюжет завершается продажей пленных на рынке рабов.

Итак, схема четвертой главы выглядит так: знакомство с сопровождающим его Жаком Дюфур — захват судна — продажа в рабство.

Следующий рассказ ведется о времени, проведенном в рабстве, где противопоставляются два хозяина — владельцы рабов — Сеид и Алишар.

Сюжет рассказа можно разделить на две части, вытекающие одна из другой, то есть пребывание в рабстве у Сеида и нахождение в услужении у Алишара.

Первая часть рассказа начинается сразу же с завязки — встречи с одной из жен хозяина Фаризадой. Кульминацией стал план бегства Джона и Фаризады, но Сеид обо всем узнал и продал своих рабов.

Завязкой второй части рассказа стало обсуждение героя с хозяином темы любви: «Что бы ты сделал, если бы тот, кого ты любил больше жизни, больше белого света, наплевал бы на тебя, бросил, забыл» [2, с. 409]. Кульминацией части стал момент самоубийства и спасения Алишара: «с трудом выта-

щив лишившегося чувств хозяина, я закутал его плащом и успешно устремил свой челн к берегу» [2, с. 409]. Как благодарность за спасение, Джон и Жак получают вольную.

Итак, обе части рассказа имеют схожую конструкцию: обсуждение чувств любви — бегство (прощание с настоящей жизнью) — продажа/вольная.

В окончании шестой главы говорится: «в это время случилось одно событие, приковавшее меня крепко к Стамбулу и толкнувшее меня впоследствии к дальнейшим скитаниям» [2, с. 411], что отсылает нас к вставной новелле, описанной в седьмой главе.

Завязкой в сюжете этой главы является встреча главного героя с гречанкой Стефанией и развитие его чувств к ней.

Кульминационным моментом стала ситуация когда Стефания предложила своему мужу убить привязанного к дереву Джона. Происшествие закончилось смертью гречанки от рук своего мужа: «всадил ей нож прямо в грудь, откуда черным потоком хлынула кровь» [2, с. 415].

Итак, сюжет новеллы составляет ряд мотивов: встреча — попытка убийства — повержение врага и счастливое разрешение ситуации.

Действие восьмой главы происходит в Дамаске, где герои открыли свою торговую лавку. Завязкой становится предрасположенность вдовы Нозы к Джону, что натолкнуло его на мысль обмануть женщину с помощью магии. Кульминацией является сам спиритический сеанс, который побудил женщину сойтись узами брака с Джоном. Развязкой рассказа стало получение денег от Нозы и новые «морские скитания» [2, с. 420].

Сюжетная схема выглядит таким образом: влюбленность — магия — брак — скитания.

Завязкой девятой главы является изображение шторма, в который попало судно Джона. После этого действие рассказа переносится на остров к туземцам.

Кульминацией стало нападение пиратов на туземцев: «мы следили, как вооружались дикари, готовясь к битве» [2, с. 422]. В итоге пират Джек спасает Джона и Жака и на

своём судне доставляет их домой в Англию. Здесь сюжет имеет такую схему: шторм — нападение — освобождение.

Десятая глава является развязкой всего романа, в которой отображается тот мир и та обстановка, которая была, когда герой покидал свой родной край.

Итак, рассмотрев сюжетную схему каждой темы романа, можно сделать вывод о сюжетной схеме всего произведения.

В частности, роман «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» имеет кольцевую конструкцию, которая предполагает завершение событий в той же точке, откуда и начиналось действие. Его первая и последняя (десятая) главы являются экспозицией и эпилогом всего произведения.

Практически каждая тема начинается и завершается морским приключением. Каждая ситуация развивает тему любви и наказания за нее.

Время на острове находящегося в отчуждении героя, возвращает его к начальной точке. В хронологической последовательности объединяются 6 новелл, описывающие самые важные этапы становления личности героя.

Каждая из ситуаций вытекает из предшествующей, что не дает возможности упустить ни один из рассказов, то есть все рассказы взаимосвязаны.

М. Кузмин в своём романе использует, кроме художественного обрамления, рассмотренного выше, также лирические отступления. Так, каждая глава начинается с описания того места, где находится Джон. Описания природы занимают важное место в произведении, поскольку такой вид описания вводится в основном в местах, где герой был рабом. Таким образом, автор противопоставляет реальный мир и мир иллюзий. Так как Джон был садовником, то местом его работы были сады и парки хозяев с многочисленными клумбами, птицами: «было множество роз, всевозможных сортов и оттенков... В клетках были развешаны пестрые и красивые птицы, привезенные издалека» [2, с. 405]. (Вопросу толкования значения и роли цветочных растений, часто употребляющихся в произведении — нарциссов, гиацинтой, лилий, роз,

наше исследование не уделяет внимания, поэтому данная тема еще ждет более детального рассмотрения в последующих исследованиях творчества М. Кузмина).

Также в главах даются описания внешности и знакомства с персонажами, которые в какой-то мере влияют в дальнейшем на судьбу Фирфакса. Например, о личности Жака Дюфура мы узнаем только после убийства господина Базанкура и совместного побега Жака и Джона в разговоре на борту судна, следующего в Геную; о личности пирата Джека Брайта мы узнаем от хозяина гостиницы по пути в Дамаск.

М. Кузмин дает историю только тех персонажей, которые появились в судьбе героя не случайно и станут теми людьми, без помощи которых Джону не будет возможности выжить в сложившихся обстоятельствах, и которые станут его проводниками в реальный мир — мир, из которого он сбежал 3 марта 1689 года.

Для того, чтобы понять организацию текста, необходимо найти принцип его построения, который является сюжетообразующим. Так, согласно Н. Т. Рымарю, «сюжет есть превращение, переработка фабулы» [6, с. 17]. А. Р. Уэллек отмечает, что сюжет — это интрига, пропущенная через «точку зрения», «фокус повествования» [8, с. 235–236].

Далее сделаем попытку выявления сюжета и фабулы произведения.

Уточним, что исследователи до сих пор не пришли к однозначному выводу, что такое сюжет и фабула. Одни ученые склоняются к тому, что это одно и то же (Н. Т. Рымарь, Уэллек, М. М. Бахтин), другие видят в этих понятиях очень тонкую грань, которую сложно уловить с первого взгляда (Б. В. Томашевский).

В «Литературной энциклопедии понятий и терминов» нет отдельной статьи, посвященной термину «фабула», а есть ссылка на статью «сюжет», в которой указывается, что «Сюжет (фр. *sujet* — предмет) и фабула (лат. *fabula* — повествование, рассказ) — изображенные события и способы сообщения о них в эпических, драматических, а отчасти в лирических произведениях» [4, стлб. 1048].

Согласно Б. В. Томашевскому фабула есть «совокупность событий в их взаимной внутренней связи» [7, с. 180], а «сюжет — художественно построенное распределение событий в произведении» [7, с. 183]. Таким образом, фабула — это естественный порядок событий, который отображает главный конфликт произведения.

Фабула анализируемого произведения включает в себя 8 тем-ситуаций, где каждая, в свою очередь, расширена цепью событий, формирующих сюжет произведения — странствия героя, во время которых происходит личностный рост, обретение своего «Я» на фоне устоев и обычаев разных стран.

Первой темой романа является знакомство читателя с главным героем. Писатель повествует о ближайшем окружении Джона: его друг Эдмонд Пэйдж — сын аптекаря, дядя — судья Эдуард Фай и служанка — кривая Магдалина; о его мечтах и целях в жизни — путешествие, «море привлекало...» посетить другие страны, «отправиться по широкой дороге в Новый Свет или Австралию, смотреть чужие края... бросать деньги, сражаться, грабить» [2, с. 397]. Здесь же герой рассказывает о том, как в тот период времени сложилась судьба его друга Эдмонда и о том, что их пути разошлись, оставив дружбу позади.

Путешествие начинается с восхождения на борт английского судна «Бесстрашный» 3 марта 1689 года.

Вторая тема — исполнение мечты — посещение первой страны — Франции. Тема охватывает две главы, в которых описывается знакомство с «новыми друзьями» и первая ступень морального развития Джона, они распадаются на несколько микротем, составляющих первый этап воспитания и развития героя. Джон попадает в руки мошенников Жакелин и Жака Дюфуров; убийство предполагаемого жениха Жакелин Дюфур — господина Базанкура на дуэли; потеря всех имеющихся у героя на путешествие средств, добровольная отдача их предполагаемой теще — псевдоматери Жакелин.

Таким образом, Джон Фирфакс получил сразу три урока, которые коренным образом меняют дальнейшую его жизнь.

Третья тема — тема рабства, охватывающая три главы, которая содержит в себе следующие ситуации: захват судна в плен, продажа героя в рабство в Смирне турку Сеиду и перепродажа в Стамбул султанскому кафешенку Алишару.

Тема рассказа развивает мысль о том, что герой снова отдается воле судьбы. Он попадает в руки разбойников, которые отправляют его на рынок рабов, его продают турку Сеиду. Так он становится садовником и влюбляется в одну из жен хозяина, за что был перепродан в рабство в Стамбул. За время службы Джона у нового хозяина происходит нравственное падение Алишара и его новое пробуждением благодаря герою, получившему за это волю.

Четвертая тема — любовь и наказание охватывает одну главу, в которой описывается влюбленность героя в гречанку Стефанию, что приводит персонажа к тяжелой болезни из-за сильного потрясения.

Пятая тема — магия и обман. Джон снова на корабле отправляется в Дамаск, где открывает свою лавку, в которой знакомится с богатой вдовой — Нозой. Герой идет на мошенничество, чтобы заполучить богатство женщины, поэтому проводит спиритический сеанс. После сеанса магии вдова решает стать женой Джона.

Шестая тема — тема отчуждения. Убегая на судне от своей жены, герой попадает в шторм. Таким образом он оказывается на острове с туземцами, где приходится приспособливаться к обстоятельствам и начинать новую жизнь.

Седьмая тема — пиратство. Повествуется о том, как пират спасает героя и помогает ему добраться домой. Тут же открывается тема двуличности пирата Джека.

Восьмая тема — тема возвращения домой, в которой Джон узнает о порядке вещей за время его отсутствия и снова получает возможность занять свое положение в обществе.

Так, основными темами произведения «Путешествие сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам» являются темы любви, дружбы, судьбы. Эта тематика раскрывается благодаря созданному ритму образов и внутренней динамике произведения. Б. Томашевский писал, что

«Фабула складається з переходів від одної ситуації к другій. Ети переходи можуть бути совершени введенням нових персонажей, усуненням старих персонажей, изменением связей» [7, с. 180].

Итак, из указанных выше тем и мотивов состоит сюжет произведения, который раскрывает характер персонажа и прослеживает становление его личности, что согласно Ж. Польти, носит название «дерзкая попытка», то есть ситуация, когда герой желает добиться своей цели, несмотря на опасность такого путешествия (касается приключенческих сюжетов) [9, с. 38].

Не менее важное значение для определения сюжетно-тематического уровня имеет система персонажей анализируемого произведения, так как «сюжет — это не сочетание событий, а вся сложнейшая последовательность совершающихся в произведении действий и взаимодействий людей, раскрывающаяся как ряд «историй характеров» [1, с. 425].

ЛИТЕРАТУРА

1. Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы. Осн. проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. — М.: Наука, 1965. — 441 с.
2. Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. — Л.: Худож. лит., 1990. — 576 с.
3. Лингвистический энциклопедический словарь / Под ред. В. Н. Ярцева. — М.: Сов. энцикл., 1990. — 688 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина: Институт научн. информации по общественным наукам РАН. — М.: НПК «Интелвак», 2001. — 1600 стлб.
5. Николаев А. И. Основы литературоведения: Учебное пособие для студентов филологических специальностей. — Иваново: ЛИСТОС, 2011. — 255 с.
6. Рымарь Н. Поэтика романа / Н. Т. Рымарь. — Куйбышев: Изд-во Саратовского ун-та. Куйбышевский филиал, 1990. — 252 с.
7. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. В. Томашевский; Вступ. статья Н. Д. Тмарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тмарченко. — М.: Аспект Пресс, 2003. — 334 с.

8. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы/ Перевод с английского А. Зверева, В. Харитоновна, И. Ильина. — М.: Прогресс, 1978. — 326 с.
9. Polti G. The thirty-six dramatic situations. — Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924. — 182 p.
10. [Электронный ресурс] <http://dasug.com/kniga-skachat-4800.html>

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

УДК 821.161.2+801.661

Ірина Хижняк

**СИМВОЛІКА ПОЕТИЧНОЇ ЗБІРКИ МАРІЇ МАТІОС
«ЖІНОЧИЙ АРКАН У САДУ НЕТЕРПІННЯ»**

У статті проаналізовано художню своєрідність поетичної збірки Марії Матиос «Жіночий аркан у саду нетерпіння», зокрема її образну символіку. З'ясовано, що збірка присвячена художньому розгляду складного, неоднозначного і суперечливого образу жінки, її внутрішнього світу. Доведено, що письменниця використовує слов'янську та християнську символіку, насичуючи її індивідуально-авторськими смислом і вертикальним контекстом. Визначено, яким чином символи виражають основні концепти поетичного світу митця.

Ключові слова: символ, аркан, ліс, сад, рай, містерія, жива та мертва вода.

В статье проанализировано художественное своеобразие поэтического сборника Марии Матиос «Женский аркан в саду нетерпения», а именно его образная символика. Определено, что сборник посвящен художественному рассмотрению сложного, неоднозначного и противоречивого образа женщины, её внутреннего мира. Доказано, что писательница использует славянскую и христианскую символику, насыщая её индивидуально-авторским смыслом и вертикальным контекстом. Определено, каким образом символы выражают основные концепты поэтического мира поэта.

Ключевые слова: символ, аркан, лес, сад, рай, мистерия, живая и мертвая вода.

In the article is analysed artistic originality of poetic collection of Marija Matios «Feminine arkan in in the garden of impatience», in particular it's vivid symbolism. It's understood that is dedicated to artistic consideration of complicated, ambiguous contradictory feminine character, it's inner world. It is satiated that the writer uses slovenic and christianic symbols which is maintained by author sense and vertical context. It is defined in what way symbols express the main concepts of poetical writer's world.

Key words: symbol, arcan, forest, heaven, mystery, living and dead water.

Проблема символу в літературі ставала предметом вивчення багатьох науковців, починаючи ще з давніх часів. Так, дослідженням поняття «символ» займалися Ф. Шеллінг, К.-Г. Юнг, О. Лосев, О. Потебня та інші. Впродовж ХХ ст. дослідження образно-символьної системи національної поезики провадилися епізодично (Ф. Колесса, П. Лінтур,

І. Березовський, М. Гайдай, О. Дей, С. Грица, С. Мишанич). В кінці ХХ століття ця галузь поповнилася рядом наукових, науково-популярних та словниково-енциклопедичних видань сучасних авторів (О. Таланчук, М. Дмитренко, Л. Копаниці, В. Давидюка, М. Гримич, О. Братка, В. Шурка). Однак дослідження символіки творів поетів-постмодерністів фактично немає, що і зумовило сферу наших інтересів.

Поетія ХХІ століття характеризується ускладненістю естетичних, стильових та культурних пошуків. Важливого значення тут набуває образ-символ. Особливо цікавою в цьому контексті є поезія Марії Матіос. Так, зокрема прозовий доробок М. Матіос вивчався Я. Голобородьком, С. Жилою, І. Насмінчук та іншими. Проте поезії мисткині залишились поза увагою літературознавців (чи не єдина стаття О. Лілік щодо модифікації жіночих образів в інтимній ліриці М. Матіос радше є загальною характеристикою збірки, ніж її детальним вивченням). Саме тому метою нашого дослідження є розгляд символіки збірки «Жіночий аркан у саду нетерпіння» М. Матіос; з'ясування її функціонування у поетичній збірці та її роль у реалізації авторського задуму.

Як слушно зазначає О. Лілік, «в інтимній ліриці М. Матіос змальована жінка в усіх її екзистенціях, сутнісних виявах та площинах існування» [3, с. 75]. Поетеса художньо відтворює світ жінки через цілу низку символів, що стають ключовими для розуміння того чи того стану героїні, її думок і переживань. Це, зокрема, символіка танцю, саду-раю, води тощо.

Символічний образ танцю як життєвого шляху героїні є наскрізним у збірці. Життя ліричної героїні М. Матіос порівнює з арканом:

Тебе крутитиме аркан —
На витривалість сольний танець [4, с. 8],

тим самим фемінізуючи суто чоловічий танець. «Аркан — ритуальний танець, за змістовою даністю якого проступають чіткі ознаки ритуалу ініціації, передусім чоловічого дорослішання: посвячення двадцятирічного хлопця в легіні, яке надавало йому право здійснювати танці, носити бартку, підпе-

резуватися широким паском» [1, с. 56]. Крім того, аркан — це своєрідна система психофізичної підготовки, уміння керувати своїми емоціями, перемагати страх, лінощі, жити в злагоді з довкіллям, духами лісів і гір.

Таку своєрідну ініціацію проходить і лірична героїня поетичної збірки М. Матіос, тим самим протиставляється «параду дешевих афродит», як символ висоти духу, духовного злету, зросту, долання перешкод.

За переказами, вперше аркан виконали витязі, які зійшли з гір. Символічний локус уможливорює відтворення поетесою езотеричного дійства головною героїнею:

Верхи смерек — твої пуанти,
І косми хмар — твій колорит <...>
Тримай аркан одна, як палець, —
І літуй, і зимуй сама.
Можливо, не один зухвалець
Колись відтворить твій аркан [4, с. 9].

По суті лірична героїня здійснює ритуал ініціації. Проте аркан у поетичній збірці М. Матіос — це скоріше постмодерний танець, міфопоетика якого ґрунтується на «ефекті дроблення, реконструкції, множинності, альтернативності». Танцюючи аркан (цей сакральний танець), жінка перебирає на себе чоловічі функції, стає сильнішою, витривалішою, загартовується, що не є властивим їй. Як бачимо, поетеса за допомогою міфічного ритуалу, який повторюється знову і знову («Тебе крутитиме аркан» [4, с. 8]), створює у збірці своє бачення сьогоденної долі жінки та й самого образу жінки. Цікаво, що аркан у художньому просторі збірки виступає не тільки символом жіночого життя, а й символом кохання, яке затягує як вир, подекуди навіть смертельний, гріховний:

Ці коханці — молока вранці,
Ці заблудлі в лісах дими.
Спів потоків і відьом танці.
Ці коханці — що ми... що ми... [4, с. 21].

Така бінарність, поєднання двох протилежностей, характерне для змалювання образу жінки у збірці М. Матіос. Лірична героїня є одночасно і ніжною, тендітною, такою, що

чекає «свого Довбуша», і сильною, жорсткою, гріховною, самотньою. У збірці ми спостерігаємо розчинення літератури у міфі, письменника своєрідно відображає не витіснений міф (за визначенням Н. Фрая), що «має форму двох контрастних світів, повних метафоричних ідентифікацій <...>. Одну із цих форм метафоричних організацій називаємо апокаліптичною, а іншу — демонічною» [6, с. 117].

«Апокаліптичний світ, або небо релігії, представляє на-самперед категорії реальності ці форми людського бажання, висловлене формами, яких воно набуває під рукою людської цивілізації» [6, с. 118].

Демонічна образність — це світ контрастно протиставлений апокаліптичному світові. Це світ, «який повністю відкидає бажання: це світ марева і офірного козла, рабства, болю і безладдя; це світ до того часу, як людська уява почала над ним працювати, і поки будь-який образ людського бажання не був твердо встановлений; це також світ розбещеності або спустошеності; це — руїни і катакомби, знаряддя тортур і пам'ятники примхам» [6, с. 122].

Ці два світи діалектично взаємодіють у збірці, допомагаючи читачеві заглибитись у міфічно не дислоковану серцевину твору.

Слід зазначити, що не тільки в образі ліричної героїні поєднані два протилежні начала, але й сама збірка має бінарну структуру: одні поезії є відображенням апокаліптичного світу, що ототожнюється з раєм, коханням, інші — відтворення світу болю, розпачу, що ототожнюється авторкою з пеклом.

Та й кохання для ліричної героїні є й коханням і «адом» одночасно.

Своєрідним символом раю у збірці виступають ліс/сад і овеча кошара. У міфопоетичній традиції ліс є еквівалентом саду, який асоціюється з Раєм і трактується як символ впорядкованості, духовних чеснот і навіть протиставляється світові хаосу... [5, с. 68]. Лірична героїня постійно згадує про ліс, як про місце свого найбільшого щастя:

Поїдемо в наш ліс,
Він нас чекав і хоче.

В нім весело гуде
Вітрів «гопак» і «жок».
І непомітно так
В нім кожна стежка збочує,
Й лоляльне до усіх
Те збочення стежок [4, с. 46];

як про прихисток:

О цей старезний ліс,
Як тато, нас пригорне
Й до смерті промовчить,
Що ми у нім були... [4, с. 46];

як про місце гріхопадіння:

Цього плачу не витримає ліс —
Він з жалю дуби повивертає.
І ми урвемо великодній піст,
що майже півжиття уже триває [4, с. 52].

Подекуди поетеса прямо називає ліс раєм:

Це вольна вольниця.
Це гульбище очей
По загадковім саду нетерпіння,
Де хіть дерев виказує тремтіння
кори [4, с. 146].

Цікавою є символіка саду, що також асоціюється у художньому просторі збірки з раєм. Він презентований і «садом терпіння» і «садом нетерпіння», що апелює до біблійної символіки, де у саду Гетсиманському Ісус молить Господа дати йому терпіння витримати всі біди, які очікують на нього у майбутньому. Так само і лірична героїня називає своє життя «садом терпіння» і порівнює його з карцером, у якому вона шукає ласки, тепла і терпить всі негаразди, що з нею трапляються. Проте у збірці виступає й інший сад — «сад нетерпіння», де лірична героїня шаленіє від кохання, де вона пізнає бажане гріхопадіння. Як бачимо, образ раю/саду/лісу неоднозначний: він і щастя, він і біда; він сакральний і гріховний водночас. Так само, як і лірична героїня: вона і богиня, і в той же час мольфара, злодійка, бісиця із бісиць, змія [4, с. 145] і лише кохання змінює її.

Тобто танцюючи аркан, лірична героїня проходить своєрідну ініціацію (народження через кохання у раю, гріхопадіння і спокута) і відроджується знову, вже новою жінкою. Але такий сакральний танець вона танцює з циклічною послідовністю, знову і знову відроджуючись у нових іпостасях.

Іншим символом раю у збірці виступає овеча кошара, де жінка ототожнюється з ягницею (тут, звісно, простежується і Біблійна символіка), а чоловік — з чабаном, її володарем:

Тоді, як я була ягницею
В нетесаних кошарах гір...
Мене любив старий вівчар.
Він грав на різьбленій сопілці [4, с. 24].

Дорослішання та старість ягниці ототожнюється з втратою кошари та вівчара, тобто, фактично, з втратою раю, вигнанням:

Тепер я нюхаю твій слід —
Стара вівця і вже без руна...
І трави вже мені — не хмари,
І я беру під бік ягня,
І бредемо ми навмання
Крізь хмари й трави,
Трави й хмари,
І так — до ближньої кошари,
Де є усе.
Лиш вівчарі
Уже не ті,
Й не до зорі,
А лиш — до ближньої кошари [4, с. 24, 25].

У християнстві ягня уособлює жертвну тварину і є символом чистоти, непорочної жертви, лагідності, доброти. Фактично лірична героїня, а точніше її кохання, є жертвним, вона віддає себе коханому, втрачаючи все, навіть найбільшу цінність — руно, що символізує красу і молодість.

При читанні збірки складається враження, що письменниця відтворює своєрідне містерійне дійство. О. Клековкін вважає містерію спробою «окреслення території сакрального. Назвавши свій твір «містерією», автор пропонує глядачеві обговорити найістотніше у житті — звичайно, з його точки

зору [2, с. 73]. Містерія передбачає використання двох взаємодоповнюючих сюжетів — «подвиг і злочин, праведне життя і гріх» [2, с. 154]. У поетичній збірці кохання героїні і вона сама поєднують у собі ці два протилежні начала:

Ти дивишся на мене каро —
І груди протиная жар.
Ти є мій Спас.
І Божа кара.
Ти любчик мій.
І Бог.
І цар [4, с. 71].

Будь-який містерійний сюжет будується за певним принципом: «месія, рятівник, даритель, бог, у ролі якого може виступати як власне, герой, так і маса, притаманними лише йому засобами рятує якусь людську спільноту, дає нове знання або здійснює якийсь інший вчинок — таїнство творення, що й стає висхідною подією для певного типу культури» [4, с. 210]. За такою ж схемою, як переконуємося, розгортається кохання ліричної героїні: врятувати її від смерті самотності може тільки коханий:

Без тебе зле.
Чи майже неможливо...
Я впіймана, як ланя, — у загін.
Обставлена із чотирьох сторін.
Пришпилена [4, с. 86].

Або:

Я згадую тебе — і умираю...
Ніхто,
Ніхто,
Ніхто —
Коли не ти —
Не визволить мене із мого раю,
Де вісім кіл — самої самоти [4, с. 62].

Ще однією ознакою містерійності є жертвоприношення, яке оспівується в ній, навіюється як емоційний стан. Лірична героїня М. Матіос віддає всю себе коханому, а подекуди і життям ладна пожертвувати заради нього. Вона готова терпіти людську наругу і знущання через свого коханого,

готова як Пенелопа, чекати його все життя, щоб лише побачити його, доторкнутися до руки і, можливо, знову навіки розійтись.

Цікаво, що поетеса використовує спосіб художнього мислення як «перед лицем вічності». При читанні збірки складається враження, що М. Матіос, описуючи історію кохання ліричної героїні, ніби відтворює час першопредметів і першодій, час творення світу. Лірична героїня постійно згадує ліс/сад/рай, у якому вона була щасливою, коханою. Прекрасному минулому протиставляється сумне, безрадісне, грішне, самотнє сьогодення.

Отже, М. Матіос використовує містерійну форму побудови ліричного твору, що допомагає авторці, відтворюючи давні міфічні ритуали, події, відродити сакральний першочас кохання ліричної героїні, щоб вона знову відчула себе щасливою. Проте це містерійне дійство відбувається знову і знову, наче справді кружляє в аркані. Лірична героїня як по колу переживає шалене кохання (де вона то рабиня, то цариця), гріхопадіння, вигнання з раю, катарсис через страждання, відпущення гріхів і очікування нового відродження.

Цікаво, що навіть у гріху лірична героїня безгрішна, бо її кохання є жертвним, віддаючи себе коханому, вона не просить нічого навзаєм:

Я в цім саду — як свічечка — згорю.
Я високосний жаль у нім посію.
Пожну сльозу
І запалю зорю.
І тихо вмру.
І раз не пожалію [4, с. 106].

Безгрішність та відпущення гріхів ліричної героїні підкреслює символіка води, що яскраво представлена у збірці. За визначенням К. Г. Юнга, вода — є «життєвим символом душі, що перебуває в темряві» [7, с. 108]. Вода є одним з чотирьох першоелементів світобудови, це стихія життя. За народними уявленнями існує жива вода, що символізує здоров'я, щастя, вірність, і мертва вода, що означає зраду, хворобу, журбу.

Як бачимо, у поезіях М. Матіос також наявне подібне розмежування. Жива вода у збірці представлена потічком, річкою, у яких героїня вмивається, змиваючи з себе гріх:

Потік, наче коник, грає,
Стареньку скалу лупає
І гладить їй шерхлу шию...
Я ноги в потоці мию [4, с. 16].

Так в поезії «Потік, наче коник, грає» лірична героїня здійснює обряд очищення, поступово омиваючи своє тіло. Той самий мотив очищення у воді зустрічаємо і в поезії «Із днів подружжя», де лірична героїня, умившись, стає безгрішною, як немовля.

Попри живу воду зустрічаємо у поезіях збірки і образ мертвої води. Її трансформації — дощ, сльози, темна вода, злива. Образ мертвої води асоціюється з розлукою, з втратою коханого, з самотністю:

Захитається дощ
Чи сльоза на лиці сколихнеться —
І чумна самота
Від безсилля заціпить уста [4, с. 38].

У поезії «Із днів розпуки» шум дощу вже прямо порівнюється із плачем за померлим:

І сплакана — немовби за вмерлим —
Ти схлипуватимеш, як дощ у річці [4, с. 38].

Проте слід зазначити, що мертва вода не набуває відверто негативних конотацій, бо подекуди виступає також символом очищення, оновлення, змін. У поезії «Купається жінка в Петрівку» темна вода на початку вірша перетворюється на «молочні і стерплі» води, ніби омиваючи жінку очистились і самі. Та й дощ, що виступає як негативна сила, що закрила прекрасне минуле ліричної героїні, і ототожнюється то з поховальним плачем, то з риданнями, подекуди стає дощем оновлення як природи, так і душі героїні.

Як бачимо, використовуючи символіку води, письменниця художньо відтворює суперечливість, неоднозначність як оточуючого світу, так і жіночої душі; досконало змальо-

вує внутрішні переживання ліричної героїні, її емоційний стан.

Отже поетична збірка М. Матіос глибоко філософська і насичена як слов'янською, так і біблійною символікою. Поетеса, художньо трансформуючи різноманітні образи, намагається відтворити складний внутрішній світ жінки, її кохання та емоційний стан. Зрозуміло, що символіка поетичної збірки «Жіночий аркан у саду нетерпіння» надто широка, щоб розкрити її в межах однієї статті. Слід зазначити, що символіка поетичної збірки характеризується смисловою містикою, багатозначністю, глибиною змісту та емоційністю. Звичайно, що наші спостереження лише початок більш докладного аналізу поетичного доробку М. Матіос.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуцуляк О. Аркан: гуцульський танець ініціації [Електронний ресурс] / О. Гуцуляк. — Режим доступу : <http://lne-ua@narod.ne>
2. Клековкін О. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика. Структурно-типологічне дослідження / О. Клековкін. — К. : АртЕк, 2002. — 270 с.
3. Лілік О. О. Модифікації жіночого образу в інтимній ліриці Марії Матіос / О. О. Лілік // *Modern problems of education and science*. — Budapest. — 2014. — January 28–30.
4. Матіос М. Жіночий аркан у саду нетерпіння / Марія Матіос. — Львів : ЛА «Піраміда», 2007. — 308 с.
5. Саяпіна Т. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Саяпіна Тетяна. — Запоріжжя, 2000. — 195 с.
6. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія міфів / Н. Фрай // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* — Львів, 1996. — С. 109–135.
7. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству / К.-Г. Юнг // *Архетип и символ.* — М., 1991. — 588 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2

*Галина Авксентьєва***ПОЕТИКАЛЬНІ ВИМІРИ РОМАНУ
В. ДОМОНТОВИЧА «ДОКТОР СЕРАФІКУС»**

У статті здійснено аналіз поетикальної парадигми роману В. Домонтовича «Доктор Серафікус». Досліджено жанрову специфіку твору, розкрито психологізм та філософізм роману, з'ясовано місце пейзажу в системі поетики тексту.

Ключові слова: поетика, роман, системний підхід, жанр, психологізм, екзистенційно-психологічний роман, пейзаж.

В статье анализируется своеобразие поэтики романа В. Домонтовича «Доктор Серафikus». Исследована жанровая специфика, психологизм, философизм произведения, определена роль пейзажа в системе поэтики текста.

Ключевые слова: поэтика, роман, системный подход, жанр, психологизм, экзистенциально-психологический роман, пейзаж.

The multilevel analysis of the poetical paradigm of V. Domontovych novel «Doctor Seraphikus» is realized in the article. The genre specific of writing is analyzed, psychology and philosophism of the novel's text are exposed, and also the place of landscape in poetic system is studied out.

Key words: poetics, novel, systematic approach, psychology, existential-psychological novel, landscape.

Пошуки сучасного літературознавства спрямовані на розкриття феномену майстерності окремо взятого письменника, окремо взятого тексту. Тому дослідження художнього твору, рис його поетики і сьогодні залишається досить продуктивним аспектом аналізу.

Щодо проблем поетики маємо цілий ряд теоретичних розвідок (Аристотель, Н. Буало, М. Довгалевський, О. Веселовський, В. Домбровський, Ю. Тинянов, Б. Томашевський, Д. Лихачов, М. Поляков та ін.) та конкретних досліджень поетики творчості окремо взятого письменника. Так, поетику раннього П. Тичини досліджував Г. Клочек («Душа моя сонця наміряла...»: Поетика «Сонячних кларнетів» П. Тичини), М. Гуменний – поетику прози О. Гончара («Поетика романного жанру Олеса Гончара: проблеми типологій»), С. Михида – поетику драматургії В. Винниченка («Конфлікт у дра-

мах Винниченка: Змістові домінанти і поетика»), В. Агеєва досліджувала поетику В. Домонтовича («Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича») та ін.

Літературознавець Ю. Ковалів, визначаючи термін «поетика», наголошує, що це «наука про систему зображально-виражальних засобів у письменстві та будову літературних творів» [10, с. 233]. На думку науковця Г. Клочека, «компонентний аналіз» поняття «поетика» показує, що воно містить такі постійні смисли: 1) «художність», 2) «система творчих принципів», 3) «художня форма», 4) «цілісність», «системність», 5) «майстерність письменника» [8, с. 11]. Дослідники Г. Клочек та М. Кодак стверджують, що вивчення поетики художнього твору дає можливість застосувати системний підхід до аналізу тексту [9, с. 10; 8, с. 10]. Професор М. Гуменний веде мову про системно-типологічний підхід, який дає можливість «...глибше зрозуміти особливості поетики романів письменника, самотутність і оригінальність його творчої манери, дозволить виявити генезис романних жанрових форм, поглибити наше уявлення про його жанрову систему» [4, с. 7]. Літературознавці наголошують, в першу чергу, на необхідності розгляду художнього твору як системи. А механізм реалізації кожен дослідник конкретизує по-своєму. «Художній твір як системно-цілісне утворення осмислюється лише за умови виявлення функціональності системотвірних чинників, закорінених у біографію митця, в особливості його художнього мислення тощо. Врешті-решт, кожний твір є частиною творчого контексту митця і творчого контексту епохи — ознайомлення з ними сприяє його глибшому розумінню», — наголошує Г. Клочек у монографії «Поетика візуальності Тараса Шевченка» [7, с. 29]. Різні підходи дослідників при аналізі художнього тексту дають підстави для варіативності складових поетики окремо взятого твору.

Мета статті передбачає детальний аналіз поетики роману Віктора Домонтовича «Доктор Серафікус», який посідає чільне місце у творчості письменника. У творі письменник порушує злободенні проблеми як суспільства, так і окремої

особистості, серед яких найголовнішими є проблеми кохання, урбанізації, сучасного мистецтва, людини як гвинтика суспільства, самотності, проблема руйнування ідеалу ціннісної людини. Винуватцем цих проблем, на думку письменника, є науково-технічний прогрес, який згубно впливає на духовний розвиток людини, перетворюючи її на робота з автоматизованими рухами, через що людина втрачає зв'язок з природою, навколишнім світом.

Соломія Павличко визначала прозу В. Петрова як інтелектуальну, бо «інтелектуалізм був домінантою модернізму й художньої культури ХХ ст. в цілому. Інтелектуальний роман є, як правило, модерним романом зі своїм особливим дискурсом... Література заглиблювалася в ті проблеми, які пробувала вирішити філософська наука, додаючи до цього свій настрій... В українському випадку автори, крім того, просто тікали від дійсності у філософські питання. Філософствування на абстрактні теми наприкінці 20-х виявилось єдиним способом говорити правду» [11, с. 213]. Дослідниця вказує на інтелектуалізм як рису поезики та показник жанрової специфіки модерного роману. Щодо жанрової своєрідності роману, то її визначають по-різному: інтелектуальний [11, с. 213; 2, с. 242], любовний роман [11, с. 226; 1, с. 241], твір-застереження [6, с. 349], екзистенціальний роман [3, с. 31], роман про стиль [1, с. 241] та ін. Загалом, маємо приклад модерного роману, жанровими ознаками якого є інтелектуалізм, урбанізм, мотив гри, звернення до образотворчого мистецтва, новий образ жінки, яка розвінчує патріархальне стереотипне мислення, заглиблення у психологію героїв.

До того ж твір В. Домонтовича «Доктор Серафікус» можна окреслити як екзистенційно-психологічний роман. Адже автор детально зображає філософські пошуки та внутрішні почуття і переживання своїх героїв. Найважливішою рисою поезики роману є саме екзистенціалізм, домінування мотивів відчуження від суспільства, самотності, нудьги, страху, порожнечі, абсурдності життя. Для екзистенціальних текстів важливими є проблеми творчості, тому не випадково у центрі уваги автора перебувають науковець Серафікус, художник

Корвин, актриса Вер, що мріє написати унікальний роман про кохання.

Про екзистенціальну сутність персонажів Домонтовича свідчить їх відчуження від суспільства. Це виразно можна продемонструвати на прикладі доктора Серафікуса, в образі якого автор малює дивакуватого професора, який сторониться людей, бо після спілкування з ними він «повертається додому менше людиною» [5, с. 61]. Це відчуження від світу людей Комаха намагається компенсувати грою на піаніно, але це також не вдовольняє його, а навпаки ще більше пригнічує. Найважливіший екзистенціальний образ-домінанта — це нудьга, що проймає весь простір існування персонажів. Їх постійно мучить відчуття беззмістовності життя, внутрішньої тривоги й незадоволення власним існуванням [3, с. 31].

Визначальну роль у романі «Доктор Серафікус» відіграють засоби психологізму, серед усього розмаїття яких можна виділити психологічний портрет, пейзаж, сни, марення, спогади, рухи, міміку, жести, невласне пряме мовлення, яке у романі набуває форми щоденникових нотаток доктора Серафікуса. За допомогою зазначених прийомів автор розкриває психологію героїв, їх почуття, роздуми, внутрішній стан. Віктор Домонтович досліджує взаємини героя із соціумом, враховуючи психологічні чинники: інтелектуальний розвиток, емоції, інтуїцію, свідомі і підсвідомі поривання людини.

Непряме внутрішнє мовлення є одним із засобів розкриття внутрішнього світу героїв. Заглиблюючись у себе, у своє внутрішнє «я», герой твору з'ясовує свою справжню суть. Прикладом такого непрямого внутрішнього мовлення у романі виступають щоденникові записи Комахи. Вперше він занотує до свого щоденника роздуми про Ірцю (дівчинка п'яти років): «Записано: «Ірця раціоналістка. На світ вона дивиться спокійно, врівноважено й тверезо. Вона не заперечуватиме існування водняних, але фантастичними уявленнями вона оперуватиме з цілком тверезою логічною послідовністю» [5, с. 42]. Щоденниковий запис виконує характеротворчу роль стосовно Комахи та Ірці. Про людину, яка веде нотатки та щоденник, можна сказати, що вона замкнена в собі. Це оди-

нак, у якого мало друзів, з якими можна було б поділитися своїми роздумами, або ж ці нотатки настільки є інтимними, що він не хоче ділитися ними ні з ким. Таким був і Серафікус: відлюдкуватим одинаком, який занотовував у щоденник найпотаємніші думки та почуття. Внутрішній світ протагоніста розкривається через листи до Вер, у яких чоловік зізнається у своїх почуттях. Листи деякою мірою нагадують нотатки. Фактично лише на папері Комаха може виразити свої почуття. Так йому легше, ніж говорити з людиною віч-на-віч, дивлячись один одному в очі. Він не міг призвичаїтись говорити Вер те, що йому хотілося, тому «...Серафікус записував те, що він сказав би Вер. Записуючи свої уявлені розмови з нею, розмови насамоті з собою, він ховав ці свої нотатки десь між паперами і ніколи не читав їх Вер і не перчитував сам. Це були безмовні діалоги, де брала участь тільки одна особа, діалоги, що оберталися на монологи, це були письмовні монологи Серафікуса себе з собою, ніби з Вер» [5, с. 159].

Пейзаж також відіграє значну роль у розкритті настроїв та переживань героїв. Психологічний пейзаж перебуває у гармонії з внутрішнім станом героїв. «Мінливо-млявий» пейзаж Києва протиставляється «ясності та прозорості» Кам'яця, а «рожеве мерехтіння заходу» можна співвіднести з душевним станом Корвина та Вер, які, на відміну від Комахи, здатні щось відчувати, переживати, закохуватись. Сприйняття пейзажу дає чітке уявлення про внутрішній стан героїв. Уже на самому початку роману автор подає такий пейзажний образ: «Мінливо й мляво перебігають світлі струмки по великій круглій фонтанній мушлі. Зміна білявих струмків в абстрактних арабесках тіней розбиває увагу своєю безпредметністю. Перебіг тіней, падіння бризок, плюскіт води символізують для Комахи усталений спочинок на півгодини в скверу, коли він, напрацювавшись у бібліотеці, повертається додому» [5, с. 19]. Такими же «млявими» та сірими видаються і будні, і свята для Комахи, який, занурившись з головою у свої «виписки», має змогу відпочити лише ввечері біля фонтана під плюскіт води. Так відпочиває він кожного разу, не змінюючи програми та свого маршруту.

Наступний пейзажний образ повністю відтворює психічний стан Серафікуса: «Спека спадала і від річки віяло свіжою прохолодою. Почувався південь: у такому теплому повітрі вистигає виноград. Комаха дивився на викривлені лінії цієї сухої, спаленої сонцем, зелено-брунатної місцевости, і його охоплювало почуття спокою й ясности, як прозорий і ясний був вечір. Він дихав легко й глибоко. Він почував себе безтурботним і радісним» [5, с. 95]. Чи не вперше за весь час Серафікус відчувається спокійно, впевнено, можна навіть сказати щасливо. Так на нього подіяла зміна місця перебування. Якщо у Києві «мінливо і мляво перебігають світлі струмки по круглій фонтанній мушлі» [5, с. 19], то у Кам'янці «його охоплювало почуття спокою й ясности, як прозорий і ясний був вечір» [5, с. 95].

Діаметрально протилежно сприймає оточуючий світ художник Корвин: «За річкою, за містом, над горами здійснялась гієратична чинність опрозорення міста: громади кам'яниць кучерявилися в золотому диму, в легких безшумних рухах вони линули назустріч пінявим хмарам, і рожеві кармінні хмари пірнали в глибинну порожнечу річкового скла. В рожевому шумуванні заходу ось-ось, здавалось, усе потече повз землю в безмежність нескінченних просторів» [5, с. 90]. Пейзажний образ досить яскраво відтворює захоплення Корвиним Вер. Оригінальним є використання автором рожевого кольору, який у наведеному пейзажі домінує, адже він символізує заміряність, радість, закоханість. Отож молодість Корвина та Вер цілком протиставляється «млявості», «усталеності» Серафікуса.

В. Домонтович майстерно використовує прийом сну для передачі внутрішнього стану головного героя. Сон у романі має таємний зміст, адже розкриває приховані бажання професора. Суть бажання полягає в тому, щоб народити собі дитину без участі жінки та мати змогу про когось піклуватися. Парадокс цього бажання полягає саме в тому, що народження дитини неможливе без жінок, яких доктор Серафікус сторониться, боїться, замкнувшись у власному світі, в якому іншій людині, а особливо жінці, немає місця: «Бажання, сховані й

притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальності, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неуявленим. Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань» [5, с. 34]. Раніше бажання доктора не виходили за межі курсів, лекцій, наукових робіт, нотаток, виписок, карток, книжок, студентських доповідей. Він навіть не замислювався над тим, чого хоче сам, до чого прагне. Його існування перетворилося на суцільний автоматизований процес без будь-яких бажань, мрій, сподівань і аж раптом «...несподівано для нього прокинулось незнане досі бажання, бажання — мати дитину! Можливо, воно ніколи б не постало в ньому, коли б не виявилось так ясно й різко в примарах баченого сну. Сон розбуркав те, що досі було притуплене, сховане в глибинах його істоти! Сон підказав бажання, перетворивши його уже на задалегідь завершене переживання» [5, с. 35].

Актриса Вер для того, щоб побачити сни, відвідує кіно. У розмові з Корвиним вона про це згадує неначе побіжно, але її слова мають глибокий емоційний підтекст. «Після павзи Вер додала:

— Я ходжу в кіно, я роблю це, щоб бачити потім сни. Ви, Корвине, певно, не вмієте настроювати себе на сни. Ні? А я вмію! У мене є цікавий задум для повісти: описати не сам роман, перипетії кохання, а лише ті сни, що їх бачать закохані. Сни повторюються. Вони лямативні, й мотиви снів заступають зміни й подробиці любовних пригод. Це був би надзвичайно цікавий роман» [5, с. 77]. Поетично-мрійна натура жінки розкривається через уміння навіювати сон та прагнення написати «надзвичайно цікавий роман».

Також підсилюють психологічну характеристику персонажа і спогади. Згадуючи розмову з Тасею, Комаха втрачає рівновагу розпланованого, розміреного життя: «Розмова з Тасею мала для Комахи несподівані наслідки. Його рівновагу порушено й спокій знищено. Його дні, ночі, думки, мрії, бажання, години праці й години спочинку були з того часу отруєні» [5, с. 56]. Серафікус почав ревнувати її до чоловіків,

які до неї приходили, уявляв себе поряд з нею, як читатиме з нею книжки, розмовлятиме, ходитиме до театру. Але жодного кроку не зробив для того, щоб втілити свої уявлення і мрії у життя. Він ще більше замикався у свій панцир самотності, боячись реального світу.

Унікаючи зустрічей з Тасею «...він (Комаха. — Г. А.) ніколи не дивився на неї, при зустрічі щось невиразно мурмотів і швидко ховався за дверима. Завжди дивився вбік» [5, с. 56]; «Комаха промурмотів невиразно, що йому незручно працювати при відчиненому вікні...» [5, с. 123]; «Ніяковіючи, розгублюючись, втрачаючи під собою ґрунт, захлинаючись у прикрій для нього самого своїй неухажній нечемності, він просив прощення...» [5, с. 134]. Такими характеристиками автор прагне показати сором'язливість, ніяковість, стурбованість, замкнутість Серафікуса серед чужих, а особливо серед жінок.

Письменник активно використовує і непрямі форми втілення психологізму. До них належать рухи, міміка, жести, які наочно розкривають внутрішній стан героїв у напружених ситуаціях. Так, рухи доктора Серафікуса «чіткі та скупі» [5, с. 143], як у робота, але вони подобаються Вер. Міміка обличчя яскраво передає страх, розгубленість, розпач: «Очі її (Вер. — Г. А.) були широко розкриті, ніби в стражданнях породіллі» [5, с. 136].

Зайві рухи або погляди в сторони, а не на співбесідника, під час спілкування свідчать про хвилювання, невпевненість у собі. Так поводить ся і Комаха: «Серафікус починав думати про годинник і стрілку. Він нервував. Він обвинувачував себе в настирливості. Він бачив, що Вер нудьгує й жде. Йому було прикро» [5, с. 147]. На відміну від нього, Вер поведилася напрочуд легко та впевнено: «Вер пудрилась, підфарбовувала губи, натягувала капелюх. Комаха подавав їй пальто й течку» [5, с. 147]. Сам по собі сором'язливий, відлюдкуватий одинак, Серафікус боявся найбільше того, що Вер його покине. Тому він ще більше хвилюється та ніяковіє в її присутності, чекаючи найстрашнішого моменту.

Автор використовує іронію, даючи надлюдині Серафікусу прізвисько Комаха. Саме воно показує ницість, дріб'язковість

людського життя, належність до якогось тваринного, а не реального людського життя: «Химерною вигадкою лишався для Комахи давній міт, повторений у пам'ятках усіх віків і всіх народів, про чоловіків, що кохають жінок. Він не припускав, щоб за цим мітом ховався будь-який реальний зміст. Чи не треба було ці перекази тлумачити алегорично?» [5, с. 56]. Комаха заперечує навіть міф про кохання.

В. Домонтович досить оригінально відтворює початок ХХ ст. у романі не за допомогою опису історичних або політичних подій, а через визначні досягнення тогочасного світового та українського мистецтва. З цією метою у романі використано інтертекстуальні елементи: згадки про книги («Історія мистецтва» Грабаря, книга про Джорджа Брамеля Барбе д'Оревільї, «Червоне дерево» Пільняка); театральні вистави («ДжیمیХігінс», «Машиноборці» в постановці «Березоля»); малярські полотна (Пікассо, Кандинського, Шагала, Клеє); художні та мистецькі течії початку ХХ ст. (філологізм, експресіонізм, кубізм, супрематизм) та ін. Текст насичений історичними та мистецькими алюзіями на різні епохи, стилі, літературні, музичні, живописні твори.

Отже, твір В. Домонтовича «Доктор Серафікус» є новаторським модерним романом, поетику якого визначають такі риси, як інтелектуалізм, жанровий поліфонізм, екзистенціалізм, психологізм, іронічність, урбанізм, інтертекстуальність та ін. А майстерно дібрані різноманітні прийоми розкриття внутрішнього стану героїв вказують на Домонтовича як на майстра психологічного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Поетика парадокса. Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича / В. Агеєва. — К.: Факт, 2006. — 429 с.
2. Білокін С. Відображення соціологічних, культурологічних та психологічних концепцій початку ХХ ст. в інтелектуальному романі В. Петрова-Домонтовича «Доктор Серафікус»/ С. Білокін // Вісник Львівського університету. Серія «Філологія». — Львів, 2008. — Вип. 44, ч. 1. — С. 242–247.

3. Гірняк М. Існування на межі, або екзистенціалістські умонастрої у прозі В. Петрова-Домонтовича / М. Гірняк // Слово і час. — 2007. — № 8. — С. 29–39.
4. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олесь Гончара: проблеми типологій: Монографія / М. Гуменний. — К.: Акцент, 2005. — 240 с.
5. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту / В. Домонтович-К.: Критика, 1999. — 380 с.
6. Загоруйко Ю. Віктор Петров (Домонтович) / Ю. Загоруйко // Історія української літератури ХХ ст. : У 2 кн. / Під ред. В. Г. Дончика. — К.: Либідь, 1998. — Кн. 1. — С. 347–351.
7. Клочек Г. Поетика візуальності Тараса Шевченка: Монографія / Г. Клочек. — К.: Академвидав, 2013. — 256 с.
8. Клочек Г. Так що ж таке поетика? / Г. Клочек // Поетика / За ред. В. С. Брюховецького. — К., 1992. — С. 5–16.
9. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис / М. Кодак. — Луцьк: Твердиня, 2010. — 176 с.
10. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. — К.: Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.
11. Павличко С. Інтелектуальна проза Петрова і Підмогильного / С. Павличко// Павличко С. Теорія літератури. — К.: Основи, 2002. — С. 213–232.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-31(043.3)

Олена Олійниченко

**РОЛЬ СИМВОЛІВ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ
РОМАНУ Ю. МУШКЕТИКА «НА БРАТА БРАТ»**

Стаття присвячена аналізу символів та їх художньої функції в історичному романі Ю. Мушкетика «На брата брат». З'ясовано, що символи різного походження сприяють розкриттю авторської ідеї та атмосфери минулої епохи. Ці елементи поетики допомагають відтворити міжнародні, національні, психологічні конфлікти роману, наповнюють текст українським колоритом, збагачують новими відтінками значень та емоціональними нюансами. Велика увага приділяється визначенню ролі символів у створенні художніх характерів.

Ключові слова: символ, роман, епоха, образ, конфлікт, характер.

Статья посвящена анализу символов в историческом романе Ю. Мушкетика «На брата брат». Определено, что символы различного происхождения способствуют раскрытию авторской идеи и атмосферы прошедшей эпохи. Эти элементы поэтики помогают отобразить конфликты романа. Большое внимание уделяется определению роли символов в создании художественных характеров.

Ключевые слова: символ, роман, эпоха, образ, конфликт, характер.

The article is dedicated to the analysis of symbols and their artistic function in the historical novel «Brother against brother» by Y. Mushketyk. There is shown that symbols of different origin contribute to revealing the author's idea and atmosphere of the bygone epoch. These elements of poetics help to depict international, national, psychological conflicts of the novel and supplement the text with new shades of meaning and emotional nuances. Great attention is paid to the role of symbols in the creation of characters.

Key words: symbol, novel, epoch, image, conflict, character.

Історична проза Юрія Мушкетика цікава не лише в плані художньої інтерпретації історії, але й своєю тенденцією до збагачення зображально-виражальних засобів, посилення філософської наснаженості, оновлення жанрових традицій, пошуків у характерології. Роман «На брата брат» — це скарбниця життєвської мудрості, історичної пам'яті, письменницької майстерності. У публікаціях Н. Черченка, А. Шпиталія, А. Шевченка, М. Кодака, Н. Горбач досліджуються проблема історичної та художньої правди, особливості моделювання

характерів, окреслюється специфіка індивідуального стилю письменника. Втім, як показав огляд науково-дослідних праць, не всі аспекти поетики твору знайшли належне висвітлення. Наприклад, роль і специфіка символів у романній історії «На брата брат» вивчалися лише фрагментарно. Ми маємо на меті проаналізувати символіку даного роману, розкрити глибинні значення художнього слова Ю. Мушкетика. Задля досягнення поставленої мети вбачаємо необхідним виконання наступних завдань: виділити різновиди символів, що використовуються автором, з'ясувати їх художню функцію, визначити філософсько-естетичний зміст та тенденції у зміні смислової структури певних символів в романі Ю. Мушкетика.

Проблема символу займає чільне місце у філософії, про що свідчать концепції Е. Кассіра, А. Уатхеда, К. Юнга, М. Хайдегера, С. Лангер. Символ як засіб пізнання трактується у діапазоні від розуміння символу як знака — універсального інструменту пізнання світу (О. Лосєв) до наділення його загальною функцією мистецтва і пізнання культури (Е. Кассіра). К. Юнг наголошував, що в символах втілюється колективне несвідоме, яке містить в собі багатовіковий досвід розвитку людства. Вчені підкреслюють багатовимірність будь-якого реально-історичного символу: «Символ завжди діалектичний. Його логіка — логіка протиріччя, і мислиться він як конкретний органічний синтез мінливості та постійності, форми і змісту, подібного і різноманітного, одного і численного, руху і спокою, кінченного і безкінченного» [7, с. 192].

Важливою для дослідження символічних образів в історичному творі вбачається концепція філософів Юнгівської школи (М. Франца, Л. Хендерсона, Ф. Якобі) про те, що історія давніх часів переосмислюється завдяки аналізу символів, образів, міфів, які дійшли до нас з глибини століть. Підсвідомість сучасної людини зберігає здатність створення символів, які колись втілювалися у віруваннях і ритуалах первісних людей. Ми у великій мірі залежні від посилення, що отримуємо за допомогою таких символів.

Вивченню специфіки символу, визначенню його функцій в мистецтві присвячені праці О. Потебні, О. Лосєва, Ю. Лотмана. У праці «Проблема символу та реалістичне мистецтво» О. Лосєв зазначав: «Без використання символіки мистецтво перетворилося б на нерухому і самодостатню, доволі мертву дійсність, що не має ніякого об'єктивного значення» [4, с. 167]. Науковці сходяться на тому, що символ в мистецтві позначає «універсальну амбівалентну естетичну категорію, що розкривається через зіставлення з суміжними категоріями художнього образу та предметного або словесного знака, який опосередковано виражає сутність певного явища» [3, с. 389].

Вітчизняні дослідники Г. Клочек, Ю. Ковалів, О. Галета, М. Новикова, І. Шама сконцентровують свою увагу на національно-культурному аспекті символу, говорять про його етноцентричність: «Завжди включений у конкретну ситуацію спілкування, у конкретний ланцюг асоціацій, символ в той же час спирається на широкий національно-культурний контекст: його модельні ситуації, норми і стереотипи поведінки, його узуальні (а не оказіональні) асоціативні зв'язки» [6, с. 15]. Отже, аналіз символів в історичному романі «На брата брат» повинен здійснюватися з урахуванням етнокультурного аспекту.

У народі другим за важливістю після сонця небесним світилом визнається місяць. До нього зверталися як до живої особи, селяни стежили за його фазами і відповідно організовували свою господарчу діяльність. Про нього створено чимало легенд, які пов'язуються з біблійною історією про Каїна і Авеля. Книга Буття, перша частина Старого Завіту, розповідає нам про перший злочин, скоєний людьми на землі. Син Адама і Єви Каїн вбиває свого брата, кидає виклик Богу, за що має понести покарання — одвічне вигнання. У стародавній книзі порушується проблема непорозуміння між найріднішими людьми, що призводить до найстрашнішого гріха в історії людства — братовбивства, кровопролиття. В українському фольклорі спостерігається своєрідне переосмислення історії про Каїна і Авеля. Відомі перекази про темні плями на місяці, в яких народ вбачав зображення братовбивства. Бог

помістив цей знак на небесному світілі, щоб застерегти людство від гріха. Так, вплив народної творчості зумовив серед українського письменства традицію введення символу місяця з темними плямами в художню тканину твору. Символ місяця з'являється при вступі і «світить» упродовж всього твору Ю. Мушкетика. За допомогою даного символу автор визначає ключові для епохи Руїни конфлікти. В романі «На брата брат» місяць «висвітлює» криваві соціально-політичні та морально-психологічні колізії, які спіткали українську націю в сповнений тотальною жорстокістю час. Глибоке осмислення і яскраве зображення Ю. Мушкетиком реалій, подій та постатей епохи Руїни забезпечило насичування вживаних письменником мовних та історичних понять великою узагальнюючою силою, сприяло перетворенню цих понять на символічні образи. Автор майстерно використовує традиційні міфологічні символи, які в контексті роману найбільше демонструють свою змістовну активність у висвітленні внутрішніх чвар. Козацькі міжусобиці асоціюються у Ю. Мушкетика з Вселенським потопом — символом безвиході, кінця світу. Роздумуючи над порятунком брата, герой роману Матвій Журавка відкидає свої егоїстичні інтереси: «Кинути на поталу брата... Ні, він не такий... Не Хома безрідний... Не Марко проклятий» [5, с. 98]. Сюжетні лінії Матвія і Супруна Журавок, Івана Виговського і Мартина Пушкаря розвиваються у контексті вищезгаданої біблійної легенди. Якщо протягом всієї дії роману зміст легенди передається опосередковано, через натяки, знаки, характеристики персонажів, то у фіналі твору з'являється трагічний символ братовбивства: козацтво докоряє гетьману Виговському, що на його руках Авелева кров.

Окрім міфологічних символів, можна виділити також релігійні — Євангеліє і хрест, які у романі висвітлюють антагоністичний міжнародний конфлікт між поляками і українцями. Підчас прийняття Гадяцької угоди поляки присягали на Євангелії, після чого, підкреслює автор, київський митрополит приніс для козацької старшини свої хрест і Євангеліє. Так, українці молились своєму Богові, а поляки — своєму. Звернення Ю. Мушкетика до старозавітних образів і мотивів

пов'язано з глибоким переживанням катастрофічного стану світовідчуття своїх героїв, з спробою показати руйнацію українського етнокультурного коду. Міфологічні і релігійні символи в романі «На брата брат» орієнтовані на вираження як загальнонародного, так і особистісного досвіду межової ситуації — вибору подальшого шляху свого національного буття.

Зауважимо, що значно більшою з аналізованих символічних образів є група фольклорних символів, використання яких стало традиційним для історичної белетристики. Використовуючи романтичний тип символотворення, романіст розгортає свої образи на питомо національній основі, спирається на народнопоетичний контекст. Яскравому відтворенню тогочасної дійсності сприяють символи, що пов'язані із світом природи — дуб, верба, груша, черешня, кропива. Тут велику роль відіграє національно-культурний компонент значення слова та пов'язані з ним національні асоціації. У праці З. Василько «Символіка фольклорного образу» зауважується, що «для іноземця українські слова верба, тополя, явір — всього лише назви дерев, а калина — рослина у вигляді куща. Для українців ці слова передають значно більшу й глибшу інформацію, позаяк мають символічне значення, що засвідчено їх широким вживанням в українському фольклорі та поезії» [1, с. 55]. Так, у романі Ю. Мушкетика селяни раду чи суд проводили під столітнім дубом, що є символом досвідченості та мудрості, кару над відьмою Коржихою вчиняли біля верби. Для Матвія Журавки мрією життя став черешневий садок, що символізує гармонію та затишок, рідну землю. Його брат Супрун, чиє серце прагне нескінченної боротьби, чує у снах посвист шаблі, яка уособлює воєнні баталії. Як видно, стрижневий конфлікт між братами реалізується вже на рівні символів, які саме сприяють глибокому розкриттю колізій, психологічному зображенню персонажів. Польського посла Перетятковича герої Ю. Мушкетика називали вовком. Тут ми маємо не просто порівняння, а вплетений в художню тканину твору символ, що яскраво характеризує персонаж. Вовк — символ зла, жадібності, жорстокості,

брехні, кровожерливості. Змальовуючи образи московських бояр, автор повістує про підкуп соболями козацького гінця. В образній структурі роману соболь уособлює не так статок і багатство, як спокусу і зраду.

Символічні образи вводяться в контекст завдяки майстерному володінню різноманітними елементами поетики. Наприклад, ще на початку твору у внутрішніх монологів Матвія зринає символ тризни, оскільки це було назвисько всіх Журавок в селі. Пророцтво неминучої загибелі братів, останніх з колись гіллястого роду, звучить як пересторога усім українцям, які своїми діями ставлять під загрозу існування власного етносу. Чітко простежується в творі багатовимірність символу Дніпра. У Ю. Мушкетика Дніпро — уособлення смерті і, водночас, вічності, хранитель історичної пам'яті. Дивлячись на могутню ріку, Матвій мислив про людей, що гинули тут у всі часи, та про велич Бога, смиренність та покору, добро та істину. Філософська насаженість символів збільшується у авторських відступах. Козаки, які не можуть дійти згоди на виборах гетьмана, бачать у небі журавлине колесо — символ порядку, організованості, чіткої ієрархії, якої дотримуються всі без виключення птахи. У Ю. Мушкетика журавлине колесо віддзеркалює той державний устрій, до якого має прагнути український етнос. Проте психологія натовпу перемагає, козацька рада перетворюється на натовп, що керується несвідомим, не мислить, не розмірковує, а живе злобою та ярістю. Центральний художній конфлікт «брат проти брата» сягає кульмінації, внутрішні чвари розгортаються з новою силою. Несвідоме в романі Ю. Мушкетика — джерело найтрагічніших українських катастроф. Таке художнє бачення історичних конфліктів перегукується з теорією згаданого вище К. Г. Юнга, який стверджував: «Найбільша небезпека для нас витікає з неосаяжності психічних реакцій. З найдавніших часів найбільш розсудливі люди розуміли, що будь-якого роду зовнішні історичні умови — тільки привід для дійсно грізних небезпек, а саме соціально-політичних безумств, які не представляють казуально необхідних наслідків зовнішніх умов, проте в головному були породжені несвідомим» [8, с. 113].

Варто сказати кілька слів про ще один символ роману Ю. Мушкетика — човен, що в художній інтерпретації письменника виступає уособленням людської долі, швидкоплинного життя. Саме про пересічного українця епохи Руїни автор пише: «Річкою, поміж крижинами, попід протилежним берегом правував човник — маленький, чорний, спритно в'юнив поміж крижин, мабуть, велика потреба погнала того човняра, велика нагальність, скрута, а може й велике лихо» [5, с. 100]. Окрема, на перший погляд, звичайна річ, незначна художня деталь «човник поміж крижин» наповнюється великою узагальнюючою силою, перетворюється в даному художньому контексті на символ. Таку якість символу підкреслено вченим К. А. Свасьяном: «Багатообразними є форми проявів символу; символічним може бути знак і розташування знака, одна і та сама річ може не бути символом в певній ситуації і бути ним в іншій. Дуже часто символічна саме деталь; що здається незначною при поверхневому погляді, вона, по суті, визначає ціле» [7, с. 197].

Окремо слід виділити символи, що розкривають образ гетьмана Виговського. Так, оповідаючи про освіту і становлення особистості майбутнього керманіча, автор звертає увагу на кумирів молодого Виговського — Олександра Македонського та Юлія Цезаря. Загальновідомо, що вони є античними символами військової звитяги і слави. Використані автором у такому контексті, вони поглиблюють характер Виговського, який з молодих років прагнув бути, перш за все, освіченою людиною, а також хоробрим воїном, талановитим стратегом і мудрим керівником. В цьому герою Ю. Мушкетика допомагає книга — символ освіченості та мудрості. Таку символічну деталь відмітив у своєму критичному відгуку на роман М. Кодак: «У якийсь момент книга зринає — як мотив — і в повістуванні Ю. Мушкетика. Й не може не зринуть: йдеться ж бо про доброго читача, знавця кількох давніх і нових європейських мов. Найперше — Плутарх, Цицерон, Еразм Роттердамський» [2, с. 121]. Тут чітко простежується тенденція до актуалізації європейської культурної традиції через залучення та тлумачення у власному соціально-історичному

контексті символів, що мають багаторівневу структуру, сформовану внаслідок їхнього функціонування в художніх текстах різних часів.

З образом Івана Виговського пов'язаний ще один символ — *гетьманська булава*. Такі дійові особи як Пушкар, Тетеря, Цецюра всіма засобами змагалися за цей знак влади, сприймаючи його як самоціль, винагороду. Для Виговського булава — це відповідальність, обов'язок, важка ноша. За допомогою різнопланових характерів Ю. Мушкетик показав, як в епоху Руїни булава була для українського народу не втіленням авторитету володаря, державної консолідації, а уособленням незгоди і розбрату, що призвели до національної трагедії. Завершуючи роман публіцистичним відступом, автор закликає підняти над головами простріляний у боях козацький *прапор* — символ колишньої слави, надії на повернення і державності, і духовності українського етносу.

Таким чином, символи в історичному романі «На брата брат» мають питому вагу у багатозначній оповіді про певний історичний час. Символи формують художній світ із глибшим, багатшим змістом, доповнюють текст новими смисловими та емоційними нюансами, посилюють комунікативно-прагматичний ефект сприйняття твору читачем, сприяють втіленню авторського задуму. Продовжуючи традиції використання фольклорних, міфологічних та релігійних символів своїх попередників у жанрі історичної прози, Ю. Мушкетик виробив індивідуальний підхід в тлумаченні етнокультурних кодів українського національного характеру, продумав і уточнив смисл, питому вагу кожного з пластів того чи іншого символу, внаслідок чого склалася яскрава історико-художня мозаїка. Крім того, символи в романі сприяють розумінню творчої самобутності письменника, допомагають не просто побачити минуле, а й поринути в атмосферу життя України в епоху Руїни. Насичена соціально-історичною силою символіка твору виступає водночас пророцтвом та підведенням підсумків Руїни — однієї з найбільших українських катастроф, і демонструє духовні орієнтири для подолання такої катастрофи в майбутньому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василько З. С. Символіка фольклорного образу / З. С. Василько. — Львів: ДПА Друк, 2004. — 392 с.
2. Кодак М. П. Історичне повісткування: замки і ключі / М. П. Кодак // Київ. — 1999. — № 3–4. — С. 119–122.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / [упоряд. Ю. І. Ковалів]. — К.: Академія, 2007. — Т. 2. — 624 с.
4. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Ф. Лосев. — М.: Искусство, 1995. — 320 с.
5. Мушкетик Ю. М. На брата брат / Ю. М. Мушкетик. — Харків: Фоліо, 2006. — 319 с.
6. Новикова М. А., Шама И. Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя и их английских переводов): Уч. пособие / М. А. Новикова, И. Н. Шама. — Запорожье: СП Верже, 1996. — 172 с.
7. Свасьян К. А. Проблема символа в современной философии / К. А. Свасьян. — М.: Академический проект, 2010. — 223 с.
8. Юнг К. Г. Архетип и символ / К. Г. Юнг. — М.: Ренессанс СП, 1991. — 304 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-31.09+929Кожелянко

Ольга Поліщук

**АЛЬТЕРНАТИВНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ІСТОРІЇ
В РОМАНІ В. КОЖЕЛЯНКА
«ДЕФІЛЯДА В МОСКВІ»**

У статті досліджуються альтернативи минулого і майбутнього на тлі української історії у романі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» і розглядаються функції стилізації.

Ключові слова: альтернативна історія, симулякри, стилізація, точка біфуркації.

В статье исследуются альтернативы прошлого и будущего на фоне украинской истории в романе В. Кожелянко «Дефиляда в Москве», рассматриваются функции стилизации.

Ключевые слова: альтернативная история, симулякры, стилизация, точка бифуркации.

In article are researching the alternatives of past and future against Ukrainian history in the novel of V. Kozhelyanko «Defilyada in Moscow», treating function of stylization.

Key words: alternative history, simulacrum, stilyzation, a bifurcation point.

У сучасному літературному процесі все більше помітною стає тенденція змалювання письменниками у своїх художніх творах різних варіантів історичного розвитку окремих країн чи всього людства загалом. Зарубіжні письменники активно починають звертатися до цієї теми ще з 40–50-х років ХХ століття. В українську художню літературу альтернативна історія входить лише наприкінці ХХ — початку ХХІ століття. Зачинателем вітчизняної альтернативістики по праву вважають Василя Кожелянка із його романом «Дефіляда в Москві», який вперше побачив світ на сторінках «Буковинського журналу» в 1997 році. На жаль, в Україні й досі немає синтетичної праці з художньої альтернативістики у літературознавстві. Але на увагу заслуговує кандидатська дисертація «Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі» [10] З. В. Шевчук, другий розділ якої присвячено альтернативній історії як одній із форм моделювання історії в художній літературі. Також можна виділити серед наукових розвідок з

альтернативістики в художніх творах статті С. Козлової [5] та Д. Новохатського [7]. Актуальність цієї роботи зумовлена посиленням інтересом письменників до альтернативного розвитку історичних сценаріїв минулого й майбутнього. Об'єктом дослідження цієї студії ми обрали твір В. Кожелянка «Дефіляда в Москві».

Одним із перших до аналізу цього твору вдався Є. Баран у статті «Дефіляда по-чернівецьки» [1]. С. Матієнко у статті «Історія як ореол гри» [6] звертає увагу на те, що «Дефіляду в Москві» написано в дусі альтернативістики як однієї з форм гри з історією, наголошуючи, що «альтернативна історія (а саме так написано роман) дозволяє гру з відомими усім фактами. Достатньо їх кілька разів переставити місцями, і навіть без напруження можна досягнути несподіваного, ефектного поєднання» [6, с. 25]. О. Яцук розглядає мовний аспект творів письменника у статті «Експресивність як відчуття дійсності у романах Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві», «ЛжеNostradamus» [11]. Можна ще довго згадувати всіх, хто звертався до аналізу творчості В. Кожелянка, зокрема і його роману «Дефіляда в Москві», проте це не є метою нашої розвідки. Велика зацікавленість науковців цим твором не вичерпує усіх можливих аспектів його дослідження, а дає поштовх для подальших перспективних розвідок у різних літературознавчих напрямках.

Мета статті полягає у спробі дослідити альтернативи минулого і майбутнього на тлі української історії у творі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві».

За основу свого твору письменник узяв події Другої світової війни, зокрема і Великої Вітчизняної війни. Між Німеччиною та СРСР (у творі Советська країна чи Росія) війна у романі як і відносно справжньої історії розпочалася 22 червня 1941 року, але далі події у творі зовсім не збігаються з історичним минулим. З перших же сторінок ми розуміємо, що Україна виступає союзником Німеччини у війні з Росією. Досить чіткою є в романі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» точка біфуркації, що є однією з найголовніших рис, притаманних альтернативній літературі, як художній, так і науко-

вій. Антиномію у творі автор подає у розділі «Трохи історії», використовуючи стилізацію під «п'яте видання посібника для 9–10 класів «Історія України. За редакцією професора Ф. Оленя» [4, с. 14]. Прийом стилізації під документ є одним із притаманних стилістиці постмодерної літератури, зокрема й альтернативістиці новітнього літературного процесу, який письменники використовують для запевнення реципієнтів у правдоподібності описуваних у художніх творах подій. Точкою біфуркації у творі ми вважаємо 30 червня 1941 року, коли «у Львові було проголошено відновлення Української держави, вождь ОУН Степан Бандера доручив Ярославу Стецькові сформувати уряд» [4, с. 14]. Автор твору через розмову Гітлера, Степана Бандери й Антонеску дає пояснення, які саме чинники вплинули на історичний хід подій і призвели до розходжень із реальними подіями: «Що мені з того, що ви нібито взяли Одесу? А якби я не порозумівся з українцями (Гітлер запропонував Україні стати союзником Німеччини у війні, навзаєм надавши їй статус самостійної держави. — *О. П.*), у нас у тилу з'явилась би їхня повстанська армія, яка б відтягнула на себе частину військ. / — Неодмінно, — посміхнувся Степан Бандера. / — Ну і що? — Антонеску з викликом окинув поглядом Гітлера і Бандеру, який сидів за столом навпроти. / — А то, — скипів Гітлер, — що тоді большевики усіх нас розіб'ють!» [4, с. 2]. І вже через декілька років після виходу книги «Дефіляда в Москві» В. Кожелянко, даючи інтерв'ю на сторінках газети «День», також визначить об'єктивні чинники, за умови яких могла відбутися альтернативна історія нашої країни: «Давайте візьмемо Другу світову війну. У гітлерівському оточенні був такий Альфред Розенберг, один з ідеологів. Він цілком серйозно пропонував таку схему для керівництва Рейху, щоб Україну визнали в етнічних кордонах, приділили більше уваги, зробивши такою маріонетковою державою, як була Словаччина чи Хорватія. Це вже доведено історично. Але були інші думки і вони перемогли. Якби перемогла ідея Розенберга — все було б дещо інакше» [8]. Отже, ми можемо сказати, що на переломний момент в історії України, який призвів до альтернативного ходу історичних подій,

значною мірою вплинули реальні об'єктивні чинники. Проте не можна забувати і про постійну присутність суб'єктивного, творцем якого в творі виступає сам автор.

Розпочавши відлік альтернативної історії нашої держави, В. Кожелянко впродовж усього роману розвиває її, відкриваючи нові альтернативи минулого й майбутнього. У романі «Дефіляда в Москві» автор, припустивши думку про те, що в один із ключових моментів під час Другої світової війни Гітлер міг би прийняти рішення альтернативне до реального, справжнього, такого, що відбулося насправді, сторінка за сторінкою дає змогу читачам побачити іншу історію свого народу і людства загалом. Така історія має умовний спосіб (що було б, якби...). В альтернативістиці, як окремій складовій художньої літератури, на першому плані — авторська фантазія, суб'єктивне бачення письменником будь-якої події. Тому в альтернативній історії новітнього літературного процесу постійно відчутна присутність і об'єктивного (як виразника реальних або реально можливих подій та об'єктивних чинників для створення останніх), і суб'єктивного (як виразника власної точки зору письменника на події, що мають під собою реальне чи фантастичне підґрунтя).

Відносно Москви, то письменник у своєму романі змальовує її альтернативну долю під час Другої світової війни. «На початку жовтня 1941 бої почалися уже на підступах до Москви. Сталінське командування стягло сюди величезні сили. Але 6 жовтня союзницькі війська раптово обрушили на ворога могутні удари. 8 жовтня першою з союзницьких частин у Москву увійшла 4-та Запорізько-Гайдамацька дивізія українського війська. Москву було взято. За тиждень союзницькі війська просунулись за 400 кілометрів за Москву» [4, с. 16] — це уривок з уже згадуваного посібника «Історія України. За редакцією професора Ф. Оленя» за 1972 рік. Цей підручник у романі є симулякром, тобто зображенням того, що насправді не існувало. На відміну від Платона, який розрізняв лише дві стадії відображення (правдиве й навмисно спотворене), французький філософ Жан Бодріяр налічує п'ять: просте відображення дійсності, спотворення дійсності, мас-

кування відсутності дійсності, вдавана дійсність, симулякр, який взагалі не має жодного відношення до дійсності [2]. У нашому випадку, спираючись на філософію Жана Бодрієра, вважаємо, що В. Кожелянко використовує симулякр посібника з історії України для маскування відсутності дійсності, яку він зображує в романі «Дефіляда в Москві». Взагалі весь твір сповнений подібною симулякризацією. Це огляд чернівецької газети «Дзигарок» за третє листопада 1941 року, яка не несе у собі жодного інформаційного навантаження, що доповнювало б чи розкривало весь ідейний зміст твору. Тому це вкраплення у текст роману письменник зробив лише з однією метою — замаскувати відсутність зображеної дійсності. По суті «Дзигарок» є квазігазетою. У тому ж дусі написано й лист Генці до Дмитра про події у Чернівцях. Цікавим симулякром, а саме «вдаваною дійсністю», знову ж таки стилізованим під засекречені архівні документи під кодовою назвою «А що то було? Мабуть, НЛО», є матеріали «про те, що коїлось у період з 1941 року по 1945-й (дивний збіг, чи не так? Адже це хронологічні рамки Другої світової війни)» [4, с. 35]. Ще одну імітацію документа письменник використовує, коли вводить до свого роману «твір учня сьомого класу ЧЕРНІВЕЦЬКОЇ ГІМНАЗІЇ № 58» [4, с. 28]. На сторінках роману В. Кожелянка знову зустрічаємо імітацію документа «Міністерство закордонних справ України / Вих. № 229/AS / 24.08.1997 р. / Конфідентно / Г-ну Приймакові В., / Міністру закордонних справ / Московського царства / (Російської держави)» [4, с. 40]. В. Кожелянко намагається запевнити реципієнтів у реальності, справжності та невідомості описаної ним альтернативної історії, використовуючи для цього квазідокументи. Залучення квазідокументів у художній літературі, на думку О. Галича, засвідчують «про тенденцію, що все яскравіше виявляє себе в новітній літературі: коли інтерес до документальності бачення людей і подій переростає в потребу імітувати документи й факти, таким чином розширюючи аудиторію потенційних читачів» [3, с. 12–13].

Вважаємо за потрібне також звернути увагу на те, що В. Кожелянко у своєму романі «Дефіляда в Москві» подає не лише

суто альтернативний хід історичних подій чи змальовує персонажів альтернативних реальним, а також звертається до зображення альтернативної військової техніки й української армії: «...вже у вересні (йдеться про 1941 рік. — *О. П.*) з'явилися перші українські танки, які з конвеєра Харківського танкового заводу вирушали прямо на фронт. Особливо добре зрекомендували себе моделі «Т-33» (у реальному вимірі Т-33 — це легкий плаваючий танк англійського виробництва, який купив СРСР, але через знайдені недоліки ці танки так і не були прийняті на озброєння. — *О. П.*). На Луганському заводі легкої металургії почали збирати українські самостріли, спочатку за фінською технологією — знамениті «фінки», автомати з круглим диском, згодом випускали дуже добрі скоростріли «АКМ» (автомат Калачника, модернізований). Але гордістю українських військовиків стали перші українські літаки військового авіазаводу конструкторського бюро геніального Антоненка. Це бомбовоз і транспортник «Ант», винищувач «Гонта» та штурмовик «Перун» [4, с. 31]. Цікавою у творі є також деталь зображення альтернативної авіації у часи Другої світової війни: «Остап з бійцями чекав біля чотиримоторного «Ту-95» [4, с. 28]. У реальному історичному вимірі Ту-95 був створений лише у 1952 році (у творі йдеться про 1941 рік). Письменник не подає жодного пояснення, чому цей літак в його альтернативній історії з'явився на 11 років раніше, які умови та чинники сприяли цьому. Отже, цей симулякр не має під собою ніякого об'єктивного підґрунтя, а базується лише на авторській фантазії.

Таким же симулякром, а саме вдаваною дійсністю, використаним письменником для утвердження в читацькій свідомості думки про правдивість описуваних у творі подій, є зображення альтернативних нагород України: «...медаль «За взяття Москви» (нагороджувались усі); орден «Шлях Сагайдачного» (коштовний витвір мистецтва із срібла; нагороджувались теж усі — від стрільця до генерала, але за визначні подвиги); медаль «Малиновий Хрест» (для солдатів); орден «Богдан Хмельницький» (для офіцерів) та орден «Князь Святослав» (для генералів). <...> Найвищою державною нагородою України було проголошено «Орден Святого Андрія Первозванного»

[4, с. 31–32]. Взагалі у творі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» багато зустрічається незначних, на перший погляд, деталей, що є альтернативними щодо реальних. Це і опис військової форми українських солдат, за основу якої була взята форма Українських січових стрільців, і футбольний матч між київським «Динамо» та німецьким «Люфтваффе», який відбувся 21 вересня 1941 року і закінчився рахунком 5:2 на користь українських футболістів. Такі невеликі вкраплення у творі є симулякрами, що несуть у собі важливе смислове навантаження для розуміння сутності альтернативності усього твору.

Письменник у романі робить альтернативні прогнози на майбутній 2041 рік, який у творі зображений як дійсний сучасності: «Це було на початку року, під час його останньої експедиції на Марс. Ескадрою з трьох космічних кораблів командував полковник Левицький. Це був спільний україно-російський проект з участю китайців та американців. Мета — встановити на Марсі стаціонарну станцію, де б вахтовим методом працювали науковці Землі. До цього Марс відвідували різні космічні експедиції — і китайські, і російські, й американські, і, звичайно, космонавти України — держави, яка, починаючи з середини 20-х років ХХІ століття, вийшла в лідери серед космічних держав світу. Ба більше, майже всі ракети, що злітали з Землі у космос, були виготовлені на січеславському заводі «Дніпромаш» [4, с. 46]. Займатися в художній літературі ретропрогнозуванням легше, адже події вже відбулися, ніж робити прогнози на майбутнє, тим паче на віддалене майбутнє. Бо чим більший проміжок часу письменники залучають для свого художнього матеріалу, тим більшою стає можливість існування різних ймовірних варіантів розвитку. Відповідно важче прорахувати об'єктивні чинники для відтворення альтернативних сценаріїв. Сідні Хук з цього приводу зазначає: «Одним із постійних недоліків реконструювання гіпотетичного минулого за допомогою уяви полягає у тому, що висновки робляться для занадто віддаленого майбутнього. Не задовольняючись обмеженим відрізком часу, протягом якого можна уявити собі інший хід подій, відтворювачі минулого ведуть цю лінію невизначено далеко. Тим самим вони

ігнорують те, що в їхні історичні сюжети вплітається все більше нових елементів, і в уявного ходу подій з'являється все більше альтернатив» [9, с. 212–213].

Сам же твір В. Кожелянка завершується власне дефілядою, що відбулася 7 листопада 1941 року на Красній площі в Москві. І хоча все «було зроблено, аби, як здавалося режисерам цього спектаклю, не було жодних недовладностей у відпрацьованому до одуріння сценарії» [4, с. 48], запланована дефіляда виглядає скоріше, як цирково-розважальна буфонада, де викривається сутність і самих головних персонажів, і власне національних ментальностей, представниками яких є останні. «...Війська проходили парадним кроком Красною площею — йшли, трохи заплітаючись, бо зранку мусили були напитися. На мавзолеї-піраміді, де раніше лежала мумія невдатного адвоката Ульянова, стояли посинілі від холоду вожді Антисталінської коаліції, дехто навіть махав рукою, але недовго. Сьомого листопада 1941 року війська прямо з парадку йшли, ні, не на фронт, ішли в теплі казарми. Пити» [4, с. 51].

Отже, у творі В. Кожелянка «Дефіляда в Москві» зображено альтернативне ретропрогнозування історії України під час Другої світової війни та одного з ймовірних варіантів розвитку майбутнього, а саме військово-космічних сил нашої держави. Точкою біфуркації у творі, наявність якої є однією з головних рис, притаманних альтернативістиці, ми вважаємо 30 червня 1941 року, коли було проголошено відновлення Української держави. Хід Другої світової війни, як і вся подальша історія України, що зображена у творі, є суцільною альтернативою. Для надання більшої правдоподібності змальованим у романі подіям В. Кожелянко використовує стилізацію під документ. Увесь твір письменника сповнений симулякрами. Найчастіше автор використовує їх для маскування відсутності дійсності або для ефекту вдоволеної дійсності. Усе це надає письменнику можливість занурити реципієнта у вир зображуваних подій і переконати його в існуванні описаної реальності.

Ця розвідка є однією з небагатьох у вивченні теорії альтернативної історії в сучасному літературному процесі, яка потребує подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Є. «Дефіляда» по-чернівецьки / Є. Баран // Кур'єр Кривбасу. — 1999. — № 113. — С. 15–152.
2. Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр; [пер. з фр. В. Ховхун]. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — 230 с.
3. Галич О. Документальна література та глобалізаційні процеси у світі: монографія / О. Галич. — Луганськ: СПД Резніков В. С., 2013. — 264 с.
4. Кожелянко В. Дефіляда в Москві [Електронний ресурс] / В. Кожелянко. — Львів: Кальварія, 2000. — 51 с. — Режим доступу: <http://www.rulit.net/books/defilyada-v-moskvi-read-99268-1.html>
5. Козлова С. Альтернативы прошлого и будущего России в современной отечественной прозе / С. Козлова // Вестник Томского государственного университета. Филология. — 2008. — № 3 (4). — С. 73–81.
6. Матвієнко С. Історія як ореол гри / С. Матвієнко // Слово і час. — 2000. — № 2. — С. 24–27.
7. Новохатський Д. Альтернативно-історична природа роману Роберта Харріса «Фатерланд» / Д. Новохатський // Вісник Луган. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка. — 2013. — № 4 (263). — С. 143–151.
8. Островський І. Василь Кожелянко: «Українська культура повинна нав'язуватися, проштовхувати себе» [Електронний ресурс] / І. Островський // День. — 2001. — № 154. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/kultura/vasil-kozhelyanko-ukrayinska-kultura-povinna-navyazuvatisya-proshtovhuvati-sebe>.
9. Хук С. «Если бы» в истории / Перевод Б. М. Шпотова / Сидни Хук // Thesis. — 1994. — Вып. 5. — С. 206–215.
10. Шевчук З. Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / З. Шевчук. — Київ, 2006.
11. Яцук О. Експресивність як відчуття дійсності у романах Василя Кожелянка «Дефіляда в Москві», «ЛжеNostradamus» (мовний аспект) / О. Яцук // Мандрівець. — 2003. — № 3. — С. 47–51.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2«19»

Ілона Смаглій

ГЕРОЙ — АНТИГЕРОЙ В ПОЕЗІЇ СВІТЛАНИ ЙОВЕНКО: МІФОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

У статті розглядається формування міфічного типу героя в поезії С. Йовенко. Виокремлюються типові риси героя як борця і творця-демиурга, антитеза герой — антигерой у контексті міфічного світу. Виділяються опозиції борець — пристосуванець, захисник — вбивця, митець за покликом — митець, який використовує талант для наживи.

Ключові слова: міф, герой, антигерой, образ, мотив.

В статье рассматривается формирование мифического типа героя в поэзии С. Йовенко. Выделяются типичные черты героя как борца и творца-демиурга, антитезис герой — антигерой в контексте мифического мира. Выделяются оппозиции борец — приспособленец, защитник — убийца, художник по призванию — художник, использующий талант для наживы.

Ключевые слова: миф, герой, антигерой, образ, мотив.

In the article considered the mythical type of a hero formation in poetry by S. Yovenko. Allocated the typical features of a hero as fighter and creator-demiurge, antithesis hero — antihero in the context of a mythical world. Distinguished the opposition fighter — timeserver, protector — killer, an artist by birth — artist uses talent for profit.

Key words: myth, hero, antihero, image, motif.

Цікавість до творчості С. Йовенко підтверджена численними статтями і відгуками (Л. Скирди, Л. Таран, Є. Прісовського, П. Мовчана, С. Філоненко, Ю. Покальчука, П. Волінчука). Не залишилась поза увагою й остання збірка поетки «Любов і Смерть» (В. Дончик, Ю. Суровцев, В. Базилевський та інші). Грунтовний аналіз її творчості зроблено в дисертації «Концепція людини і світу у творчості С. Йовенко» Л. Кулакевич. І все ж на сьогодні не існує фундаментальних праць, присвячених осмисленню її поезії у ракурсі міфології, з позиції міфологічної школи. Метою даної розвідки і є виявлення окремих міфологічних елементів у поезії С. Йовенко, розгляд їх функціональності в тексті та концептуального навантаження. В авторській свідомості Світлани Йовенко в

контексті міфології розгорнуто естетику героїчного, що в її поезії оприявнюється на рівні героїв як уособленнях типів незвичайних людей, які змінюють світ, людей вільних, які постають як особистості.

Розмежовуючи міфічне і міфологічне поняття, перше пов'язуємо із ідеалізацією, казковістю образу, друге — безпосередньо із міфом як жанром. З погляду сучасного літературознавства, міф — це «узгальнено-цілісне сприймання дійсності, що характеризується нерозчленованістю реального й ідеального» [6, с. 452]. Найчастіше в художньому світі С. Йовенко героями є борці і творці-деміурги. Міфічний характер цих образів, пафос зображення споріднюють їх із типом героя, визначеного психоаналітиком Е. Нойманном: «Герой, або Видатна Особистість — це завжди і в першу чергу людина з безпосереднім внутрішнім сприйняттям, провидець, художник, пророк чи революціонер, який бачить, формулює, досягає, викладає і реалізує нові цінності, «нові образи» [7, с. 386].

У поезії С. Йовенко другої половини ХХ ст. — початку ХХІ ст. презентовано образ борця, який активно діє, фізично знищує ворогів і сам може фізично загинути. Протилежний йому тип «тихого» героя, який прагне змінити світ своєю творчістю. Подекуди поетка звертається до класичного міфологічного образу героя, як у поезії «Ти, Прометею» (збірка «Обличчя справжня мить»). Лірична героїня, сповідуючись Прометеєві, висловлює бажання стати легендою, героїнею, наділеною надзвичайними здібностями: «Хочу легендою бути: / пальців моїх / лиш дотик / там повертав би людині / все, що не зна вороття» [3, с. 135].

Образ героя-борця представлено в поезіях «Іржавіє як кров», «Посвяти Василеві Стусу», «Безіменні Чернігівського полку», «Останній монолог Жанни д'Арк» та багатьох інших. Міфічний герой художнього світу С. Йовенко наслідує долі героїв давніх міфологічних сюжетів, які часто пов'язані із жертвою (образи Прометея, Діоніса, Бальдра, Христа, Бориса і Гліба, Данко). У дискурсі жертвовності розгорнуто ідею возвеличення героя у вірші «Посвяти Василеві Стусу». Ліричний оповідач цього твору апелює до героя — поета-шістдесятника

з метою викрити тих, хто намагається «куце своє ймення безсоромне / з чужим хрестом / возносити до зізд» [4, с. 89]. Визначальними його прикметами в поезії є образи розп'яття, хреста, через які автор скорельовує його образ на образ Ісуса Христа. Таким чином, сюжет вірша С. Йовенко є ротацією християнського міфу. Образи антагоністів у «Посвятах Василю Стусу» — це образи не тих, хто причетний до загибелі героя, а образи «самозванців», тих, хто намагається прославитись за рахунок відомого імені. Ліричний герой називає їх «гордими гномами», акцентуючи на невідповідності їхніх амбіцій справжній суті (малого духовного росту). Подібне порівняння нищої людини з гномом викликає аналогії з образами вірша Л. Костенко «Причмелені гномики».

У дусі народної сміхової культури створено образ міфічного борця в подобі українського козака Тараса Бульби в «Пісні про український перець або про Тараса Бульбу» С. Йовенко. Авторка творчо модифікує відомий літературний образ Тараса — ім'я і прізвище героя, як і згадка про М. Тоголя, є вказівкою на джерело образу. Вона наділяє його узагальненими рисами ідеального козака, але вводить їх в іронічну площину. Її Тарас б'ється, гуляє, живе зі сміхом, відчайдушною відвагою. Трьома його невід'ємними супутниками є кінь, шабля і рушниця. Ідеалізований образ козака Тараса Бульби в поезії С. Йовенко близький і до народного образу козака Мамай, про якого В. Войтович пише у праці «Українська міфологія»: «Козак Мамай — своєрідне втілення українського характеру, образ волелюбності, стійкості та невмирущості народу <...> мандрівний запорожець, вояка і гульгій, жартун і філософ, бандурист і співак, бабій і zarazом чернець, простодушний і мудрий чаклун, безстрашний лукавець...» [1, с. 233]. Емоційною домінантою в характеристиці козака Тараса є образ «перець сміху», в якому поеткою поєднано ознаки — гострота перцю і гострота сміху. Образ перцю скорельовує на означення — горілка з перцем, у фразеологізмі-звертанні до ворожого стану — на вираз «скуштуй перцю», у згадці, що перцем вигодовано синів Тараса, — з перцем порівнюються козаки. Своєрідного інтерпретування він набуває у фіналі вірша в закличних рядках ліричної героїні:

«Вірте перцю у любові, / а не солодошам в слові! <...> / Перцю прошу в слово правди, / перцю в слово, / у життя!..» [4, с. 236]. Інший характер, трагічний, мають міфічні, ідеалізовані образи в поезії «Безіменні Чернігівського полку», функціонально вони репрезентують увічнення козаків «азовського походу». Ліричний герой згадує імена, давно поглинуті сирією землею: «Іван... / Грицько... / Дмитро...» [4, с. 33], є уособленням слави козаків, яку вони заслужили у битві.

Образи митців у громадянській ліриці С. Йовенко є перехідною ланкою від типу борців до образів творців-деміургів. Вони ведуть активну боротьбу за свободу слова і права на самовираження, реорганізуючи світ навколо себе, їх позиція — виразно громадянська, політична («Мовчання Стефаника», «Начерки дожовтневих портретів мисткинь України», «...і сучасниці»). У вірші «Мовчання Стефаника» поетка творчо модифікує образ В. Стефаника, подієво виокреслюючи мотив святості героя, який молиться до Бога за народ. Її художнє трактування образу Стефаника зумовлене історичною реальністю: відомо, що письменник був небайдужим до проблем народу. Порівняння вірша С. Йовенко з новелами В. Стефаника виявляє спільність авторів у вираженні внутрішнього світу героя при відсутності повного чи часткового зображення дій, звичайно, у відповідності до жанру. У поезії в активній позиції образ героя, патріотично налаштований, але закутий, знесилений і поневолений своїм мовчанням: «Прірву розверзни — звільни мій закутий язик! / Слів не нависних задушать мене яничари. / Господи, вирви з грудей моїх проклятих крик!» [4, с. 42]. Герой (Стефаник) відчуває в собі сили змінити світ, але для цього йому потрібна сакральна зброя — Слово. Слово інтерпретується як реорганізуючий чинник світобудови, з допомогою якого можна перетворити світ. У поезії «Мовчання Стефаника» С. Йовенко неодноразово звертається до міфологеми Слова, підкреслюючи його вагу для людини і поета зокрема. Слово в її поезії є ознакою культури, людяності, розуму, воно зцілює і руйнує. Хронотоп Слова в поезії С. Йовенко часто виходить за межі реального світу, воно належить міфічному світу. У поезії «У синьо-

му небі, в сивому, в остиглому небі» (збірка «Обличчя вітру») Слово протиставляється «шамранню суєти». Лірична героїня знаходить його в собі, у небі, у висі, таким чином підкреслюється несумісність сакрального Слова і буденності. Образ синього неба як утілення натхнення, високих духовних переживань у вірші С. Йовенко близький до образу синього неба М. Вінграновського в поезії «У синьому небі я висіяв ліс».

Характери героїв у поезії С. Йовенко розкриваються через їх внутрішні рефлексії, що художньо відтворені. Досліджуючи еволюцію концепції поета у творчості поетки, Л. Кулакевич зазначала, що «в інтерпретації образу поета С. Йовенко рухалася від семантичного трактування поета як борця за правду і волю до синтагматичного — як майстра, співця краси» [5, с. 80]. Тип творця-деміурга в поезії С. Йовенко представлений образами митців різних спрямувань: поетів, художників, музикантів, скульпторів. Е. Нойманн, досліджуючи концепцію героїки та її відображення у свідомості, вважав, що образи митців є образами «Видатних Особистостей», які через своєрідність своєї свідомості стають провідниками несвідомого і можуть художньо його втілювати. Образ творця-деміурга також наявний у творах С. Йовенко про реальних митців.

Герой-творець у поезії С. Йовенко прагне діянню заради краси і гармонії, він сакралізує мистецтво як ідеал, на який повинні рівнятися люди. Його творчість є глибоко гуманістичною, подекуди екзистенціальною. Але усамітнюючись для творення, він залишається відкритим для оточення. У вірші «До Омара Хайяма» авторка апелює до відомого у світі поета, математика й астронома Омара Хайяма. Міфічне світосприйняття героя зумовлює форму вираження ліричного «я» через візійну ситуацію спілкування з Омаром Хайямом. Лірична героїня пророкує собі перетворення на глину, з якої «буде кухоль над кухлі з глини!» [4, с. 311], орієнтуючись на перського поета, який говорив про себе, як про зробленого з глини, але з поганої [9, с. 84]. Образ кухля є алюзією на образний світ Омара Хайяма, в якому часто побувають образи кухля, чаші, глека, що могли бути вмістилищем як вина, так і життєвої філософії: «Разобью свой кувшин. Что за толк в кув-

шине, / Если даже глотка не осталась на дне? / Но услышал я внутренний голос кувшина: «Был тебе я подобен, а ты будешь — мне» [9, с. 216]. Лексика поезії «До Омара Хайяма» наснажена книжними словами (імам, зіздар, мстивий), старослов'янізмами (окаянний, скрижалі), що відтворюють дух давніх часів. Мовленню ліричної героїні С. Йовенко притаманний пишний стиль Сходу: «Знаєш ти, що рукою гордливою / будь-кому я вина не давала. / П'ю за тобою, Хайям! Щаслива я, / що сама була — а співала!» [4, с. 311].

У поезії «Райнер-Марія Рільке» в епіцентр винесено мотив страждання героя-поета. Вірш побудований як монолог-сповідь поета, який вибирає безсмертя творчості і скептично споглядає «тлін» людського життя:

Поговори зі мною, друже вірш!
Дитячко неба — мовою земною.
Бувало гірко, та не буде гірш.
Помовч зі мною.

<...>

Те, що не зрадить, — творчість.
Інше — тлін
Щось коїться із почманілим людом —
все гра: любов, патріотизм і сплін —
Усе удаване, і навіть... зтуда [4, с. 90].

Постать реального поета Рільке в поезії «Райнер-Марія Рільке» сакралізується, набуваючи міфічних ознак: герой розмовляє з небесним вісником — віршем, називає свій вік «скорботним». «Скорботний» вік у поезії С. Йовенко подібний до міфічних образів Залізного віку у греків і Калі-Юги в індусів. Прикметним є означення героєм часу як метафори «часу молох», що за асоціацією з семітським богом Молохом створює візію часу як всепожираючого нещадного божества у світі Рільке. Згадуючи Родена й Орфея, герой-поет зближує мистецтво поезії, скульптури і пісні для протистояння «маскараду» життя. «Скорботний вік» поета, за Світланою Йовенко, закінчується із приходом Верховного часу, про який оповідає ліричний герой у поезії «Час <прози>». Подібну інтерпретацію часу заявлено М. Еліаде у дослідженнях про цикліч-

ність часу в міфах [2]. У художньому світі С. Йовенко Верховним часом є час руйнування і відновлення Всесвіту. У поезії «Час «прози» названі ліричним героєм «час ненависті» і «час любові» асоціативно співвідносяться з часом руйнування і відновлення Всесвіту. На відміну від попередніх поезій, в епіцентрі яких герой, у вірші «Час «прози» зображено міфічного антигероя. Він також поет, але творить своє мистецтво заради наживи і слави, а надихають його інфернальні сили: «Та лірику потрібен друг, / хоч вже пенсійний Мефістофель» [4, с. 100]. Ставлення оповідача до антигероя є скептичним і неприязним, він зневажає віршування не за покликом душі, а за розрахунком: «В час «прози» розкошує ум / в цинічний грі переоцінок: / — Так от ізвідки звичай виник / віршованих жування гум!» [4, с. 100].

Міфічний антигерой С. Йовенко є антагоністом героя. Цей зміст актуалізується за допомогою опозицій: борець — пристосованець, захисник — вбивця, митець за покликом — митець в ім'я наживи. Система цінностей антигероя у поезії С. Йовенко «Метаморфози» спотворена: він плаче над мадоннами на картинах, але посилає на смерть матерів. Поезія «Метаморфози» вперше була опублікована у збірці «Обличчя справжня мить» (1979), але не втратила актуальності і сьогодні. Написана білим віршем, вона має неоднакові за розміром рядки, що акцентують концептуальність образів, виражають викривальний пафос ліричного «я». Деталі характеристики антигероя («машинний розум», «нейтронна бомба» замість серця, «мозок-мізантроп») антитетичні самохарактеристичі антигероя («меломан», «естет», «шанувальник культури»):

Кохався в антикварному здавен
той меломан, що плакав — слухав Гріга,
а потім в крематорій гнав дітей;
естет, що знав достоту Рафаеля
і всіх в обличчя пам'ятав мадонн,
а кепську пам'ять мав лиш на обличчя
тих матерів, що присудив їм смерть... [4, с. 59].

Протиставлення деталей у зображенні антигероя розкриває зміст назви поезії «Метаморфози»: метаморфози — перетво-

рення форм, видозміна кого-небудь чи чого-небудь. Поетка у вірші робить акцент на зміні рис героя-творця, який обожнює мистецтво, на риси антигероя, який нищить живе втілення краси — людей. Протилежні дії героя й антигероя в поезії С. Йовенко — творення і знищення — обумовлюють їх сутність.

Отже, в поезіях Світлани Йовенко наявний образ героя, що має міфічне навантаження. Цей образ представлений типами активно діючого борця і «тихого» героя (творця-деміурга), творчість якого прямо чи опосередковано впливає на світ. Ці типи героїв у віршах С. Йовенко існують винятково у міфічному світі, навіть якщо мають історичного прототипа серед митців чи політичних діячів. Їм протистоїть антигерой, завдання якого — спотворити і знищити міфічну реальність. Протистояння героя й антигероя сфокусовано на рівні антитез борець — пристосуванець, захисник — вбивця, митець за покликом — митець, який діє в ім'я наживи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. — 2-ге вид., стереотип. — К.: Либідь, 2005. — 664 с.
2. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. — М.: Академический Проект, 2010. — 251 с.
3. Йовенко С. Обличчя справжня мить / С. Йовенко. — К.: Рад. письменник, 1977. — 160 с.
4. Йовенко С. Любов і смерть / С. Йовенко. — К.: Ярославів Вал, 2010. — 720 с.
5. Кулакевич Л. Концепція світу і людини в системі художніх координат ліричної та епічної творчості Світлани Йовенко: Монографія / Л. Кулакевич. — Д.: СПД Маковецький Ю. В., 2008. — 190 с.
6. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К.: Академія, 2007. — 752 с.
7. Нойманн Е. Происхождение и развитие сознания / Е. Нойманн. — М.: Рефл-бук, 1998. — 462 с.
8. Стефаник В. Твори / В. Стефаник. — К.: Дніпро, 1971. — 430 с.
9. Хайям О. Любовный напиток: Рубаи / О. Хайям. — СПб.: Азбука-классика, 2010. — 224 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 82-1.130.3.2-15

*Кристина Корнеева***ОБРАЗЫ ЧЕЛОВЕКА И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
В ЛИРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ЗИНАИДЫ ГИППИУС**

У статті йдеться про те, що образи людини та людства займають особливе місце в творчості З. Гіппіус. Їх своєрідність зумовлена характерною для авторки антитетичністю мислення, що знаходить відображення у творчому порівнянні протилежних сторін проблеми і в змістовій подвійності будь-якого образу.

Ключові слова: Гіппіус, творчість, людина, лірична система, лірика.

В статье речь идет о том, что образы человека и человечества занимают особое место в творчестве З. Гиппиус. Их своеобразие обусловлено характерной для автора антитетичностью мышления, что находит отражение в творческом сопоставлении противоположных сторон проблемы и в смысловой двойственности любого образа.

Ключевые слова: Гиппиус, творчество, человек, лирическая система, лирика.

The article outlines that the images of man and mankind occupy a special place in the works by Z. Gippius. Their peculiarity is due to the characteristic for the author of antithetic way of thinking. Its principal features are poetic comparison of the opposite sides of any issue, and semantic duality of any image.

Key words: Gippius, works, human, lyric system, lyrics.

Проблема человеческой личности и человеческого общества, а также их взаимодействия — как между собой, так и с внешними силами, является актуальной для творчества любого автора. Что же касается лирического наследия З. Гиппиус, то в её поэтическом творчестве освещение данного вопроса имеет свою специфику.

Одной из ключевых особенностей лирики З. Гиппиус является склонность к построению бинарностей-антитез. Саму суть смысловой нагрузки поэтических антитез З. Гиппиус наиболее адекватно отразил И. Анненский: «Для З. Гиппиус в лирике есть только *безмерное Я*, не Я, конечно, не Его вовсе. Оно — и мир, оно — и Бог; в нём и только в нём весь ужас фатального дуализма; в нём — всё оправдание и всё проклятие нашей осуждённой мысли; в нём — и вся красота лиризма З. Гиппиус» [1, с. 11]. Помимо И. Анненского, тайную идею всех «противо-

положностей», нашедших отражение в лирике З. Гиппиус уловил начинающий поэт и критик-символист А. Смирнов, по мнению которого, в поэтическом мире З. Гиппиус на самом деле присутствует лишь одна большая идея, постепенно раскрывающаяся в своих разных степенях (цит. по: [2, 12]).

Освещение человеческих взаимоотношений в творчестве З. Гиппиус также носит неоднозначный характер. Отношение лирических героев З. Гиппиус к другим людям отмечено двумя крайностями. *Другие* могут восприниматься как:

– абсолютно чуждые, враждебные субъекты, взаимопонимание с которыми невозможно, а посему любой контакт с ними воспринимается резко негативно;

– Божественные Творения, родственные друг другу уже тем, что все они созданы Всевышним, с которыми лирический герой ощущает неразрывное единство, которое, однако, в свою очередь может быть как позитивным (тотальная Божественность, Вселенская Любовь), так и негативным (общая беда, общее несовершенство творения);

В качестве примеров первого типа взаимоотношений можно привести стихотворение «К пруду» (1895), основанное на резком противопоставлении лирического героя окружающим его людям. В нём утверждается факт инородности лирического героя, чуждости земному бытию и, как следствие, неспособности жить в мире живых, приземлённых людей, которые не могут вызвать в его душе ничего, кроме ненависти: «Не осуждай меня, пойми: // Я не хочу тебя обидеть, // Но слишком больно ненавидеть, — // Я не умею жить с людьми. // И знаю, с ними — задохнусь. // Я весь иной, я чуждой веры...» [2, с. 62]. В творчестве З. Гиппиус немало и других подобных примеров, останавливаться на которых более подробно нет необходимости.

Второй полюс отношения к людям как к существам духовно родственным прекрасно иллюстрируется строками из стихотворения «Сны» (1901): «Притихшие дети, веселые странники, // И те, кто боялся, что сил не дано... // Все ныне со мною, все ныне избранники, // Одною любовью мы слиты в одно» [2, с. 97].

Однако особый интерес вызывают те лирические произведения, в которых поэт не столько констатирует факт того или иного отношения своего лирического героя к людям или оценивает уровень их взаимодействия, сколько пытается объяснить причины такой ситуации, как это происходит в стихотворении «Только о себе» (1904): «Мы, — робкие, — во власти всех мгновений. // Мы, — гордые, — рабы самих себя. // Мы веруем, — стыдясь своих прозрений, // И любим мы, — как будто не любя. // [...] // Мы думаем, что новый храм построим // Для новой, нам обещанной, земли... // Но каждый дорожит своим покоем // И одиночеством в своей щели» [2, с. 137]. В данном случае уже само название стихотворения претендует на то, чтобы стать ключом к пониманию разделённости людей между собой, отсутствия между ними творческого взаимодействия и взаимопонимания. Исходя из текста стихотворения, корнем этой проблемы является эгоизм каждого отдельно взятого индивида, ошибочное почитание им собственной уникальности, в то время как он поражен тем же душевным недугом, что и все остальные.

В стихотворении «Мережи» (1902) людской разобщённости даётся несколько иное объяснение: «Мы долго думали, что сети // Сплетает Дьявол с простотой, // Чтоб нас поймать, как ловят дети // В силки беспечных птиц, весной. // Но нет. Опутывать сетями — // Ему не нужно никого. // Он тянет сети — между нами, // В веселье сердца своего. // Сквозь эту мглу, сквозь эту сетку, // Друг друга видим мы едва. // Чуть слышен голос через клетку, // Обезображены слова» [2, с. 105]. Та же идея — только в ином метафорическом выражении — представлена и в стихотворении «Стекло» (1904): «В стране, где все необычайно, // Мы сплетены победной тайной. // Но в жизни нашей, не случайно, // Разъединя нас, легло // Меж нами тёмное стекло» [2, с. 134].

Как и в стихотворении «Мережи» (1902), основной образ стихотворения «Стекло» (1904) работает на создание ощущения механической преграды между людьми — то есть чего-то, что препятствует естественному взаимодействию людей. Иными словами, человеческая разделённость вос-

принимается автором не как некое естественное состояние, а как следствие стороннего (в данном случае дьявольского) негативного вмешательства. Однако если в «Мережах» (1902) З. Гиппиус ограничивается констатацией факта «звериного одиночества» человека, то в «Стекле» (1904) она находит способ противодействия искусственно созданной преграде: «Любовь, любовь! О дай мне молот, // Пусть ранят брызги, все равно, // Мы будем помнить лишь одно, // Что там, где все необычайно, // Не нашей волей, не случайно, // Мы сплетены последней тайной... // Услышит Бог. Кругом светло. // Он даст нам сил разбить стекло» [2, с. 134]. Данное стихотворение — пример того случая, когда противоположные состояния — размежёванности и единства сосуществуют в борьбе и единстве: «сплетённые единой тайной» разделены, но, разделённые, они, тем не менее, остаются едиными.

Но наиболее интересным примером описания человеческих взаимоотношений, по нашему мнению, является стихотворение «Напрасно» (1913). В нём отчётливо прослеживается тютчевский мотив ложности изречённой мысли, которая исключает полноценное взаимопроникновение людей во внутренние миры друг друга. При этом акцент стоит не на проблеме адекватности словесного выражения изначальной внутренней составляющей, а на особенностях самой человеческой природы, не позволяющей проникнуть дальше себя самого: «Я понимаю — оскорблю, // Не оттого, что не люблю, // А оттого, что скорбь — твоя, // А я не ты, и ты не я // [...] // Твоя душа... Не оттого ль // Даю так много ей, // Что все равно чужая боль // Не может быть моей? // [...] // Любви и жалости не верь, // Не открывай святую дверь, // Храни, храни её ключи, // И задыхайся — и молчи» [2, с. 205].

Исходя из этих слов З. Гиппиус, человеческое понимание друг друга, в сущности, мало что стоит, потому что по-настоящему прочувствовать всю глубину боли друг друга люди не в состоянии. Даже любовь и жалость — чувства, направленные на другого — результат взгляда, идущего со стороны, которому никогда не будет доступна картина внутреннего бытия *Другого*.

Однако, несмотря на такой подход к человеческим отношениям, в творчестве З. Гиппиус порою очень остро чувствуется равнодушие к жизни другого человека и возникающая в связи с этим моральная дилемма. Так, в стихотворении «Успокойся» (1904) ставится вопрос о том, возможно ли совместить любовь к человеку с принципиальным невмешательством в его жизнь: «Всё решено от Духа Свята, // Он держит всех судеб ключи, // Он всех спасет. Не трогай брата, // Не убеждай... Оставь. Молчи. // Но если всем своя дорога, // И есть завет: не прекословь, — // Зачем же нам, по воле Бога, // Дана — бездейственно — любовь?» [2, с. 115]

В данном стихотворении, помимо проблемы человеческих взаимоотношений, также была затронута тема Божественного вмешательства в жизнь человека. Вообще, в творчестве З. Гиппиус нередко мотивы «роптания» на Бога, связанные с тем, что Всевышний, по мнению лирического героя З. Гиппиус, несправедлив и слеп, и совершенно равнодушен к судьбе собственного творения. Мир же безнадежно отторгнут от Бога. Особенно ярко это отразилось в стихотворении «Крик» (1896): «Изнемогаю от усталости // Душа изранена, в крови... // Ужели нет над нами жалости, // Ужель над нами нет любви? // [...] // Без ропота, без удивления // Мы делаем, что хочет Бог. // Он создал нас без вдохновения // И полюбить, создав, не мог. // Мы падаем, толпа бессильная, // А сверху, как плита могильная, // Слепые давят небеса» [2, с. 63].

Нередко это ощущение неправильности существования мира, оторванного от Бога, а также невмешательства последнего в земные дела приобретает форму бунта и сопровождается довольно яростными нападками на Творца. Появляется мысль о том, что Богу не просто всё равно, что происходит с миром, а он намеренно желает свершающегося на земле ужаса. Этот мотив особенно ярко проявляется в антивоенных стихах З. Гиппиус, весь пафос которых направлен против насилия и бессмысленного кровопролития. Примером может служить стихотворение «Адонай» (1914): «Твои народы вопиют: доколь? // Твои народы с севера и юга. // Иль ты ещё не утолён? Позволь // Сынам земли не убивать друг друга. // Не

ты ль разбил скрижальные слова, // Готова землю для иного сева? // И вот опять, опять ты — Иегова, // Кровавый Бог отмщения и гнева!» [2, с. 180].

Бог, по мнению лирического героя З. Гиппиус, виновен уже в том, что с его молчаливого согласия свершается война. Но порой в лирических произведениях поэта звучит мысль о том, что, быть может, война — и есть та самая Божья воля, и всё свершается на Земле по его велению. Эта мысль нашла отражение в стихотворении «Без оправдания» (1916): «В последний час, во тьме, в огне, // Пусть сердце не забудет: // Нет оправдания войне, // И никогда не будет. // И если это Божья длань, — // Кровавая дорога, — // Мой дух пойдёт и с ним на брань, // Восстанет и на Бога» [2, с. 188].

С другой стороны, помимо протеста против несправедливости жизни, к ропоту на Бога поэта побуждает и чувство изначальной человеческой богоподобности, как это происходит в стихотворении «Свобода» (1904) В нём З. Гиппиус сталкивает два традиционно христианских (и вместе с тем совершенно противоречащих друг другу) взгляда на роль людей по отношению к Богу — рабы Божьи и Божьи дети: «Я не могу покоряться Богу, // Если я Бога люблю. // Он указал мне мою дорогу, // Как от нее отступлю? // Я разрываю людские сети — // Счастье, унынье и сон. // Мы не рабы, — но мы Божьи дети, // Дети свободны, как Он» [2, с. 121].

Здесь рождается осознание возможности взаимодействия с Творцом, понимание собственной равности Богу. Более того, иногда в стихах З. Гиппиус присутствует мысль о совместной ответственности Бога и человека за спасение последнего. По мнению поэта, данный процесс Бог и человек должны вершить вместе. Так, в стихотворении «Не знаю я, где святость, где порок...» (1907) появляется идея о том, что Бог не сможет спасти человека без согласия на то последнего «Он удивился твоему неверию // И чуда над тобой свершить не мог» [2, с. 108]) и что осуществить спасение человечества Бог и человек могут только совместно: «Не Он Один — все вместе совершим, // По вере, — чудо нашего спасения» [2, с. 108].

Суммуя вышесказанное, отметим, что, анализируя творчество З. Гиппиус, нельзя говорить об однозначном предпочтении какой-либо из представленных автором позиций. В данном конкретном случае для З. Гиппиус единство человека с остальными людьми и его же обособленность, величие Человека как творения Божьего и его же (человека) ничтожество и бессилие — является двумя параллельными, парадоксальным образом сосуществующими реальностями, непрестанно взаимодействующими между собой — как в творческом сознании автора, так и в объективной действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И. О современном лиризме. З. «Оне» / И. Анненский // Аполлон. — 1909. — № 3. — Отд. I. — С. 11.
2. Гиппиус З. Сочинения: Стихотворения. Проза / З. Гиппиус ; [сост., подгот. текста, вступ. ст., комм. К. Азадовского, А. Лаврова]. — Л. : Художественная литература, 1991. — 672 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

УДК 821-31.091«19»

*Ніна Бернадська***ТРАНСФОРМАЦІЯ МАТРИЦІ ЛЮБОВНОГО
РОМАНУ У ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО
І ДЗЮН'ІТИРО ТАНІДЗАКІ**

У статті розглядається специфіка модерного любовного роману початку ХХ століття у творах В. Підмогильного і Дзюн'ітіро Танідзакі.

Ключові слова: *любовний роман, інтелектуально-психологічна проза, поетика жанру.*

В статье рассматривается специфика современного любовного романа начала ХХ века в произведениях В. Подмогильного и Дзюн'итиро Танидзакі.

Ключевые слова: *любовный роман, интеллектуально-психологическая проза, поэтика жанра.*

The article considers the specificity of a modern love story in the early twentieth century works of Pidmohylny and Junichiro Tanidzaki.

Key words: *romance, intellectual and psychological prose, poetics of the genre.*

Предмет нашого дослідження — роман ХХ століття, якому належить творчість українського письменника В. Підмогильного, достатньо відома й об'єктивно вивчена, зокрема після повернення імені автора в літературний процес, і японського прозаїка Танідзакі Дзюн'ітіро, який лише наближається до українського читача (у найновішій тритомній хрестоматії з японської літератури надруковано його оповідання «Таємниця» у перекладі Ю. Бондаря [9]). Обидва письменники стрімко й успішно увійшли в літературу, лише одному з них доля відміряла довге життя, майже 80 років, а його літературна діяльність тривала понад 50 років (1910 і 1961 рр. — відповідно перша та остання публікації); іншому — смерть у розквіті таланту, лише 15 років активної творчої праці, довге забуття і справедливую реабілітацію.

Найбільшим досягненням ранньої творчості Танідзакі літературознавці одностайно вважають роман «Любов бовдура» (1925), який за любовною жанровою домінантою споріднений з романом В. Підмогильного «Невеличка драма» (1930). В їх основі — історія кохання, що закінчується, однак, по-різному. Герой Танідзакі Дзедзі Кавая, син багатого поміщика, випускник промислового інституту, зустрічає 15-річну дівчину Наомі, офіціантку в кафе, куди вчащає самотній чоловік. Вона нагадує йому кіноактрису Мері Пікфорд, тобто — іноземку, досить кмітливу й привабливу. Молоді люди одружуються, і закоханий до нестями «Пігмаліон» плекає мрії про перетворення дівчини в ідеальну жінку, натомість колись тиха й затуркана Наомі демонструє зухвалість, розбещеність, обман. Дзедзі дивиться крізь пальці на доволі екстравагантні витівки дружини, повністю довіряючи їй, вважаючи, що саме така манера поведінки у європейських жінок. Головний герой спочатку вірить, що з Наомі, як зі шматка мармуру, можна витесати все, що заманеться. Справді, за допомогою Дзедзі, який запопадливо виконує всі її забаганки (навчання танців, англійської мови, необдумане поповнення гардеробу безліччю кімоно і водночас нехтування будь-яких домашніх обов'язків), вона розквітає, усвідомлюючи свою жіночу красу. Саме привабливість, сліпе поклоніння європейському способу життя і вже сформований характер, поки ще не розкритий до кінця для Кавая, породжує подружні зради, яких Дзедзі не помічає (не хоче помічати, бо закоханий до нестями), як і негідні вчинки, вже очевидні для оточення. Проте розв'язка таких зіпсованих стосунків таки настає — розлучений чоловік рішуче виганяє дружину зі свого будинку, розуміючи всю підступність її поведінки. Проте страждання героя без коханої такі сильні й нестерпні, що він погоджується на повернення Наомі (вірніше, сама дружина так майстерно маніпулює почуттями Кавая, що той поступово зживається з думкою про необхідність поновити стосунки). Дзедзі, навіть переконавшись у численних зрадах своєї обраниці, не може і не хоче втратити її. Спрацьовує ірраціональний закон кохання: що більше він ненавидить Наомі, то привабливіша вона

для нього. Він самознищується через кохання до жінки, стає схожим на приниженого, нікчемного слугу біля її ніг. Герой здійснює свій вибір: успішна кар'єра, високооплачувана посада, батьківська родина відходять на задній план, центром всесвіту є любов до Наомі, усі вимоги якої чоловік виконує без заперечень, він — покірний і смиренний заради своєї коханої негідниці. Роман завершується такими промовистими словами головного героя: «Смійтеся з мене ті, хто вважає все, що відбулося, глупством. А тим, хто побачить у моїй історії урок для себе, нехай вона послужить пересторогою. Ну, а я люблю Наомі, і мені все одно: можете думати, що хочете...» [8, с. 478].

В основі твору В. Підмогильного «Невеличка драма» — нещаслива історія кохання з банальним любовним трикутником: Марта — Юрій Славенко — Ірен. У світі парадоксальному, раціоналістично-прагматичному це «невеличка» драма для Марти — це драма її життя, яка нагадує театр абсурду: Славенко, незважаючи на власний цинізм щодо «статевої проблеми», справді покохав Марту, дівчину емоційну, високодуховну, порядну, романтичну, проте до шлюбу веде іншу — прагматичну і хитру Ірен, бо й сам розраховує за допомогою її батька ще більше сягнути в кар'єрному зростанні.

Український автор, на відміну від японського, котрий зображує психологію закоханого чоловіка, буквально засліпленого цим почуттям, художньо досліджує найтонші емоційні стани обох закоханих.

Художній простір в обох романах ущільнений. У Танідзакі — це будинок, спочатку міський, потім — замський, у фіналі твору — європейський як здійснена мрія Наомі. Кожна з цих просторових координат прив'язана до конкретного сюжетного елемента: у міському будинку розгортаються стосунки героїв до і після одруження (експозиція), у замському будиночку садівника у Дзедзі виникають серйозні підозри щодо вірності й порядності дружини; слідкуючи за нею, він дізнається про численні зради (перша кульмінація, друга — вигнання Наомі з міського будинку, постійного місця проживання Каваї, отже, із його життя). У європейському будинку

Наомі здобуває остаточну перемогу (і перевагу) над своїм чоловіком (розв'язка): «У мене до сьогодні жива пам'ять про ті страшні дні, коли Наомі кинула мене. У вухах досі звучать її слова: «Тепер ви зрозуміли, що я — страшна жінка?» Я давно вже знав, що вона вередлива й легковажна, але без цих вад вона втратила б для мене привабливість. Що більше я думаю: «Легковажна... Пуста...» — то сильніше люблю її і остаточно заплутуюсь у її тенетах. Тепер я знаю, що коли стану сердитись, то тим певніше справа закінчиться моєю поразкою.

Якщо в людини немає твердої волі, лишається тільки змиритися» [8, с. 478].

Оригінальність просторової організації «Невеличкої драми» виявляється у моделюванні закритого простору кімнати, яку винаймає Марта Висоцька в місті. У цьому помешканні вона зустрічає і проводить друзів, тут знайомиться з професором Юрієм Славенком та закохується в нього, а за порогом цієї кімнати розвивається одна з «невеличких драм» — зіткнення дівчини з сусідом по комуналці.

Така художня згущеність простору романів із формотворчого засобу переростає в змістовий, оскільки дає змогу письменникам якнайдетальніше дослідити людину в її найтонших порухах і пориваннях. Проте досягається це по-різному: в українського автора розкривається внутрішній світ обох героїв, учасників «невеличкої драми» з однаковою інтенсивністю; в японського романіста однотипність просторових координат (дім) підкреслює передусім прагматичні мрії Наомі про розкішне й безбідне міське життя, яке забезпечує засліплений її красою чоловік, а вже потім — переживання й страждання самого Дзедзі.

Танідзакі озаглавив свій роман «Любов бовдура». У цій назві, безперечно, акцентується друге слово. Твір сповідальний: головний герой оповідає історію свого кохання, що закінчується, як на тверезий погляд читача й автора, абсурдно. Отже, авторська оцінка зображеного протилежна позиції оповідача, адже бовдур — слово з негативними конотаціями (нерозумна людина, йолоп, дурень). Власне, письменник переконаний, що ігнорування одвічних японських традицій

(наприклад, Танідзакі звертає увагу на грубувату мову Наомі, адже в японській традиції жіноча мова позначена специфічною лексикою, відмінною від чоловічої, і коли вона нею не послуговується, то це справляє негативне враження) стосовно родини — це зло, породжене європейською цивілізацією. І таке зло втілює у собі Наомі — підступна, але красива й пещена утриманка, життєва історія якої розпочинається з того, що для здійснення свого прихованого, але добре продуманого плану вона рве всі зв'язки з рідною домівкою, а під її впливом те ж саме стається із Дзедзі. Письменник самим сюжетом твору говорить про згубність для східної людини поверхових проявів західної цивілізації.

«Невеличка драма» В. Підмогильного уточнюється підзаголовком — «роман на одну частину», це своєрідна провокація читача, глибинний підтекст якої очевидний. Крім того, кожний із розділів має виразно іронічну назву, часто запозичену з відомого літературного джерела (наприклад, з оперети І. Кальмана «Баядера», з «Отелло» В. Шекспіра, з комедії Г. Ібсена, з балади Т. Шевченка «Причинна»). Також ці назви віддзеркалюють етапи розгортання сюжету, а ремінісценції з творів світової літератури про кохання увиразнюють традиційний сюжет, який усе-таки має один несподіваний поворот — сильна характером дівчина сама, з власної ініціативи розриває стосунки з Юрієм Славенком, як тільки розуміє, що його закоханість зникає. Також ними письменник підкреслює думку про те, що доба науково-технічних досягнень, раціоналізму не може подолати вічне почуття кохання, тим більше, що воно є виявом унікальності кожної людини, її духовної сутності у ставленні до інших людей і світу, тому й немає «невеличких драм», а є жалюгідні люди, засліплені псевдо-ідеями, егоїсти і прагматики, які часто і стають причиною подібних ситуацій.

І епіграфи, і назви розділів переважно запозичені з мистецьких творів різних авторів і різних епох, але обов'язково об'єднані у своїй більшості вічною темою кохання. Варто зазначити, що й генологічна термінологія творить надзвичайно промовистий підтекст «Невеличкої драми». Авторська іронія

спрямована найперше на роман, адже чутливість, емоційність Мартиної душі виплекана чи не найбільше романами про кохання, загалом — книгами. Вони — її перші порадики і навчителі. І навіть у кульмінаційній ситуації вибору дівчина шукає відповіді на ті питання, які її хвилюють, у літературі: «Того дня, прочитавши ще один зухвалий роман, Марта пригнічено відсунула книжку. Гіркота поняла її геть усю. Відразу їй на думку спали її власні слова, промовлені колись у піднесенні: «Я хочу так, як у романі!» І справді, вона любила як у романі, її хотіння достоту здійснились. Але яка туга, глум і ганьба були в цьому здійсненні! Так, як у романі! Чи ж могла доля з неї гірше насміятися?..

...вона мусила негайно щось учинити, щоб спинити романну течію свого кохання, довершити його якимсь виключним, небуденним кінцем» [7, с. 705]. Марта не може повірити, з одного боку, в те, що тисячі людей до неї переживали щось подібне, і про це написано так багато в літературі, а з другого, — її тривожить думка, кинута Юрієм Славенком, про «заяложеність кохання». Тому дівчина вирішує «спинити романну течію свого кохання», звідси — її «невеличка драма». Драма, як і роман, — слова багатозначні: вони позначають не лише певні жанри, їх своєрідність, а й любовні стосунки (роман), ситуації, конфлікти, що приносять страждання, горе, душевні переживання (драма). Іронічність назви поєднується і з підтекстовою глибиною: очевидно, що драма, спричинена романом (і любовними стосунками, і вихованням шляхом читання романів), або є, або її нема, проте «невеличкою» вона бути не може, це якийсь алогізм. Проте існує й інша інтерпретаційна думка: «Спроможність Марти не відкинути саму себе, а прийняти, досягнути новий досвід — й інтегрувати його у свою особистість, постає як оздоровча у романі. Автор дає Марті можливість вибрати свій власний життєвий шлях — і пройти по ньому, хоч яким він може видатися важким. <...> Саме тому драма у «Невеличкій драмі» — невеличка. Не тільки через її дотичність до досвідів минулих поколінь, не тільки через повторюваність, навіть у межах досвіду тієї самої людини. А тому, що вона більше не є руйнів-

ною — для жінки. Вона сприяє її становленню, усвідомленню себе і як особистості — тілесної так само, як і духовної, і як соціальної істоти — істоти серед інших істот» [2, с. 389].

Драма — це і п'єса, призначена для постановки на сцені, таке тлумачення цього терміна «сигналізує» також про екзистенційний вимір твору, адже думка про людське життя як театр, сценічне дійство була дуже близькою письменникам-модерністам початку ХХ ст. Та й сам роман В. Підмогильного трохи нагадує композицію драматичного твору, його модель — це ніби один день із життя Марти, від сну-пробудження до сну-відпочинку, які творять сюжетне обрамлення «Невеличкої драми». Згадувані в тексті романс, елегія як ліричні жанри, покликані передавати людські почуття, посилюють і підкреслюють ту піднесено-мрійливу ауру, яку випромінює головна героїня.

Попри окремі змістові й художні збіги, ці романи різняться проблематикою. Так, для Танідзакі важливо було показати згубний вплив європейської культури як модної пошесті початку минулого століття в Японії, адже малоосвічена Наомі запозичує із неї не те, що могло б збагатити її внутрішній світ (навіть вивчення англійської мови дівчина насправді підпорядковує для «полювання» на чоловіків-іноземців), а нетривке, позірне, що руйнує характер жінки. Ця жорстока красуня, не дуже акуратна в побуті, постійно дбає про свою зовнішність і вміло маніпулює нею, завойовуючи чоловічі серця. Мотив демонічної краси — один із провідних у романі, як і у ранній творчості Танідзакі. Наомі втілює, без перебільшення, диявольську могутність і перевагу над Дзедзі, котрий втрачає власне «я» завдяки цій розбещеній жінці, кожна клітинка якої випромінює енергію, силу, поклик плоті, таїну фатального кохання й еротизм. Спочатку вона вміло грає роль тихої і скромної дівчини, а поступово перетворюється на інтриганку, яка не лише матеріально експлуатує свого чоловіка, а й домагається дозволу Дзедзі Кавая на зустрічі з коханцями, при тому, що делікатний оповідач констатує факт, який наводить на думку про відсутність подружніх стосунків у цієї пари («Вже давно ми спимо в окремих кімнатах. Так хоче Наомі.

— Спальня жінки священна, навіть чоловік не повинен без дозволу туди удиратися, — сказала вона й обрала для себе більшу кімнату, а сусідню, маленьку, віддала мені. І хоча ми з нею сусіди, але кімнати наші не сполучаються між собою» [8, с. 477]).

Дзедзі нагадує мазохіста, який у своїх душевних стражданнях знаходить задоволення, більше того — сенс життя, бо його бажання бути поряд з ошуканкою-дружиною — нездоланне, хоча герой усвідомлює, що дівчина діяла за давно продуманим планом і перемогла його.

Конфлікт роману «Любов бовдура» двоплановий: на поверхні — це любовні стосунки (власне, кохає лише Дзедзі), що переростають у запеклу й тривалу сутичку закоханого чоловіка з таємничо-прихованою, демонічною Наомі, а глибинно — це внутрішня боротьба Кавая з самим собою, бо він відчуває «комплекс неповноцінності», усвідомлюючи себе «типичним японцем». Звідси — нерозривне злиття в його свідомості образу Наомі з «тим прекрасним, таємничим і екзотичним, чим уявляється йому Захід» [5, с. 13].

Від зображення зустрічі-поєдинку жінки й чоловіка, їхньої любовної історії В. Підмогильний піднімається до художнього осмислення філософії кохання, відтак — екзистенційних домінант буття людини. Прозаїк аналізує раціональне/ірраціональне, духовне/тілесне, тому його герої цілісні й суперечливі водночас. Український автор зображує анатомію любові двоголосо. Для Марти, вихованої на книжках, — це свято, незвичайна, небуденна подія, джерело пристрасті, мало того — зміст життя. Проте в розумінні свого тіла, його законів, вона наївно-мрійлива — аж так, що перша фізична близькість із чоловіком уявляється їй на канівсько-дніпровських просторах. Проте, коли «перемогла біохімія», дівчина сприймає це як падіння: «Вранці дівчина прокинулась геть здивована подією минулого вечора й першу хвилину навіть спробувала посміхнутись. Але зразу ж її обпав жах, що ось тут коло ліжка ніби стояв, чекаючи тої миті, коли вона розплющить очі. Серце її так стиснулось, що вона мимоволі схопилась руками за груди, і в тіло їй поширилась холодна, гидка вага, як ніби кров її зненацька змерзла й загусла. Дівчина якось раптом оспа-

ла й сцепеніла, аж ледве їй сили достало підвестись з ліжка» [7, с. 641]. У цих відчуттях і сум'ятті Марти — ще один закид книжному вихованню дівчини, бо романи не навчили її насолоджуватися тілесними чарами кохання. Для неї головним є духовне зближення у коханні, єднання душ. Для Юрія Славенка найпершою спонукою до знайомства з Мартою стає її зовнішня привабливість («она смазливенькая», — зауважить після першої зустрічі герой роману). Він — біохімік із раціоналістичним мисленням, тому кохання розуміє як погамування фізіологічних потреб — і в шлюбі, й поза ним. Його тілесні бажання вдовольняє покоївка Олена, позбавлена «непотрібної» чуттєвості, та й про Ірен Юрій Славенко думає так само. Проте згодом зазнає душевної кризи через кохання, бо воно для нього набуло розмірів «раптової катастрофи»: у якусь мить зв'язку з Мартою він чітко усвідомлює свою закоханість на метафізичному, а не раціоналістичному рівні, і це страшенно лякає його, адже руйнуються уявлення про світобудову цього егоїста і циніка, закоханого в науку, кар'єру, власне «я».

Роман Танідзакі «Любов бовдура» написаний від першої особи, це твір сповідальний, який розкриває глибину почуттів до жінки, навіть коли герой усвідомлює, що його жорстоко ошукали. Дзендзі, проте, надзвичайно стриманий у розкритті власних переживань, він розповідає про них, констатує окремі події власного життя, тісно пов'язані з Наомі, а про бурю почуттів і страждань у душі героя читач може лише здогадуватися.

У романі В. Підмогильного «Невеличка драма» змінюється статус автора: з всезнаючого наратора він перетворюється на іронічного спостерігача, який нібито не переймається долями героїв, а насправді виявляє себе через текст і підтекст, інтертекстуальні зв'язки твору, його інтелектуальну атмосферу. Деталізована оповідь від третьої особи концентрується навколо психологічних нюансів і штрихів, натомість у творі немає розлогіх портретних характеристик і пейзажних замальовок. Їх заміняють містка деталь, внутрішні монологи, взаємохарактеристики героїв.

Водночас Танідзакі створює роман про кохання і лише про кохання, про плотські утіхи й бажання, про культ жіно-

чої краси, її обожнення навіть поза межами розумного. Цим японський письменник продовжує багатовікові традиції рідної літератури, зокрема, епохи Хейан (VIII–XII ст.), якій належить роман «Гендзі моногатарі» Мурасакі Сікібу. Помітний його вплив на поетику роману «Любов бовдура», зокрема, у зображенні шалених пристрастей, колізій приватного життя людини, любовних пригод, які приносять не лише щасливі миті, а й горе, створюючи психологічні труднощі. Як слушно зауважує Є. Мелетинський, «Мурасакі Сікібу зосереджена не на зображенні характерів, а на загальній картині суперечливої динаміки почуттів, найперше любові й ревності; при цьому індивідуальна психологія і доля почуттів пов'язана із загальною досить похмурою картиною світу. Любов фігурує як основне почуття. Вона і джерело страждань, і найвища спроможність індивідуально неповторних виявів краси» [6, с. 21]. Також він категорично стверджує, що у творі «немає і сліду критичного соціального пафосу чи протесту, який інколи привиджується деяким дослідникам» [6, с. 23]. (Варто для порівняння навести протилежну думку щодо «Любові бовдура»: це, безперечно, «соціальний роман, хоч як би демонстративно цурався цього жанру сам автор» [5, с. 12]. Така оцінка належить 80-м рокам, тобто рецидиви соцреалістичного канону помітні і в інтерпретації творів перекладних). Насправді соціальні проблеми в романі мінімізовані (вплив Заходу, наслідки розкріпачення японської жінки початку XX століття від національних традицій). Думка письменника обертається навіть не навколо питань добра і зла, а краси й гармонії, непізнаної сутності кохання і жінки-таємниці. Небуденні душевні конфлікти та божевільні пристрасті подаються в естетичній площині, доповнюючись психологією сучасних автору людей. Один із перших інтерпретаторів творчості Танідзакі М. Конрад ще 1929 року писав: «Одні критики звинувачують його у хворобливому збоченні й повній безідейності, стверджуючи, що його герої — якісь ненормальні люди, інші вказують на те, що ніхто після д'Аннунціо не ставив так гостро й своєрідно питання про насолоду як про шлях знайдення самого себе. Третя група критиків бачить у

його творчості лише занепадницькі риси. Четверті ж, захоплюючись його творчістю, говорять, що Оскар Вайльд міг би гордитись настільки прекрасним відгуком на його творчість в іншому кутку світу» [4, с. 5]. Сьогодні можна з певністю сказати, що Танідзакі творить естетський любовний роман. В. Підмогильний обирає іншу жанрову стратегію.

Продовжуючи традиції інтелектуального роману, започаткованого в українській літературі В. Винниченком та А. Кримським, він по-модерному поєднує естетичні засади психологічного реалізму та філософію екзистенціалістів, щоб дослідити буття людини, його абсурдність у романі «Невеличка драма», а не лише стосунки чоловіка й жінки.

Ще 1923 року В. Домбровський, досліджуючи жанрову сутність роману й повісті, зазначав, що кохання є найсильнішим і найбільш активним збудником життєвих функцій людини, спрямованих до збереження роду; в час найвищого розвитку фізичних і психічних сил людини воно опановує цілу її істоту, її серце, розум, волю, керує її вчинками і діями. «Отож і не дивно, що в романах, повістях і новелах усіх часів і народів є кохання тою віссю, довкола якої обертається повістєва акція. Є то оця «поезія серця», що, ставлячи людині перед очі ідеальну мету, сповняючи її серце ідеальним бажанням і тугою, підносить її понад сіру буденщину життя, украшає й ублагороднює її поступки. З протиставлення тієї поезії серця окружаючій прозі життя впливає *колізія*, яка творить основу романічної акції. ...велике значіння міжполової любови в життю кожної людини, є зосередження повістєвої акції довкола любовного, еротичного конфлікту зовсім природне і психологічно узаasadнене» [1, с. 64]. Проте вже наприкінці ХХ століття Н. Зборовська стверджує думку про відсутність в українській літературі справжніх любовних романів: «...у нас зовсім не випадково немає жодного письменника, на зразок американця Гемінгуея, який своєю творчістю виразив би щось подібне, тобто як одну з мужніх чоловічих чеснот, з необхідностей чоловічо-письменницького життя — любов до жінки» [3, с. 285]. І пояснення цьому вона знаходить за допомогою психоаналітики: «Може, містична прив'язаність

українського чоловіка до матері, присутня в нашій культурі, робить його на все життя таким інфантильним хлопчиком біля материнських грудей, такою «прихованою жінкою?»» [3, с. 285]. Безперечно, ця думка має право на існування, проте творча практика Підмогильного й Танидзакі переконує і в тому, що в постанні любовного роману велику роль відіграє традиція, а також прийняття чи неприйняття естетизму з його ідеалом сильної аморальної особистості, котрій «усе дозволено», з культом краси, вищої від життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика. — Перемишль, 1923 і, 1924. Фотопередрук зі статтею Євгена Пшеничного та післясловом Олексі Горбача. — Мюнхен: УВУ, 1993. — Вип. 4. — 177 с.; 175 с.
2. Досвід кохання і критика чистого розуму: Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій / Упоряд. О. Галета. — К.: Факт, 2003. — 432 с.
3. Зборовська Н. Льницька М. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. — Львів: Літопис, 1999. — 336 с.
4. Конрад Н. И. Предисловие / Танидзакі Д. Любовь глупа. — Ленинград, 1929. — С. 3–12.
5. Львова И. Предисловие // Танидзакі Д. Избр. произвед.: В 2 т. / Пер. с яп.; [Сост., предисл. с. 5–28, коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой]. — М.: Худож. лит., 1986. — Т. 1. — С. 5–28.
6. Мелетинский Е. М. Начало психологического романа. — М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2002. — 36 с. — (Чтения по истории и теории культуры. — Вып. 35).
7. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи / Вступ ст., упоряд. і приміт. В. О. Мельника; Ред. тому В. Г. Дончик. — К.: Наук. думка, 1991. — 800 с.
8. Танидзакі Д. Избр. произвед.: В 2 т.: Пер. с яп. / [Сост., предисл. с. 5–28, коммент. и науч. подготовка текста И. Львовой]. — М.: Худож. лит., 1986. — Т. 1. — 541с.
9. Японська література: Хрестоматія. Т. III (XIX–XX ст.) / Упор.: Бондаренко І. П., Осадча Ю. В. — К.: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2012. — 536 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 82.0(083.77)

Микола Гуменний

**АВТОРСЬКА СВІДОМІСТЬ А. БАРБЮСА,
Е. РЕМАРКА ТА О. ГОНЧАРА
В МОДЕЛЮВАННІ КАРТИНИ СВІТУ**

У статті досліджуються функції авторської свідомості в анти-воєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара у процесі моделювання картин світу. З'ясовується також проблема трагічного та її онтологічне осмислення.

Ключові слова: авторська свідомість, роман, проблема трагічного, картина світу, онтологічне осмислення, моделювання, функції, ідейно-філософський аспект.

В статье исследуются функции авторского сознания в антивоенных романах А. Барбюса, Э. Ремарка и О. Гончара в процессе моделирования картин мира. Уточняется также проблема трагического и ее онтологическое осмысление.

Ключевые слова: авторское сознание, роман, проблема трагического, картина мира, онтологическое осмысление, моделирование, функции, идейно-философский аспект.

In this article the author examines the functions of consciousness in anti-war novels H. Barbusse, E. Remarque and O. Gonchar in the process of building of word view. The tragic problem is explored and its ontological interpretation.

Key words: author's consciousness, novel, the problem of tragic, world view, ontological interpretation, modeling functions, ideological-philosophical aspect.

Дослідження літературознавців останнього часу переконають у плідності історико-порівняльного аналізу поетики таких різних творчих індивідуальностей, якими були Барбюс і Гончар, Ремарк і Гончар, Барбюс і Ремарк. Подібний аналіз надає дослідникам можливість максимально наблизитись до вирішення масштабних теоретико-літературних проблем. Одна із них — проблема натуралістичних образів у реалістичній літературі, зокрема в антивоєнному романі. Вона, звичайно, ставиться літературознавцями в безпосередньому зв'язку з конструктивними особливостями стилю митця.

Літературознавча наука збрала значну кількість доказів типологічної спорідненості антивоєнних романів А. Бар-

бюса, Е. Ремарка і О. Гончара. Цілком закономірно, що при всій індивідуальній відмінності Бертрана, Боймера і Колосовського, при різному ідейно-філософському і моральному осмисленні воєнних катаклізмів вони врешті-решт визначили гносеологічний рівень об'єктивних тогочасних подій.

Антивоєнні романи О. Гончара «Прапорonosці», «Людина і зброя» і «Циклон» не лише «зовнішньою своєю формою», але й усією образною структурою — це самобутні твори, що незримими гранями зв'язані з українською і — ширше — західноєвропейською літературною традицією (А. Барбюс, Е. Ремарк). У романах А. Барбюса і Е. Ремарка жахи війни і страждання людей переконливо відображаються завдяки глибокому і всебічному обґрунтуванню планетарних катаклізмів. О. Гончар у цьому відношенні йде значно далі. По-перше, процес формування особистості розкритий ним набагато аргументованіше, ніж це ми помічаємо у Барбюса і Ремарка. По-друге, головний герой показаний не лише в єдності з масами, але й очолює їх. По-третє, народні маси виступають як головна історична сила, що вирішує долю країни. Звичайно, він є талановитим їх спадкоємцем і представником нової епохи в художньому розвитку української літератури (друга половина ХХ століття).

Художній досвід А. Барбюса і Е. Ремарка, їх традиції сприйняті антивоєнним романом О. Гончара, були ускладнені і трансформовані усім наступним розвитком, в першу чергу творчістю Ю. Яновського і О. Довженка, збагачені художніми відкриттями великих українських письменників — Шевченка, Франка, Лесі Українки.

Залишаються без переконливої відповіді і питання про реальну співвіднесеність антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара — трьох вершинних явищ, що характеризуються двома якісно різними етапами не лише в історії світових воєн, але й в історії національних літератур як специфічної форми відображення дійсності.

Спираючись на уже зроблене вітчизняними і зарубіжними літературознавцями, спробуємо окреслити параметри вказаної у назві дослідження проблеми.

Численні історико-літературні факти різних епох переконливо свідчать про те, що будь-який художній твір має собі відбиток особистості свого творця, являє собою своєрідне вираження авторської свідомості. Тут слід мати на увазі, що авторська свідомість — це своєрідний ключ, за допомогою якого можна розшифрувати основну думку твору. Це завдання є надзвичайно складним, зрозуміти суть якого часто не під силу навіть талановитим літературним критикам. Доречно пригадати випадок літературно-критичної діяльності відомого американського вченого Бейкера, який написав декілька серйозних праць про творчість Е. Хемінгуея. Але після опублікування роману «*Фієста*» Бейкер виступив із статтею, в якій підкреслював думку, що твір має життєствердуючий характер, а сам письменник залишився чужим по відношенню до представників «втраченого покоління». Е. Хемінгуей був здивований такою точкою зору критика і признався, що ідейно-тематична основа роману (обидва карнавали) свідчить про протилежну, трагічну спрямованість твору. У конкретному випадку Бейкер не зрозумів специфіку авторської свідомості Хемінгуея. Цей факт свідчить про ще один важливий аспект авторської свідомості.

Літературні критики звернули увагу на елементи автобіографізму романів Е. Ремарка, на форми його авторської свідомості (щоправда, побіжно). Відомо, що письменник дуже важко переніс втрату матері, яка померла від онкозахворювання, коли йому було 19 років. Дружина письменника хворіла на туберкульоз. Можливо, саме це пояснює той факт, що в романах Е. Ремарка жінки часто помирають від онкозахворювань або туберкульозу. Авторка літературного портрета Е. Ремарка Рут Мартон зазначала, що рак і туберкульоз — постійні «діючі особи» в його книгах, що відіграють вирішальну роль. Це ще один штрих до вказаної проблеми.

Важливо усвідомити, що і в мові, і в сюжеті, і в характерах, і в темах, і в ідеях, і в пафосі проявляється особистість автора. Тим самим і ряд творів, що належать одному митцю, будуть мати подібність у всіх названих компонентах. У творах письменника ми відчуваємо єдність життєвого досвіду, зумовлену

біографією митця (ілюстрацією можуть слугувати Т. Шевченко, Марко Вовчок, І. Франко, М. Стельмах та ін.). Він може розповісти про те, що сам глибоко вивчив, продумав, пережив (можна назвати окремі приклади з антивоєнної романістики Е. Хемінгуея, А. Барбюса, Е. Ремарка, О. Гончара).

У руслі наших роздумів заслуговує особливої уваги проблема «Авторська свідомість А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара в моделюванні картин світу». Може виникнути запитання: чому саме вказаних митців? Вважаємо, що саме творчість названих письменників втілює суттєві тенденції західноєвропейського і українського літературних процесів ХХ століття.

Для західноєвропейських письменників і мислителів проблема трагічного, як проблема протистояння людини злу, як питання формування «справжньої» особистості, гостро поставала з самого початку ХХ століття. Проблема непримиримо-трагічного протистояння злу, а також питання про форми втілення трагічного конфлікту знаходяться у центрі уваги художників-реалістів, що пишуть у найрізноманітніших жанрах (в першу чергу це стосується антивоєнного роману, який започаткували у світовому літературному процесі ХХ століття А. Барбюс, Е. Ремарк і Е. Хемінгуей).

Для А. Барбюса, наприклад, проблема трагічного виступала то в плані творення жанру антивоєнного роману, то у зв'язку з гуманістичним пафосом його творів. Е. Ремарк розмірковував про можливість поєднання трагічного з філософією стоїцизму. О. Гончар осмислював це питання в історичному і світоглядному аспектах, плідно продовжуючи традиції вказаних митців.

А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара хвилювали масштабні проблеми сучасності, доля народу. Все це в особливій, специфічній манері знайшло своє відображення у романах «Вогонь», «На Західному фронті без змін» і «Людина і зброя». Сюжети у трьох романах мають антивоєнний характер. Але всі діалоги та монологи персонажів, зображення їх внутрішнього стану, всі авторські відступи, вставні епізоди суттєво відрізняються. Тут помічаємо езотеричний ефект функціонування своєрідного тексту (сюжету) в конкретному творі мит-

ця. Причому вони настільки взаємозв'язані, що вилучення сюжету з живого організму художнього твору, відокремлення його від тісних зв'язків у творі (завдяки яким він тільки й може існувати) просто неможливе. Нарешті, сюжет містить елементи детермінізму, він є головним носієм його всеосяжного причинно-наслідкового зв'язку, без якого не може існувати жоден сюжетний твір. Тут для нас важливий не стільки більш чи менш текстуальний збіг, скільки більш загальне сюжетологічне зіставлення названих романів, яке в руслі наших міркувань здається найбільш повчальним.

Чим же повчальні ці порівняльно-історичні зіставлення? Виявляється, по-перше, тим, що сюжети романів *«Вогонь»*, *«На Західному фронті без змін»* і *«Людина і зброя»* побудовані на воєнних подіях; по-друге, тим, що митці у вказаних творах виступили великими гуманістами, людьми активними і творчими; по-третє, авторська свідомість відіграла важливу роль у моделюванні картин світу; по-четверте, письменники відобразили війну як криваву бойню. І, нарешті, останнє: і А. Барбюс, і Е. Ремарк, і О. Гончар художньо і філософськи осмислили народну трагедію. Отже, антивоєнні сюжети у романах авторів наповнилися новим змістом, змодельовані картини війни трансформувалися у своєрідні художні шедеври.

Розмірковуючи про специфіку романа, Т. Мотильова стверджує: «Основна ознака жанру романа в його зрілій формі — наявність автора-оповідача, який все знає про своїх героїв: цей автор може входити в контакт з читачами, бесідувати з ними... — важливо, щоб він керував розвитком дії і тримав усі колізії у своїх руках» [4, с. 63]. Подібні прикмети архітектоніки спостерігаємо і у вказаних романах.

Розгляд антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара у «глобальних масштабах» дозволяє більш точно оцінити їх ідейно-художню специфіку. Так, відверта тенденційність романів *«Вогонь»*, *«На Західному фронті без змін»* і *«Людина і зброя»*, підсилення в них «голосу авторів», які дещо «втручаються» в об'єктивне повісткування, насиченість творів філософською проблематикою, висока питома вага інтелекту — все це риси, властиві прозі вказаних митців, об'єктивно

відображали не лише індивідуальну їх своєрідність, але й певні спільні закономірності розвитку західноєвропейських і української літератур ХХ ст.

Об'єктивна детермінованість тенденційності аналізованих романів проявляється при дослідженні їх на рівні поетики. Так, у конкретній структурі помітне місце займають різного роду відступи, що не стали ще об'єктом уважного дослідження літературознавців. А між тим можна відзначити їх зв'язок із традицією європейської реалістичної літератури попередніх епох. Саме ліричні або публіцистичні відступи використовувались для відкритої авторської оцінки відображених явищ. У цьому контексті можна посперечатися на романи Л. Толстого «Війна і мир» і Гі де Мопассана «Любий друг» і «Наше серце». Однак, не дивлячись на принципову спільність художнього прийому, його функціональні завдання, характер саме цих відступів в антивоєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара суттєво різні.

Фактично думки, висловлені А. Барбюсом у романі «Вогонь», афористично виражають всю творчу програму і пафос антивоєнних романів. Війна переформовує людей, зіштовхуючи їх із суворими реаліями буття, над якими вони не замислювались раніше. Лише тут людина починає по-справжньому пізнавати сенс таких понять, як «смерть», «кров», «голод», «холод», «спокій», ніби відкриваючи для себе першоматерію життя. Письменник художньо і філософськи осмислює війну з усіма її контрастами, катастрофами і трагедіями. Але А. Барбюса не міг задовольнити реалізм побутописання. У свій роман митець ввів перший для його часу тип реалізму, що органічно поєднував вірність кожної художньої деталі з ліричними відступами, надаючи повістуваттю заглибленості і епічного розмаху (аналогічні ознаки стилю помічаємо і в Ремарка, і в Гончара).

Перечитуємо роман «Вогонь» — запам'ятовуються перш за все сторінки, на яких розповідається не про взаємовідносини персонажів, а про гнітючий страх війни, великих людських страждань. Страх війни — це щось страшне і містичне: «Ми нашорошуємо вуха. Один із нас кинувся ниць на зем-

лю, інші інстинктивно поглядають, хмурячись, на схованку, до якої нема вже часу добігти. На дві секунди кожен втягує голову межи плечі. Чути наче скреготання велетенських ножиць, що наближається до нас, — наближається і, нарешті, закінчується оглушливим гуркотом, ніби розсипається маса листового заліза» [1, с. 190]. Або: «Ліси скошувало, наче хліб на ниві. Всі бліндажі намацувало й продірявлювало, навіть укриті трьома шарами колод і землі. Всі роздоріжжя поливало, як дощем. Шляхи висаджувало в повітря й перетворювало на горби; скрізь розбиті обози, потрошені гармати, трупи, один на одному, наче накидані у купи лопатою» [1, с. 191]. Цей мотив страху проходить через увесь роман. І він набуває нового, філософського звучання: це оповідь про те, як людьми оволодіває стан оціпеніння перед гігантською бойнею, і вся «цивілізація» уявляється такою, що назавжди позбавила людину почуття своєї єдності з макрокосмом.

Автори антивоєнного роману визнавали, як і Флобер, що уявлення про людину у суспільстві формуються через призму її власних дій і вчинків. Саме це було найголовнішим завданням реалістичного мистецтва. На їх думку, це не єдине завдання і осмислення його не звільняє художника-реаліста від оцінки відображених ним суспільних явищ, від «суду» над ними (це спостерігаємо в романах Т. Манна і Л. Фейхтвангера).

Цілком очевидно, що авторська свідомість Ремарка засвідчила не лише його громадянську позицію, але й його художні пошуки, що проявилися в його романах. У цьому аспекті можна зрозуміти К. Симонова, який у розмові з К. Вольф признався: «Романи Ремарка, якими у нас зачитувались надзвичайно в п'ятдесяті роки, мені теж подобались.. Але вони не закрили для мене «На Західному фронті без змін», який залишився в моїй свідомості кращою книгою Ремарка... від якого йдуть відліки... в європейській літературі двадцятого століття» [6, с. 194].

Ми переконані в тому, що проблеми майстерності антивоєнних романів, аналізованих нами, не зводяться до «техніки письма», до вміння доцільно використовувати закони логіки,

граматики, стилістики. На наш погляд, поетикальна якість майстерності співвідноситься з їх ідейною сутністю, з певними історичними тенденціями.

Важливе уточнення: це не означає, звичайно, що виказані митці задумали свої антивоєнні романи без авторської позиції. Такі романи взагалі неможливі. Справа у радикальній трансформації авторської позиції, адже ця нова позиція набагато складніша від звичайної, бо передбачає велику силу художньої творчості. Йдеться про видатне самобутнє явище в історії європейської класичної літератури, про твори, що ознаменували собою якісно новий рівень художньої майстерності.

Текст роману Ремарка «На Західному фронті без змін», на думку Шнайдера, і надалі розглядається як «автобіографічний чи як такий, що ґрунтується на власних воєнних переживаннях автора. Тенденційно відбувається проведення паралелей між долею протагоніста Пауля Боймера та Ремарком, висловлювання якого приписуються Боймеру, або як зображення біографії автора в період від початку Першої світової війни до 1920 р.» [8, с. 13] (вказаної точки зору дотримуються Баркер (1979), Тейлор (1989), Фірда (1988) та ін).

Оповідь у романі ведеться від першої особи, позначеної займенником «ми», який часто переходить в «я» (маємо на увазі особу Боймера). Звичайно, головний герой роману Боймер має риси автобіографізму, але цей образ ширший і глибший від особи автора. Увага суб'єкта нарації сконцентрована на батальних сценах, вчинках і діях солдат, їх спогадах, спілкуванні між собою, їх психології. Натуралістичні описи, відображаючи страхітливу сферу війни, виступають втіленням авторської свідомості. Звернення письменника до натуралістичних епізодів дає змогу створити своєрідну і розгорнуту метафору апокаліпсису, образу смерті...

«Вписати» А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара як авторів антивоєнних романів в історико-літературний контекст — означає розглянути їх художню спадщину у зв'язках з вершинними явищами європейського реалізму, розкриваючи традиційні аспекти і новаторський характер їх творчих пошуків.

Тут доцільно зробити висновок відносно змістової, структурно-формальної подібності типологічно зіставних антивоєнних романів ХХ ст. У всіх романах простежуються спільні поетика трагічного, онтологічно-гносеологічний аспект, діалектика літературної спадкоємності тощо.

Йдеться не лише про спільність суспільних і філософських ідей, але й про глибокі відмінності у способах художнього осмислення батальних сцен, нових типів і структур антивоєнних романів. Накопичений наукою матеріал, зв'язаний з творчістю А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара, дає підстави стверджувати, що антивоєнний роман прямо чи опосередковано мав вплив на всю західну і українську літератури ХХ століття. Одне із нагальних завдань літературознавства — більш досконале вивчення цього феномену.

Однак ті нечисленні поки що спостереження літературознавців про художню майстерність вказаних митців на солідному хронологічному плацдармі дозволяють стверджувати, що традиційні зв'язки і новаторська сутність їх антивоєнного роману проявляються на різних рівнях — сюжетобудівному, композиційному, власне поетикальному.

Діалогічний характер повісткування дозволив А. Барбюсу і Е. Ремарку з вичерпною повнотою виявити життєві і світоглядні позиції не лише головних персонажів (Бертран, Вольпат, Ламюз, Боймер, Качинський), але й другорядних (дівчата-француженки, Марієтта та ін.). У О. Гончара ж спостерігаємо монологічний характер оповіді, що дозволив об'ємніше відобразити не лише екстер'єр воєнних подій, але й психологію персонажів. Романтична метафора раннього О. Гончара змінюється метафорою аналітичною, що збагачувала художній і логічний зміст романів *«Людина і зброя»* і *«Циклон»*.

В аналізованих романах тема війни розкрита масштабно, долями країн, народів, і це органічно поєднується з ліричними роздумами, почуттями, біографіями окремої людини, персонажів, митців.

Аналізуючи систему персонажів романів А. Барбюса і Е. Ремарка, помічаємо глибинне почуття товариства. Обставини війни довели персонажів до апатії (безпристрасності)

і атараксії (незворушності), але сформовані стани людської душі були не від сили, а від слабкості [7, с. 16]. Події світового «пожару» деформували світосприймання піхотинців: «...люди здаються лише горошинками, що котяться по рівнині», «Зголоднілі, обличчя яких перекривала гримаса, збігаються з усіх боків», «засмагли, загрубілі, проїдені пилом обличчя мовчки згоджуються» [1, с. 36, 40, 44]. У Е. Ремарка читаємо: «Такий ураганний вогонь — затягне діло для бідолашних; із збірного пункту новобранці відразу попали в таку веремію, що тут і досвідчений чоловік міг би посивіти»; «Ще одна ніч. Ми вже отупіли від напруження, такого смертельного напруження, коли здається, що тебе дряпають зазубленим ножом уздовж спинного мозку» [5, с. 93, 94]. Жажлива тіснота спільного життя зближує солдат, пристосовує і стирає відмінне. «Через це всі солдати здаються схожими один на одного» [1, с. 36]. Відбувається об'єктивний процес деномінації особи (цю думку можна проілюструвати багатьма текстовими прикладами).

Дещо інший ракурс авторської свідомості наявний у романі О. Гончара «*Людина і зброя*». При спільних моментах у житті солдат: почуття колективізму, спосіб життя на війні, батальні сцени, поранення і смерть, спостерігаємо суттєві відмінності — оптимізм, роздуми про переможний фінал війни, патріотизм, цілеспрямована активність. Але поетикальний аспект антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара має спільні типологічні сходження, що проявляються в ретроспективних і перспективних вимірах, відображенні екстер'єрів та інтер'єрів, пейзажних і портретних замальовках, діалого-монологічному мовленні персонажів, публіцистичності та метафоричності тощо.

Авторська свідомість у текстах романів «Вогонь», «На Західному фронті без змін» і «Людина і зброя» проявляється на різних рівнях: композиційно-стилістичному, сюжетному і образотворчому. Авторський текст характеризується діалектичною єдністю авторського задуму і стильових домінант. Автору-оповідачу (він же і учасник воєнних подій) доступні найпотаємніші куточки свідомості персонажів романів. Так,

Барбюс, ніби підсумовуючи прожитий солдатом день на війні, в кінці новели «Собака» писав у стислому авторському відступі: «Фуйяд ледве підводиться, наче в нього заіржавіли суглоби, і йде спати. Тепер тільки одна надія: заснути, щоб скінчився цей похмурий день, цей день небуття, день, яких іще чимало доведеться героїчно пережити, поки кінець кінцем не настане останній день війни або його життя» [1, с. 137]. У Ремарка авторська свідомість інколи проявляється через надзвичайно лаконічний потік свідомості: «Одноманітно хитаються машини, одноманітно лунають вигуки, одноманітно падає дощ. Він падає нам на голови і на голови вбитих, на тіло малого новобранця з раною, завеликою для його стегна, дощ падає на Кеммеріхову могилу, падає на наші серця» [5, с. 74]. У романі ж Гончара часто помічаємо відверті публіцистичні відступи: «Не знаємо, хто зостанеться з нас живий. Може, всі порохом станемо, вітром, травою. Може оті орли вип'ють з нас очі в степах. Але, здається, й травою ставши, почуємо радість, коли все це скінчиться, і життя знову завітне» [2, с. 282].

Тут доречно запропонувати читачеві зіставити три наведених вище описи — барбюсівський, ремарківський і гончарівський. Що знайдемо в них близького, навіть спільного, а в чому полягає їх відмінність, навряд чи визначена однією лише дистанцією?

Зближує семантична цільова установка — передати атмосферу страшного воєнного екстер'єру: запустіння, розрухи, людської трагедії, суму. Екстер'єр в усіх випадках виступає як розгорнута метафора розпаду і загибелі. Але як відрізняються ці картини, наскільки неповторні у Барбюса, Ремарка і Гончара погляди на воєнний об'єкт і його осмислення, стилістичні засоби та функції в тексті і в контексті спільного задуму.

Отже, авторська свідомість А. Барбюса, Е. Ремарка і О. Гончара відіграє вирішальну роль в моделюванні картин світу. Трансформація авторської свідомості в аналізованих романах проявляється фактично в онтологічному і гносеологічному аспектах. По-перше, автори об'єктивно осмислюють як учасники воєнних подій конкретний життєвий матеріал; по-друге, продумують сюжетно-композиційну організацію

своїх романів та форму їх повісткування; по-третє, авторська позиція детермінувала пафос їх творів.

Структура романів «Вогонь», «На Західному фронті без змін» і «Людина і зброя» сприяє організації повісткування через призму не лише авторської свідомості, але й світосприйняття духовно близьких авторам Бертрана, Боймера і Колосовського. Тут спостерігаємо певну трансформацію спостережень, вражень та ідей указаних персонажів у авторську свідомість. Їхні позиції зближуються в оцінці об'єктивних подій, а відмінність полягає в розумінні природи художньої творчості.

Для суб'єктно-мовленневого аспекту аналізованих романів властива реалізація авторської свідомості через особу оповідача, персонажів, а також через позасюжетні їх компоненти (авторські ліричні відступи, ретроспективні описи, епістолярні вкраплення тощо). Авторська свідомість виражає своєрідність особистісної свідомості і поведінки персонажів в умовах воєнної дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барбюс А. Вогонь/ Анрі Барбюс. — К.: Молодь, 1974. — 303 с.
2. Гончар О. Твори: В 7 т. / Олесь Гончар. — К.: Дніпро, 1987. — Т. 4. — 589 с.
3. Гуменний М. Західний антивоєнний роман і проза О. Гончара: компаративний аспект: монографія / Микола Гуменний. — 2-е вид., доп. — К.: Євшан-зілля, 2012. — 376 с.
4. Мотылева Т. Роман — свободная форма/ Тамара Мотылева. — М.: Сов. писатель, 1982. — 398 с.
5. Ремарк Е. М. Твори: у 2 т. / Еріх Марія Ремарк. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 1. — 573 с.
6. «С моей точки зрения». Советские и зарубежные писатели: диалоги, интервью, размышления. — М.: Прогресс, 1986. — 496 с.
7. Чанышев А. Н. Курс лекций по древней и средневековой филологии / А. Н. Чанышев. — М.: Высшая школа, 1991. — 512 с.
8. Schneider T. F. Erich Maria Remarque. «Im Westen nichts Neues». Text, Edition, Entstehung, Distribution und Rezeption (1928–1930). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2004. — 430 S.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 82-312.1

Ольга Оренчак

**РОМАНИ «ДЛЯ ДОМАШНЬОГО ОГНИЩА»
ІВАНА ФРАНКА ТА «ЗЛОЧИН І КАРА» ФЕДОРА
ДОСТОЄВСЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС**

У статті досліджується типологічний дискурс романів І. Франка і Ф. Достоєвського «Для домашнього огнища» і «Злочин і кара». Аналізується майстерність психологічного аналізу з огляду на спорідненість проблемного та поетикального аспектів.

Ключові слова: компаративний аналіз, психологізм, інтервентний та екстервентний психологічний аналіз.

В статье исследуется типологический дискурс романов И. Франко и Ф. Достоевского «Для домашнего очага» и «Преступление и наказание». Анализируется мастерство психологического анализа с учетом общего проблемного и поэтического аспектов.

Ключевые слова: компаративный анализ, психологизм, интервентный и экстервентный психологический анализ.

In article was investigated the typological discourse of novels by I. Franko and F. Dostoyevsky «For a home» and a «Crime and punishment». The skill of the psychological analysis taking into account relationship of the problem and poetic case was analyzed.

Key words: comparative analysis, psychologism, interior and exterior psychological analysis.

Компаративний аналіз творчості І. Франка і Ф. Достоєвського в українському літературознавстві завжди викликав інтерес і зазнав певної еволюції. На сьогодні у вітчизняному літературознавстві окремої ґрунтовної праці, присвяченої проблемі типологічних зв'язків творчості І. Франка і Ф. Достоєвського, поки що немає. Враховуючи при цьому суттєві дослідження Ю. Янковського («Животворні зв'язки. І. Франко і російська реалістична проза», 1968), який останній розділ книги присвятив проблемі «Франко і Достоєвський», чим, безумовно, проблему не вичерпав. І ця справа ще попереду. Особливо видається доцільним розглядати творчість Франка і Достоєвського в історико-типологічному аспекті. Окремі спроби дослідників останнім часом дають можливість відстежити цю проблему або в контактено-генетичних

зв'язках (Л. Хваль), або ж у типологічних аналізах творів митців (Л. Хваль, Н. Тодчук, О. Ратушняк та цілий ряд інших). Така увага дослідників до творчого генія обох митців наводить на думку, що рівень співвіднесеності є досить значним. Особливо цікавими видаються спостереження науковців щодо майстерності обох письменників у сфері психологізму. Завданням нашої розвідки є окреслення основних принципів художнього психологізму І. Франка і Ф. Достоєвського в найменш досліджуваних романах на рівні типологічних зв'язків «Для домашнього огнища» та «Злочин і кара» (найчастіше дослідники звертають увагу на типологічну спорідненість романів Ф. Достоєвського з романом «Перехресні стежки» І. Франка).

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена потребою осмислення проблеми типологічних зв'язків творчості І. Франка та Ф. Достоєвського, необхідністю висвітлення сутності Франкової концепції психологізму в світлі досягнень Достоєвського-психолога, поетики психологічного зображення у романах «Для домашнього огнища» та «Злочин і кара» в зв'язку з авторською концепцією людини і світу, низкою порушених у творах філософсько-психологічних проблем, потребою з'ясування функціональності форм, засобів і прийомів психологічного зображення з точки зору авторської світоглядної позиції та автобіографічного контексту.

Високу оцінку давав І. Франко художнім творам Достоєвського. Згадки про романи російського письменника та їх оцінка переконують нас у тому, що Франко був добре обізнаний з творчістю Достоєвського. Виділяв Франко з-поміж романів Достоєвського «Злочин і кара», «Записки з мертвого дому», знав також романи «Ідіот», «Скривджені і зневажені», а також «Щоденник» письменника. Зокрема, перший відносив до «архітворів епічної штуки», до таких творів європейської літератури, в яких «інтереси особистої психології героїв колосально розрослись і розширились, обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі зробилася без порівняння стараннішою і багатшою...» [3, т. 29, с. 522]. Високі оцінки Франка-критика цього та інших творів Достоєвсько-

го неодмінно вплинули на власні Франкові творчі шукання. Про так званий «слід Достоевського» у творах українського письменника зустрічаємо численні зауваження літературознавців (О. Чичерін, О. Ратушняк, О. Бистрова, Н. Тодчук). Однак роман «Для домашнього огнища» у цьому аспекті залишився поза увагою дослідників. Вважаємо, що і цей твір позначений впливом Достоевського, неперевершеного майстра психологічного аналізу.

Цікавив Франка Достоевський насамперед як письменник-психолог. Не випадково імена Достоевського і Л. Толстого він ставить поруч, називаючи їх «великими майстрами психологічного роману» в світовій літературі. При цьому критик добре усвідомлював відмінність їхнього психологізму, називаючи психологічний аналіз Достоевського патологічним. «Творчість Достоевського — се мов величезна психіатрична клініка», — пише І. Франко у статті «З останніх десятиліть 19 віку». Такий інтерес обумовлений був посиленою увагою письменника до соціальних і психологічних проблем сучасності, осмислення яких здійснювалося у тісному зв'язку художнього мислення автора з тогочасними новими ідеями у психології, почасти психопатології. Не випадково у зв'язку з цим стала стрижневою у творчості митця проблема злочину, кари й покути, що, на думку А. Швець, виразно переведена в русло Франкового антропоцентризму [5, с. 5]. Цілком можна припустити, що і вказана проблема, й окремі фабульні елементи творів, і характерокреаційні засоби мають певну співвіднесеність з творчістю Ф. Достоевського.

Майже всі прозові твори письменників можна кваліфікувати як соціально-психологічні студії: вирішення соціальних проблем здійснювалося через глибинний психологічний аналіз. Особливо цікавими у цьому аспекті є романи «Для домашнього огнища» І. Франка та «Злочин і кара» Ф. Достоевського. Як у російській, так і в українській літературах, тип справжнього злочинця — лицемірного, підступного, цинічного — вперше створюють саме Франко і Достоевський. Але годі шукати такої спорідненості у якихось «зовнішніх» рисах. Образи злочинців при певній поверховій схожості залиша-

ються оригінальними (образ Олімпії Торської, о. Нестора, Стальського чи Барана та численні образи Достоевського). На думку О. Чичеріна, споріднює творчість митців спільний мотивний комплекс. Не випадковим збігом можна вважати інтерес обох письменників до кримінальних сюжетів, які були породжені самою дійсністю. За основу сюжету обох романів взято реальні події, які були або пережиті письменником на власному досвіді, або переосмислені ним, а герої цих романів мали реальних прототипів.

В основу сюжету Франкового твору покладено дійсні події, що відбулися у Львові у 1883 році та згодом у 1892 році і мали широкий суспільний розголос. Резонансний злочин — вербування і продаж українських дівчат за кордон — обговорювався у польських колах та пресі. Фігурували у цьому процесі реальні люди — дружина капітана австрійської армії Антоніна Вайс та її співниці Марія Грембович (у романі Анеля Ангарович та Юлія Шаблінська). І. Я. Франко як співробітник газети «Kurjer Lwowski» був присутній на численних судових процесах або був добре обізнаний з гучними суспільними скандалами, які до судових справ не допускалися, оскільки до них були причетні високопоставлені особи. Витоки роману Ф. Достоевського «Злочин і кара» сягають 1859 року, в період перебування письменника на каторзі. Спочатку Достоевський планував написати його у формі сповіді-роману Раскольникова. Він намагався перенести на сторінки весь духовний досвід каторги, тому що там автор зіткнувся з дійсно сильними особистостями, під впливом яких почалася зміна його духовних переконань. Події, покладені в основу детективного сюжету Достоевського, були підказані авторові самим життям. Це складний період у житті самого письменника, коли він, знаходячись у постійній матеріальній скруті, рятуючись від загрози боргової в'язниці, не раз звертається до петербурзьких ростовщиків. Достоевський знав бідність, убогість на власному досвіді. Ростовщики і поліція відіграли в біографії письменника неабияку роль. Але були для Достоевського і реальні прототипи цієї історії — письменника зацікавила у збірнику карних справ Франції стаття «Процес

Ласенера» про злочин-убивство з метою пограбування, який скоїв син купця міста Ліон П'єр-Франсуа Ласенер, людина виняткова, незвичайної вдачі і не позбавлена шляхетності. Такий тип злочинця-філософа або вбивці-теоретика зацікавив Достоевського своїми психологічними контрастами і видався йому цікавим для романічного втілення.

Для героя роману «Злочин і кара» у літературознавстві знайдено визначення: «герой-ідеолог», тобто певна ідея, концепція світу стає серцевиною особистості і глибоко нею переживається. Уся система художніх засобів натомість підпорядковується розкриттю цієї ідеї та її динаміки. Це знайшло відображення і в жанровому визначенні роману — соціально-ідеологічний і водночас психологічний роман. Творчий метод Івана Франка також носить соціально-філософський зміст. А його психологізм трактується як «психологізм, що ґрунтується на законах соціальної психології і піднятий до вершин філософського узагальнення» [2, с. 74]. Роман Франка «Для домашнього огнища» є синтетичним, поєднує суспільні та психологічні чинники буття людини. Вочевидь, Франко також перевінив свою героїню можливістю переступу і подав, бодай у стислій формі, проблему злочину та покути. Анеля Ангарович пішла на злочин, не будучи від природи злочинницею, заради «домашнього огнища», заради своєї ідеї, і не витримала, як і Раскольников, цього випробування.

Споріднює митців насамперед техніка психологічного аналізу, характерокреаційна поетика, заснована на майстерності письменника схопити й відтворити найтонші порухи людської душі, заглибитися у найпотаємніші сфери людської свідомості, а подекуди і підсвідомості, вміння засобами словесної образності переконливо відтворювати складні характери. Як у творі Франка, так і Достоевського, ми спостерігаємо героїв у стані крайнього психічного напруження, коли стирається межа між світом реальним і світом примарним.

Композиція обох романів концентрична, навколишній світ синтезується крізь свідомість головних героїв. Розвиток сюжетної лінії визначається виключно логікою розвитку внутрішньої драми персонажів. Сюжети вибудовуються си-

лою внутрішнього конфлікту головних героїв: морального і меркантильного у Франка та зіткнення свідомого, раціонального і морального, християнського почуття у Достоевського. Отже, сюжети обох романів можна вважати «психологічними». Дію рухає як зовнішнє, так і внутрішнє, саме воно і визначає систему поетикальних засобів у творах. Виходячи з позицій соціологізації романів Франка та Достоевського, вдається можливим визначити ієрархію засобів психологізму, тобто їхню підпорядкованість двом формам — **екстервентний та інтервентний**. Спробуємо розглянути їх у текстах обох романів.

Психологічний аналіз у романах сягає складнішої форми, аніж відома «діалектика душі» Толстого. Психологічний аналіз застосовується у взаємодії з психологічним синтезом — відображенням емоційного стану в цілному вигляді. Романісти розв'язують водночас два завдання: аналізують складні психологічні стани і процеси та відтворюють певну психологічну атмосферу. Щоправда, у Достоевського вона вкрай напружена, доведена до душевного страждання, психічних розладів. У Франковому романі така психологічна атмосфера є винятковою і більше стосується не так Анелі, як душевних страждань капітана Ангаровича. Відповідно до завдань обидва романісти надають перевагу то інтервентній, то екстервентній формам психологізму. Для відтворення психологічної атмосфери автори вдаються до зовнішнього, предметного світу. Тут доцільно пригадати виняткову роль інтер'єрних та екстер'єрних описів у романах. Внутрішній світ головних героїв проектується в зображенні мікросередовища. У романі І. Франка — це «чистенький і зо смаком прибраний салоник», у Достоевського — опис кімнатки-«каморки», яку знімає Раскольников. У цих описах закладено основний психологічний зміст персонажів. Як зазначає А. Швець, «замкнений простір невеличкого салоника Анелі стає місцем бурхливих емоційних перипетій; поступово переростаючи межі звичайного локусу, він утворює хронотоп переживання» [5, с. 172]. Опис салоника виконує подвійну функцію. Вишукано та зі смаком обставлений, він підкреслює добробут і затишок «до-

машнього огнища». З іншого боку, він дисонує з внутрішнім станом героїнь. Зокрема, влучно підкреслює (стосовно Юлії Шаблінської) «ненастанний внутрішній неспокій, і то не хвилиний, але якийсь органічний, вроджений, що плыв з недостачі рівноваги між поодинокими силами її душі, між чуттям і волею, між бажаннями і спосібністю до їх заспокоєння» [3, т. 19, с. 8–9]. Винятково психологічну функцію виконує опис «желтой каморки» Раскольниковова, яку автор порівнює з шафою та труною. Крім цього саме мешкання героя є каталізатором його душі, важких, хворобливих вражень: «Он... с ненавистью посмотрел на свою каморку. Это была крошечная клетушка, шагов в шесть длиной, имевшая самый жалкий вид с своими желтенькими, пыльными и всюду отставшими от стены обоями, и до того низкая, что чуть-чуть высокому человеку становилось в ней жутко» [1, с. 69].

Найчастіше автори вдаються до найскладніших засобів психологічного аналізу — снів, маячні, марення, галюцинацій, засобу двійництва тощо (інтервентна форма психологічного аналізу). Пригадаємо ту психологічну напругу капітана Ангаровича, яку переживає він через глибокі розчарування, і складний душевний стан Раскольниковова до вбивства і після скоєння злочину, символічні сні Ангаровича напередодні краху ілюзій «домашнього огнища» та сні-маячіння Раскольниковова перед вбивством та після. Таких типологічних взаємозв'язків на рівні образної системи і поетики ми можемо віднайти чимало. Франко, як і Достоєвський, постійно загострює увагу на патологічних проявах людської психіки, докладно їх вивчає та «часом «зливається» з примарним світом свого героя — скаліченої соціальною дійсністю людини, починає дивитись на світ її очима» [6, с. 197]. Стосовно Достоєвського цю ознаку творчості Луначарський назвав «ліризмом», що цілком може стосуватися й І. Франка.

Однак, за численних рис схожості віднаходимо і відмінності у тематичній і художньо-психологічній парадигмі митців. На думку Ю. Янковського, «тембри голосів» кожного з цих співців «униженных и оскорбленных» були різними», що зумовило і відмінності у психологізмі письменників

[6, с. 191]. Вмотивовуючи психологію своїх героїв соціально, письменники йшли різними шляхами. Достоевський часто втрачає межі між психічними «рефлексами» і соціальними ознаками, часто відводить своїх героїв від дійсності, заглиблюється у складні психопатологічні ситуації на межі неімовірного. Франкові герої, зберігаючи риси суб'єктивізму, ніколи не сягають меж ірраціонального.

Підсумовуючи наше дослідження, слід зазначити, що творчість Франка і Достоевського — явища надзвичайно багатогранні і невичерпні. Обидва прозаїки були майстрами поглибленого психологічного аналізу, вміли відтворювати найтонші нюанси душевних порухів персонажів на межі ірраціонального, але в соціальному аспекті романи І. Франка суттєво відрізняються від прози Ф. Достоевського. Аналіз типологічних зв'язків митців окреслює чимало точок зіткнення, водночас не випускаючи з уваги і принципової відмінності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Достоевский Ф. М. Преступление и наказание / Ф. М. Достоевский. — М.: Художественная литература, 1978. — 463 с.
2. Мейзерська Т. С. Проблема психологізму і концепція образу в творчості І. Франка / Т. С. Мейзерська // Діалог душ: збірник наукових статей за матеріалами конференції, присвяченої пам'яті В. В. Фашенка. — Одеса: Астропринт, 2001. — С. 73–76.
3. Франко І. Я. Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко. — К.: Наукова думка, 1980–1985. — Т. 19, 29, 31, 33, 41.
4. Чичерін О. В. Ф. Достоевський у творчій спадщині І. Франка // Радянське літературознавство. — 1971. — № 11. — С. 54–58.
5. Швець А. Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Франка/ А. Швець. — Львів, 2003. — 235 с.
6. Янковський Ю. Великі знавці людських душ (Достоевський і Франко)/ Ю. Янковський // Художній світ Достоевського. — К.: Дніпро, 1973. — С. 175–203.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 1.82.0+123.21+82-31

Катерина Мельникова**ФІЛОСОФІЯ ФАТАЛІЗМУ В РОМАНАХ Т. ГАРДІ
«ТЕСС ІЗ РОДУ Д'ЕРБЕРВІЛЛІВ»
І ПАНАСА МИРНОГО «ПОВІЯ»**

У статті досліджується специфіка філософії фаталізму в романах Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» і Панаса Мирного «Повія», розглядаються також біблійні і міфологічні компоненти вказаних структур.

Ключові слова: фаталізм, біблійні і міфологічні компоненти, філософія, позиції, мотиви, образи, контекст.

В статье исследуется специфика философии фатализма в романах Т. Гарди «Тесс из рода д'Эрбервиллей» и Панаса Мирного «Гулящая», рассматриваются также библейские и мифологические компоненты указанных структур.

Ключевые слова: фатализм, библейские и мифологические компоненты, философия, позиции, мотивы, образы, контекст.

The peculiarity of the philosophy of fatalism in the novels T. Hardy «Tess of the D 'Urbervilles and Panas Mirmiy» Poviya» is investigated in the article, also biblical and mythological components of these structures are considered.

Key words: fatalism, biblical and mythological components, philosophy, positions, motives, images, context.

У свій час Бабель висловив глибокозмістовну думку про те, що без високих міркувань, без філософії немає літератури. Цілком справедливо: те, що ми називаємо творчою історією тексту з його філософськими передумовами та історією його функціонування (генетичною критикою), передбачає реставрацію динаміки його створення. Тут доречно лише уточнити: у соціальне включається і психологічне, і естетичне, і моральне, і етичне і взагалі все, що складає в цілісності «життя».

Т. Гарді і Панас Мирний жили в одну і ту ж історичну епоху і займали провідне місце в літературному процесі своїх країн. Тому аналогії і збіги, що виникають незалежно від літературних впливів, є безумовними позитивними показниками по відношенню до мети типологічного дослідження їх романістики.

У руслі наших роздумів заслуговує на увагу історико-літературна проблема, вказана у назві статті. Жодної літературно-критичної праці на сьогоднішній день з даної проблеми немає. Щоправда, у цілому ряді розвідок досліджуються окремі грані творчості Т. Гарді і Панаса Мирного.

Отже, актуальність нашого дослідження визначається тенденціями розвитку сучасного порівняльного літературознавства. Проблема типологічних схожостей романів українського та англійського письменників заслуговує на увагу, зважаючи на ідейно-тематичну і стилістичну подібність їх творів. За такого підходу проза обох митців є показовою і становить широкий простір для багатоаспектного дослідження, враховуючи схожі тенденції історичного розвитку, високу майстерність творів і яскраву національну специфіку їх художніх систем.

Панас Мирний і Т. Гарді по-своєму сприймали життєві явища, зображували і відкривали читачеві їх різні сторони, мали свій неповторний голос, свою творчу індивідуальність [2, с. 101]. Проте досліджуючи спільну тематику в жанрі роману, митці у багатьох відношеннях були близькими як у художньо-філософському осмисленні суспільних явищ, так і в архітектоніці творів.

Конкретність життєвої правди — основна особливість аналізованих романів. Змодельовані в них картини світу при всій своїй різноманітності, динамічності і змінності — не примхлива видимість, не ілюзія і не сумний міраж. У цьому сенсі до певної міри умовно не лише відображення обставин, але й самих героїнь. Тесс і Христя — не тільки типові, наділені найхарактернішими народними рисами особистості, але й повчальний приклад, що ілюструє етичні і філософські погляди обох авторів. Образи героїнь не лише розкриваються в багатьох типових обставинах, але й послідовно проводяться через них для підтвердження авторської позиції. Не викликає заперечень аксіома: «Історизм є спосіб співвіднести правдоподібність і умовність і досягнути тим самим повноцінної, але в той же час художньої правди. Від літератури вимагається правда, але правда досягнута особливими художніми засобами» [4, с. 8].

У трьохрівневій структурі художньої форми романів (предметний світ, стиль, композиція), очевидно, найбільш глибоким джерелом є не словесне іносказання (метафори, алегорії, епітети, стиль, що по суті, сприяють глибшому розумінні концепції авторів, маніфестують їх цінності) і не композиція, яка майже цілком підвладна художникам, «загострює» їх думку. Породжує різне прочитання тексту перш за все предметний світ: персонажі, за якими слід бачити характери; сюжет, за яким знаходиться конфлікт; описи, що переростають у символ тощо. Створюючи предметний світ, митці цілком залежні від реалій дійсності.

У сюжетно-композиційній структурі романів Т. Гарді «Тесс із роду д'Ербервілів» і Панаса Мирного «Повія» відведено важливу філософсько-естетичну функцію притчі про блудного сина. Щоправда, обидва митці акцентують увагу на екзистенційності жіночих образів (Тесс і Христі). В аналізованих романах художньо і філософськи переосмислюються колізії євангельської притчі. Тема душевних розчарувань і потрясінь жінки з виходом її на дорогу життя — так звучить основна тема в обох романах. Євангельська притча виконує структуротвірну функцію і бере активну участь у сюжетобудові.

Блудний син залишає батьківську хату, його повернення, різноманітні образи життєвих доріг — це образи євангельської притчі. Т. Гарді і Панас Мирний здійснюють ще одну прадавню спробу пізнання євангельського Слова. Але тема повернення людини в Батьківську хату, як і в Будинок Небесний, осмислена в трагічних аспектах. Що ж означає повернення героїнь додому у вказаних романах? Притча про блудного сина в їх романах набуває своєї «гардівської» і «мирнинської» акцентуації. Повернення в Батьківський будинок виявляється поверненням до Батька Небесного

(Христя замерзає на призьбі рідної хати, а Тесс засуджена до страти). Подібне «прочитання» євангельської притчі власне не лише для романів Т. Гарді і Панаса Мирного, але й для світової культури к. XIX — п. XX ст.

Зв'язок імені людини з її долею традиційний для народної свідомості взагалі і філософської думки XX ст. В. Соловйов,

С. Булгаков, П. Флоренський етимологію і функцію слова ім'я зв'язують з пізнанням: найменування предмета є спосіб його виділення із маси, а це сприяє глибшому його пізнанню. В античні часи ім'я було пізнаною суттю речей, ідеєю, — відзначав П. Флоренський.

Біблійні і міфологічні пласти обох романів сприяють відтворенню подвійної природи героїнь, що полягають у суперечностях між їхніми фізичними і духовними початками і ворожими обставинами їхнього життя. З християнським Богом Ісусом Христом співвідноситься образ Христі в багатьох аспектах: релігійному, моральному і філософському. У Христі, як і в Бога, після мученицького життя настає смерть. Повне ім'я Тесс — Таїс — має грецьке коріння (за міфологією) і могло бути створено від однієї із двох основ: літо або осінь (час збирання врожаю). Крім того, Т. Гарді, спираючись на свідчення Плутарха, Аріана, Діодора та інших античних авторів про Таїс як знамениту «жрицю кохання», що підпалила Персеполіс, міг цим іменем назвати свою героїню, здатну на рішучий вчинок.

У багатьох відношеннях біблійні і міфологічні сюжети, мотиви і образи є своєрідними «ключами» до розуміння авторського замислу, до розкриття морально-філософського змісту романів. Саме в художньому світі романів Т. Гарді і Панааса Мирного біблійні і міфологічні компоненти виконують своєрідні ідейно-тематичні і стилістичні функції.

Поставлена в центр ідейно-тематичної основи обох романів біблійна тема суттєво змінює класичний канон повісткування. Найбільш адекватною екзистенційному типу авторської особистості стає форма всезнаючого оповідача, якому доступні всі сюжетні колізії.

Однією із особливостей героїнь обох романів є їх множинність. Маємо на увазі наявність у них умовних двійників. У романі «Тесс із роду д'Ербервіллів» близькими до героїні є Мерієн, Ізз, автор-оповідач, а в «Повії» такими умовними двійниками є Марина і Мар'я, люди з подібними біографіями і долями.

В образах Тесс і Христі глибоко виражене народне самопочуття. Можна пригадати сцени праці обох героїнь, їхні

відносини з простими людьми, стосунки з Енджелом, Проченком, що приковували увагу багатьох літературних критиків, які довели, що в указаних образах звучить «селянський голос» митців.

Образи обох героїнь дещо суперечливі, їхня простота складна. Ці героїні мають у своїй свідомості і душі багато чого незрозумілого, непізнаванного, але завжди соціально мотивованого. Тесс і Христя зв'язані з народом безпосередньо, в цьому ж аспекті виражають і народну думку щиро і переконливо.

Філософські позиції Т. Гарді дещо непослідовні і суперечливі, але суттєво проявляються у всій структурі його роману «Тесс із роду д'Ербервілів». З одного боку, він дотримується принципів детермінізму, суворої зумовленості причин і наслідків, а з другого — як свідчать фрагменти тексту — він прагне пояснити долю своїх героїв суцільним зчепленням випадковостей. Фаталізм проявляється тут не лише як чисто зовнішня, але й значною мірою як внутрішня діюча сила. Самі ж герої своїми вчинками сприяють перемозі року, бо зумовлені ним: суспільними обставинами, несподіваними випадками, власними пристрастями і неврівноваженістю. Об'єктивно складається враження, що людина у своєму житті нічого не може вирішити, бо за неї уже все вирішено. Про це свідчать численні фрагменти тексту: «Her naturally bright intelligence had begun to admit the fatalistic convictions common to field-folk and those who associate more extensively with natural phenomena than with their fellow-creatures; and she accordingly drifted into that passive responsiveness to all things her lover suggested, characteristic of the frame of mind» [1, с. 217]; «This, from him, so unexpectedly apposite, had the effect upon her of a Providential interposition» [1, с. 239]; «He said that fate or Providence had thrown in his way a woman who possessed every qualification to be the helpmate of an agriculturist, and was decidedly of a serious turn of mind» [1, с. 177]; «...especially as the conjunction of the pair must have arisen by an act of Providence; for Angel never would have made orthodoxy a condition of his choice» [1, с. 178]; «...in looking downwards a thorn of the rose

remaining in her breast accidentally pricked her chin...Tess was steeped in fancies and prefigurative superstitions; she thought this an ill omen» [1, с. 52] та ін.

Витоки філософії фаталізму Т. Гарді були зумовлені складністю конкретно-історичних умов Англії на межі двох епох, в яких він вбачав закон людського існування взагалі. Конкретизуючи та ілюструючи свої роздуми в романі про життя селянства, митець схилився до думки про трагізм людського буття. Подібні погляди на метаморфози життя людини ми спостерігаємо в античній універсальній художній системі (І. Волков), в якій людина часто була піщинкою під тиском обставин, випадковостей і врешті-решт долі. Тут можна відзначити також, що песимістичні погляди митця на призначення людини були зумовлені до певної міри впливом філософії Шопенгауера [5, с. 12], бо паралельно в тексті можна помітити причини страждання селян через соціальні закони того часу. Отже, з одного боку, Т. Гарді буде сюжети своїх романів «Повернення на батьківщину», «Мер Кестербріджа», «Тесс із роду д'Ербервіллів» так, щоб переконливіше показати безумовну владу обставин над людиною, а з другого — майстерно відтворює реальні факти соціального статусу своїх героїв, способу їх нужденного життя, що в багатьох випадках зумовлюють їх поведінку.

Філософія фаталізму Панаса Мирного логічно простежується в повісті «Лихо давнє й сьогочаснє» і в романі «Повія» на тематичному і художньому рівнях. Історико-суспільний контекст творчості митця набуває в кінці ХІХ століття помітної несталості, змінності у соціально-політичному і мистецькому житті людей. Саме в цей період наявний активний вплив соціально-історичних обставин на формування духовного світу особистості. На світоглядні позиції Панаса Мирного, як і Т. Гарді, мала суттєвий вплив німецька класична філософія. Закономірно, що формула «ідеї часу і форми часу» (В. Белінський) була трансформована в прозових творах англійського і українського прозаїків.

Несподіваний поворот долі головної героїні роману Христі починається з того, що Загнибіда з Супруненьком підроби-

ли розписку, що покійний Притика ніби-то позичив у Загнибіди 5 карбованців, а оскільки Приська через свою бідність не змогла їх віддати, то Христя повинна була їх відпрацювати у місті. Звідси беруть початок фатальні випадки з життя Христі, що переростають у життєву закономірність. Працюючи у Загнибіди, Христя спостерігала за його деспотичною поведінкою стосовно дружини, яку він врешті-решт вбиває. Боячись викриття злочину, Загнибіда дає 50 карбованців Христі, щоб та мовчала. Через глибокі переживання і страждання вмирає мати. Пізніше Христя працює наймичкою у Рубця і Колісника: «...Христя почала перебирати своє життя. Що воно? Ціла черідка утрат та горя, ціла вервечка випадків, котрі піднімали її угору на те, щоб опустити сторч головою» [3, с. 409–410]. Врешті-решт Христя замерзає під своєю хатою. Односельчанин Кирило проговорив: «І батько змерз, і її не минула та ж доля» [3, с. 504].

Христя, як і Тесс, відчуває себе зайвою у цьому світі. Часто вона приходиться у своїх роздумах до висновку, що «...немає їй місця такого, немає кутка нагрітого! Повія... Повія... як вітер віється по полю, як пtiця носиться по вітру, так вона по білому світу» [3, с. 418]; «Таке життя! А хто знає, що далі буде? Чи не прийдеться, бува, їй голій і босій зимньої пори переходити знову через се місто, простуючи додому, і критися темними улицями, щоб з ким не стрінутися, щоб хто не пізнав?» [3, с. 453]; «Коли б можна цілу вервечку незгод, страждання одним махом руки вирвати з її життя, з якою б охотою вона рвонула! Ніт, не такий писар писав, не таким огненним пером уписав він те на її серці, щоб його можна вирвати. І тепер довіку прийдеться носитися з тим лихом, до суду не скидати тяжкої ваги його з своєї шиї...» [3, с. 426] та ін.

Обидва романи закінчуються смертю героїнь: Христя замерзає під своєю хатою, «відчужена суспільством», а Тесс була страчена: «глава безсмертних» (за виразом Есхіла) завершив свою гру з Тесс. Звернення до проблеми смерті та її типологізації набуває серйозної актуальності у складні історико-літературні епохи: соціально-політичних потрясінь, воєн, революцій. Бо саме в такі періоди загострюється самовідчут-

тя людини, відбувається переоцінка цінностей, часто втрачаються ілюзії: в кульмінаційні моменти свого життя вона робить свій вибір, підпорядкований долі. За всіма ознаками сюжетно-композиційної своєрідності для роману Т. Гарді властивий теологічний детермінізм, а Панаса Мирного — антропологічно-етичний детермінізм. Це можна довести численними прикладами із текстів обох романів (це ми проілюстрували). Якщо поети-романтики осмислювали мотив переходу між категоріями любові й смерті, бо кульмінацію в ситуації невзаємного кохання вбачали часто в самогубстві, то реалісти Т. Гарді і Панас Мирний досліджують вказану тему, виходячи зі своїх філософських позицій і враховуючи «соціально-альні формули» дійсності.

Відтворюючи всебічно образ Тесс у патріархальному середовищі з його світлими і темними сторонами, Т. Гарді акцентує увагу на її релігійності, на формуванні світоглядних позицій. Наприклад: «Like all village girls she was well grounded in the Holy Scriptures...» [1, с. 105]; «She duly went on with the Lord's Prayer, the children lisping it after her in a thin gnat-like wail, till, at the conclusion, raising their voices to clerk's pitch, they again piped into silence, «Amen!» [1, с. 108]; «Till, recollecting the psalter that her eyes had so often wandered over of a Sunday morning before she had eaten of the tree of knowledge, she chanted: «O ye Sun and Moon... O ye Stars... ye Green Things upon the Earth... ye Fowls of the Air... Beasts and Cattle... Children of Men... bless ye the Lord, praise Him and magnify Him for ever!» [1, с. 117]; «She looked upon herself as a figure of Guilt intruding into the haunts of Innocence» [1, с. 98] та ін.

У текстовій системі роману Панаса Мирного, на відміну від тексту Т. Гарді, ми не помічаємо процесу формування світоглядних позицій Христі, а лише констатацію загально-прийнятих християнських канонів: «Христя перехрестилася. Слава богу! Слава богу! — шептала вона» [3, с. 62]; «О Боже, боже... — шептала вона, біжучи улицею!» [3, с. 143]; «Бог його знає: може мене досі господь карав лихом та напастю, щоб тепер нагородити щастям та спокоєм» [3, с. 273]; «Щось таємне та страшне заставляло дуже битися її серце; якісь неві-

домі почування невідомого лиха обіймали її душу» [3, с. 139]; «Несподівано вдарено в церковного дзвона. Зично і голосно розкотився його товстий гук... Христя кинулась...» [3, с. 121]. В останньому реченні наявний відгомін релігійних мотивів і образів із повісті Шатобріана-романтика «Атала», що переосмислюються і набувають нового змісту.

Обидва митці в аналізованих романах дотримуються тожної точки зору: по-перше, людина може допускати помилки у своєму житті, а по-друге, навіть якщо їй вдається уникнути помилки, то все рівно фатум і «соціальні формули» зроблять свою справу. В руслі гіркої правди або такого ж епосу написані кращі романи і повісті Т. Гарді і Панаса Мирного, що за своїм змістом цілком відповідають дантовському афоризму «Залиши надію, хто ввійшов у двері життя». Обидва письменники все своє життя залишалися християнами не лише в культурному і емоційному аспектах, але й у моральному і навіть теологічному планах. У своїх романах митці філософськи і художньо осмислювали злободенні проблеми свого часу, при цьому поетикальний аспект відігравав значну роль в їх структуротворенні і сюжетобудуванні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Hardy T. Tess of the d'Urbervilles / T. Hardy. — Moscow: Foreign Languages Publishing House, 1950. — 415 с.
2. Гуменний М. Роман Панаса Мирного «Повія» і Томаса Гарді «Тесс із роду д'Ербервіллів» (до проблеми історико-типологічного дослідження) / Микола Гуменний // Суспільствознавчі науки та відродження нації : збірник наукових праць. — Луцьк, 1997. — 205 с.
3. Мирний П. Твори : в 3 т. / Панас Мирний. — К. : Дніпро, 1976. — Т. 3. — 512 с.
4. Смирнов Б. А. Проблемы историзма в литературе XX века / Б. А. Смирнов. — Л. : Знание, 1974. — 40 с.
5. Шими́на Е. В. Функции библейских и мифологических компонентов в художественном мире романов Томаса Харди «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», «Джуд Незаметный» : Автореф. ... дис. канд. филол. наук / Елена Владимировна Шими́на. — М., 2010. — 25 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-1

Вікторія Колкутіна**ВІТАЛІСТИЧНА МЕТАФОРІКА СВІТЛА
В ПОЕЗІЯХ ЛЕСИ УКРАЇНКИ ТА ОЛЕНИ ТЕЛІГИ:
КОМПАРАТИВНИЙ АСПЕКТ**

У статті досліджується віталістична метафорика світла в поезіях Лесі Українки та Олени Теліги. Виявляється специфіка творчості видатних поетес. З'ясовано, що символи вогню і пожежі вказують на поєднання двох протилежних планів дійсності, двох епох, двох світів — щасливого майбуття і затьмареного сьогодення.

Ключові слова: символіка, кольористика, барвопис, компаративістика, функціонування.

В статье исследуется виталистическая метафорика света в поэзии Леси Украинки и Елены Телиги. Акцентируется внимание на специфике творчества выдающихся поэтесс. Выяснено, что символы огня и пожара указывают на сочетание двух противоположных планов действительности, двух эпох, двух миров — счастливого будущего и омраченного настоящего.

Ключевые слова: символика, цветовая гамма, компаративистика, функционирование.

The article deals with the symbolics and the epithets of color which function at the poetical text. Provides comparative analysis of their functions in the poetry of Lesya Ukrainka and Yelena Teliga. Reveals the specificity of distinguished poetesses' works.

Key words: symbolics, epithets of color, comparative analysis, functioning.

У сучасному літературознавстві все більшу актуальність набуває аналіз творчості окремих письменників в аспекті функціонування символіки і кольористики в їх творах. Серед останніх досліджень доцільно назвати статтю Л. Ісаєнко «Смислові параметри кольорового універсалу «Лісової пісні» Лесі Українки», де проаналізована символіка кольору, яку поетеса використовує, щоб багатогранно змалювати навколишній світ та почуттєву сферу героїв; працю Ульяни Михайляк «Філософія художнього образу Лесі Українки», в якій досліджується символічне призначення художнього образу у творчості Лесі Українки. У розвідці «Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів

«Празької школи» (Н. М. Шимків) з'ясовані функції кольористики у творчості Олени Теліги.

Актуальність нашого дослідження зумовлена тим, що в ньому вперше здійснюється компаративний аналіз функціонування символіки і кольористики у поезіях Лесі Українки і Олени Теліги.

Мета статті полягає у виявленні функціонального призначення віталістичної метафорики світла в поезіях Лесі Українки та Олени Теліги.

На нашу думку, предметний світ поезій Олени Теліги та Лесі Українки базується на кількох провідних символах — крові, вогню і сонця. Кожен із них має знакову колористичну складову: кров — червона, сонце — від жовтого до червоного, вогонь — жовтогарячий. За якістю, сугестією, смисловим і емоційним наповненням ці образи взаємодоповнюють один одного або утворюють градацію: кров переходить у вогонь, вогонь — у сонце і навпаки. Цікаво, що цю ж градацію вони утворюють і в кількісному, частотному відношенні, що допомагає поетесам ширше розкрити картину художніх уподобань. Кров, вогонь і сонце, як й інші яскраво представлені образи віршів (наприклад, пожежі, межі, слова-зброї), можуть розглядатися як реалії зовнішнього і внутрішнього, сакрального світів. Леся Українка та Олена Теліга відтворюють перехід від одного до іншого світів, тим самим доводять, що кольористика несе важливе ідейно-тематичне навантаження. Символи вогню і пожежі вказують на поєднання двох протилежних планів дійсності, двох епох, двох світів — щасливого майбуття і затьмареного сьогодення.

Подекуди концепт вогню виступає «вогнем любові», «злиттям із своїм народом» і символічно передає один із засобів досягнення поставленої мети. Цей образ — наскрізний у поетичній та публіцистичній спадщині поетес. Навіть в есеїстиці Олена Теліга наголошувала: «Ми ж не йдемо накидати згори якусь нову ідею чужому середовищу, лише зливаємось зі своїм народом, щоб спільними силами, великим вогнем любові, розпалити знов ті почування, які ніколи не загасали: почуття національної спільноти і гострої окремішності»

(«Розсипаються мури»). Цей концепт є складовим доповненням символічного поняття образу «слова-зброї», що виконує функцію провідника ідеї, яку треба відстоювати. Розглянемо детально.

Основою емоційних та експресивних образних засобів поезії Лесі Українки і Олени Теліги є біблійна символіка, що набуває загальнолюдського значення. Одним із основних образів у творчості Лесі Українки і Олени Теліги виступає образ вогню. Саме Леся Українка опоетизувала образ «досвітніх вогнів» як символ народження нової історичної доби.

У статті С. Решетуки «Вогненні мечі світла роздирають чорну заслону» (де розглянуто образи-символи у віршах письменників «вісниківської квадриги») підкреслюється, що вогонь у поетичному світі Олени Теліги — це символ очищення. Через випробування очисним полум'ям проходять почуття ліричної героїні. Очищенням цей символ виступає і у поезії Лесі Українки «Було се за часів «Святої Германдади»...». У прометеївському горінні ліричний герой вбачає очищення і майбутнє визволення.

Представимо докладніше функціонування символу вогню у таблиці:

	Леся Українка	Олена Теліга
Парадигма вогню	«вогонь — дух» («Товарищі на спомин», «Гіаі пох!») «веселка» «вогонь запальний» («Горить мое серце») «огненная зброя» («У чорную хмару зібралася туга моя»)	«нероздмухані вогні» («Усе — лише не це!») «вогнена печать» («Лист») «полум'я», «пожежа» («Засудженим») «полум'яна межа» («Лист») «вогонь отрути чи вина» («Моя душа й по темнім трупку»)
Функціональне призначення	Оновлення Очищення Єднання небесного із земним Сила почуттів, переживань	Боротьба, переживання, біль тривога Перепони на життєвому шляху, біль і гіркота, непереможна сила Трагізм боротьби, руйнівна

	Леся Українка	Олена Теліга
	Темні сили суспільства, тяжкі обставини особистого життя	сила її жорстокості, запеклості Визначення різних градацій любовного почування Випробування, через які проходять почуття ліричної героїні Нездійсненна мрія
Барвопис	Жовтий (вогнений), криваво-червоний, багрянний, огнистий	Кривавий, золотавий

Складну і напружену внутрішню роботу також символізує образ серця. У поезії Лесі Українки воно горить від «гарячої іскри палкого жалю» («Горить моє серце»). У ліричній героїні Олені Теліги у хвилини радісного злету воно постає легким, співаючим, як вільний птах, «збудженим орлом», «серцем з вогненою печаттю». Цим образами протиставляється «серце у вогні», запалене болем. Дещо по-іншому воно виступає у Лесі Українки: це серденько, в якому спить легкий жаль ліричній героїні («Не співайте мені сеї пісні»), то серце символізує ширі і ніжні почуття («Смутної провесни»).

Образи-символи природи у поезії Лесі Українки мають тісні зв'язки з фольклором. У поезії «Не дивися на місяць весною» образ «ясного місяця» виступає «наглядачем цікавим» і «підслухачем лукавим». Образ берези плакучої виступає символом згадки про лихоліття, про «тугу пекучу». У поезії «Досить невільная думка мовчала» Леся Українка порівнює пісню з пташкою — чайкою, із хвилиєю морською.

У поезії Олені Теліги серед символів природи виявляються образи-символи грізного грому, блискавок, місяця. Але найчастіше зустрічається образ сонця, наприклад, «п'яним сонцем тіло налилося» («Літо») — відчуття приємної втоми, усвідомлення того, що настав відпочинок від буденного. Сонце у поезії «Сучасникам» символізує щастя, що проти-

ставляється життєвим випробуванням, перепонам, невдачам, що символізують вітри.

Таким чином, сонце у поезії Олени Теліги виступає символом життєдайної сили, що наповнює людей і життя позитивною енергією. Такою силою у творах Лесі Українки є весна: авторка її опоетизовує у багатьох віршах, наприклад, «Стояла і слухала весну», де весна виступає вірним і добрим другом, що веде розмову з ліричною героїнею, «Давня весна», де вона відкриває безмежну красу у світі природи.

Порівняно з підкресленням Оленою Телігою у поезії «Чоловікові» образу герані як символу «спокійних буднів», Леся Українка у вірші «Смутної весни», який пізніше став романсом, проводить паралель між дочасним цвітом фіалки і нерозкритим коханням, що від зимового холоду зів'яло і більше не розкриється.

Не можна не підкреслити застосований поетесами спільний образ слова як зброї. Порівняно з Лесею Українкою, Олена Теліга, хоч і використовує слово як зброю, проте воно поглиблює провідний авторський мотив призначення «поета і суспільства».

У статті О. П. Шегеди «Символіка кольору у творчості Лесі Українки» дослідницею у вірші Лесі Українки «В небі місяць зіходить смутний...» виведено символічний образ червоного місячного променя. На позначення неба прикметник червоний виконує функцію опосередкованої метафоричної характеристики стрижневого образу. Дослідниця стверджує, що у поезії Лесі Українки червоний колір має значення прагнення, боротьби, виклику, протистояння. Символом радості, повноти життя виступає він у віршах О. Теліги: «День липневий жовто-червоний, І дзвінкий мов веселий рій!» [3, с. 67]. Особливо цей настрій відчутний, коли він протиставляється сірому кольору. Зустрічаються яскраві відтінки червоного у Олени Теліги: рудий, кривавий, жовто-червоний; у Лесі Українки: кривавий, багрянний.

Читаючи твори Олени Теліги, не можна не помітити, що вона часто вживає епітет сірий. Це колір бідності, нудьги і туги, міської тісноти. Поетка говорить про нічим не примітні

сірі дні у поезії «Лист». У поезії Лесі Українки цей колір виконує стилістичну і описову функцію. Нерідко характеризує і може виражати соціальний стан героїв. Зокрема, в описі народу переважають сірі, темні тони — це «сива юрба» у «простих, темних шатах», живуть бідні люди у «чорних» будинках. Переважаючими в описі бідного люду є назви чорний, сірий, сивий, блідий.

Леся Українка весну називає золотою, яка символізує надію на краще життя. Таким чином, золотий колір тут виконує експресивну і описову функції.

Серед численних значень епітета «золотий» у поезії Олени Теліги одне з основних значень є «колір подібний до золота»: «золотавість айстер». Поряд з узвичаєними сполученнями поетеса використовує епітет метафорично, наприклад, золоті пориви. Епітет золотий, розширюючи сполучуваність із семантично віддаленими лексемами, творить індивідуально-авторські метафори. Образи, побудовані на багатогранній семантиці такого тропу, викликають найнесподіваніші асоціації, відзначаються високою експресивністю («А душа, розбещеністю п'яна, Вип'є туги золоту отруту») [3, с. 39].

У поезії Олени Теліги зустрічається срібний колір, наприклад, «срібло ніжних слів», що передає приємні, ніжні почуття.

Н. М. Шимків у своїй статті «Семантико-стилістична характеристика колірних епітетів у ліриці поетів «Празької школи» виявляє у поезіях О. Теліги епітетні конструкції з прикметником чорний, у яких автор реалізує як пряме, так і переносне значення. Постійний епітет чорний уживається в певному колі символічних сполучень: чорна земля, чорне поле, у яких символіку чорного кольору можна вважати хоча й традиційною, але дещо віддаленою від усталених українських фольклорних взірців. Чорний — це колір рідної землі України, родючої, багатої, щедрої. Часто чорні кольороназви виконують експресивну функцію: «Мій чорний день хитнувся і розтанув Гарячим сонцем спалений згори» [3, с. 40] та набувають метафоричного значення «безрадісний, безпросвітний».

Нерідко колірні епітети виконують художню і зображальну функції, тобто відтворюють і передають зовнішню ознаку.

Яскраво це простежується у пейзажній ліриці Лесі Українки, зокрема у циклах «Подорож до моря», «Кримські спогади», «Кримські відгуки». Багатством кольорів наповнені її прекрасні описи природи. Стилiстичну функцію художньої деталі виконують світлі колірні епітети, які доповнюють зображення «краси України, Подiлля». Тут і «лани золотіі», «ярочки зелененькі», «гори веселі й зелені долини».

Таким чином, кольористика є помітною рисою поетичного стилю Лесі Українки і Олени Теліги, яку вони вживають як у прямому, так і в символічному (традиційно-асоціативному) значенні. Вважаємо окреслену тему надалі науково перспективною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волинь філологічна: текст і контекст // Явище синтезу мистецтв в українській літературі: Зб. наук. пр. / Упоряд. М. М. Хмелюк, Т. П. Левчук. — Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2008. — Вип. 5. — 196 с.
2. Леся Українка. Твори: В 2 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1986. — Т. 1. — 608 с.
3. Теліга О. Збірник / Олена Теліга — К.; Париж; Лондон: Видавництво ім. О. Теліги, 1957. — 473 с.
4. Теліга О. О Краю мій : Твори. Документи. Біографічний нарис / Олена Теліга — К. : Видавництво ім. О. Теліги, 1999. — 494 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 811.111+811.161.1'25'37

Евеліна Боєва

**ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО
ОНОМАСТИКОНУ В ЛІТЕРАТУРНОМУ
ПЕРЕКЛАДІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ
(на матеріалі фентезійних творів Дж. К. Ролінг)**

У статті розглядаються питання взаємозв'язку, взаємозалежності та взаємозумовленості різноманітних груп онімів у контексті фентезійних творів англійської письменниці Дж. К. Ролінг. З'ясовано стратегії перекладу антропонімів, топонімів, ідеонімів англійської мови українською та російською мовами; встановлено значення онімів як образотворчих одиниць у художньому тексті.

Ключові слова: антропонім, ономастичний простір, топонім, ідеонім, калька, транскрипція, транслітерація.

В статье речь идет о взаимосвязи, взаимозависимости и взаимообусловленности различных групп онимов в контексте приведенной жанра фэнтези английской писательницы Дж. К. Ролинг, а также о способах передачи антропонимов, топонимов, идеонимов с английского языка на русский и украинский. Исследование расширяет представление об англоязычной картине мира, о функциях собственных имён в художественном тексте.

Ключевые слова: антропоним, ономастическое пространство, топоним, идеоним, калька, транскрипция, транслитерация.

The article deals with the interrelation, interdependence and intercorrelation of different groups of onyms used in the fantasy books of the English writer J. K. Rowling as well as with the methods of translation of antroponyms, toponyms and ideonyms from English to Russian and Ukrainian. The analysis was done on the material collected from the Harry Potter books.

Key words: antroponym, onomastic space, toponym, ideonym, calque, transcription, transliteration.

Сьогодні у царині перекладу наявний інтерес до проблеми перекладу онімів — антропонімів, топонімів, етнонімів, міфонімів тощо, однак найбільшу зацікавленість викликають питання відтворення у перекладі оказіональних власних назв — характеристик персонажів. В умовах суцільної популяризації англійської культури та наявності великої кількості друкованої продукції англійською мовою існує постійний попит на її адекватний переклад.

Як відомо, художній текст — самодостатня, довершена система взаємодії усіх його компонентів, серед яких мають місце оніми, що є важливим чинником авторського стилю. Власні імена через свою високу інформативність, метафоричність, потенційну здатність до алюзій стали об'єктом багатьох досліджень таких відомих українських і російських ономастів, як Ю. О. Карпенко, Є. С. Отін, А. В. Калінкін, А. В. Суперанська, Н. В. Алєйнікова, О. О. Бученкова, Д. Б. Гудков. Сучасні наукові розвідки у галузі літературного перекладу спираються на наукові традиції, започатковані С. Н. Булгаковим, А. Вежицькою, О. Ф. Лосєвим, Л. В. Успенським, К. І. Чуковським, В. В. Виноградовим, Я. І. Рецкером. Як зазначає Л. В. Бублейник, «досконалий художній переклад має велике значення для більш глибокого осмислення оригінального тексту» [1, с. 5].

Метою представленої розвідки є встановлення характеру та значення онімів як образотворчих одиниць у циклі романів Дж. К. Ролінг про Гаррі Поттера та особливостей їх перекладу з англійської на російську та українську мови. Мета роботи зумовила постановку наступних дослідницьких завдань: дослідити середовище функціонування різних груп онімів у творах; встановити об'єм і структуру онімних сполучень; систематизувати їх; встановити онімні відповідники в текстах перекладів та способи їх передачі в російській та українській мовах; виявити особливості взаємодії компонентів сполук (антропонімів з онімами інших категорій) в оригіналі, а також в текстах перекладів.

На конференції «Наука об именах: перспективы развития ономастики», що відбулася в Москві в 1991 р., в доповіді професора Ю. О. Карпенка було окреслено завдання розширити дослідницьку базу поетичної ономастики, причому не лише за рахунок звернення до класиків, але й до творчості сучасних письменників. В рамках вирішення цього завдання знаходиться представлена робота, що досліджує онімний простір та стратегії передачі онімів, вжитих у творах сучасної англійської письменниці Дж. К. Ролінг.

Дослідження виконано на матеріалі онімних сполучень (антропонім + ідеонім або антропонім + топонім), отри-

маних методом суцільної вибірки з текстів Дж. К. Ролінг «Harry Potter and the Philosopher's Stone», «Harry Potter and the Chamber of Secrets», «Harry Potter and the Prisoner of Azkaban», «Harry Potter and the Goblet of Fire», «Harry Potter and the Order of the Phoenix», «Harry Potter and the Half-Blood Prince», а також їх перекладів на російську та українську мову.

Зазначимо, що теорії та практиці перекладу власних імен присвячено роботу Д. І. Єрмоловича [3]. А. Г. Гудманян дослідив формальну структуру чужомовних онімів у динаміці їх засвоєння українською мовою [2]. Дослідженню функціонування імен власних у поетичному тексті присвячені роботи В. Н. Михайлова [6], Ю. О. Карпенка [5], В. М. Калінкіна [4] та ін. Вони спрямовані, головним чином, на дослідження функціонування імен власних у просторі художнього тексту. Тим не менше, кількість робіт, присвячених дослідженню літературної ономастики, а особливо ономастичного простору певного автора і твору залишається невеликою, що розкриває перед дослідником майже необмежене поле можливостей.

Результати проведеного дослідження підтверджують, що роль онімів в оригіналі не зводиться до простої ідентифікації персонажів, об'єктів, предметів, географічних назв та реалій світу, створеного фантазією письменниці; а виступаючи в сполученнях, взаємопідсилюють вплив на читача і допомагають розкрити задум автора. Нами було виявлено 30 онімних сполучень, у яких функціонує 51 антропонім, що становить 12 % від загального числа антропонімів досліджуваних текстів. Антропоніми цієї групи, як правило, використовуються на позначення персонажів епізодичних, характер яких в оригіналі глибоко розкривається саме завдяки їх сполученню з іншими іменами власними. В даному випадку топоніми та ідеоніми формують контекст антропонімів; контекст, що впливає на них, і, що важливіше, зазнає відповідного впливу.

Розглянемо виділені категорії більш докладно. Найбільша, що налічує 23 сполучення, має в структурі антропонім + ідеонім / топонім (під ідеонімом тут і далі розуміємо окремий об'єкт або реалію духовної і/ або матеріальної культури. — *Е. Б.*). Антропонім цієї групи може називати автора або твор-

ця предмету, означеного ідеонімом. Одним з перших таких персонажів є, наприклад, автор чаклунської шкільної книжки *Magical Drafts and Potions* / «Магіческие отвары и зелья» / «Магічні зілля й настійки». Ім'я автора — *Arsenius Jigger* / *Жиг Мышьякофф* / *Арсениус Джигер*. *Arsenius* — ім'я occasionальне і в оригіналі створює у читача фонетичні асоціації до слова *arsenic* — миш'як, а *jigger* — ємкість для рідини, тобто в буквальному значенні *Arsenius Jigger* — Бокал Миш'яку.

Наступний приклад — також автор книжки, що має назву *Fantastic Beasts and Where to Find Them* / «Фантастические звери: места обитания» / «Чарівні звірі і де їх знайти». Ім'я автора — *Newt Scamander* / *Ньют Саламандер* / *Ньют Скамандер*. *Newt* — тритон, *Scamander* — ім'я occasionальне і створює фонетичні асоціації до слова *salamander* — саламандра, отже буквально *Newt Scamander* — Тритон Саламандрський. До цієї ж групи можна віднести виробника засобу для укладання волосся, прізвище якого — *Sleekeazy*, а назва засобу — *Sleekeazy's Hair Potion* / *снадобье «Простоблеск»/ пригладжувальне зілля*. *Sleekeazy* — це композит, який можна розбити на два слова: *Sleek* — гладенький, блискучий та *eazy* — легкий для розчісування, слухняний. Антропонім цієї групи може також виступати у тісній взаємодії з професією чи місцем роботи, на позначення якої виступає ідеонім. Одним з таких прикладів є кореспондентка газети *Daily Prophet* / «Ежедневный пророк» / «Щоденний віщун», ім'я якої — *Rita Skeeter* / *Рита Скитер* / *Рита Скитер*. *Skeeter* — сленгова скорочена форма від *mosquito* — комар, москіт. Звісно, кореспонденти-папараці можуть бути такими ж причепливими та уїдливіми, як комарі!

Таким чином, можна зробити висновок, що для передачі ідеонімів — складової частини онімного поєднання перекладачі використовують калькування, а для передачі антропонімів — транскрипцію / транслітерацію чи калькування. Проте, перекладачі іноді «зловживають» засобом калькування, внаслідок якого частково втрачається національно-культурна самобутність оригінального літературного твору і навіть утворюються курйозні випадки перекладу. Порівняймо: англ. *Professor Sprout* — рос. профессор *Пропост* (пер.

Ю. Мачкасова); *професор Спаржелла* (пер. М. Співак); *професор Стебель* (пер. Н. Літвінової), *професор Росток* («народний» переклад в Інтернеті). Аналогічним є механізм перекладу авторських оказіоналізмів-стяжінь на кшталт: англ. *Professor Qiurrel* (squirrel + quarrel) — рос. *профессор Белка* (пер. М. Співак); англ. *Proffesor Oliver Wood* — рос. *профессор Оливер Древ* (пер. М. Співак) (невиправдана алюзія на персонажа книги Дж. Р. Толкієна).

Антропонім у романі Дж. К. Ролінг може також називати власника закладу, означеного топонімом. Так, наприклад, власницею магічної крамниці одягу *Robes for All Occasions* /«Одежда на все случаи жизни»/«Мантії для всіх оказій» є мадам *Malkin*/Малкін/Малкін. Прізвище *Malkin*, ужите Дж. К. Ролінг в іронічному сенсі, оскільки насправді крамниця, що є зразково-процвітаючою, означає «опудало», «нечепура». До цієї ж підкатегорії можна віднести і сполучення антропоніма *Ambrosius Flume*/Амброзиус Флюм/Амброзії Флум з топонімом *Honeydukes*/«Сладкое королевство»/«Медові руці». *Ambrosius Flume* — засновник цукерні *Honeydukes* (буквально «Медове герцогство»). *Ambrosius* — алюзія до знаменитої амброзії, напою богів, що вважався найсолодшим і найсмачнішим з усіх, а *flume* — вузький тунель, канал, яким тече рідина. Об'єднавши обидва імені, отримуємо постачальника солодошів.

Наступна категорія налічує п'ять сполучень, які мають структуру два антропоніми + ідеонім/топонім. Антропонім цієї групи може означати власника закладу, позначеного топонімом. Так, наприклад, крамницю чорної магії було названо прізвищами її засновників *Borgin and Burkes*/«Горбин и Бэркес»/«Борджин і Беркс», причому в оригіналі обидва імені є іменами алюзивними. Можна припустити, що *Borgin* — алюзія до родинного прізвища Борджія, відомої італійської родини іспанського походження, деякі представники якого уславилися аморальним способом життя, жадобою влади та вбивствами. *Burkes* — алюзія до не менш знаного британського вбивці, який увійшов до історії, вбиваючи і продаючи тіла вбитих ним людей медичним школам для проведення експериментів. До цієї підгрупи також відносимо імена засновників ма-

гічної книгарні *Flourish and Blotts*/«Флоріш и Блоттс»/«Флоріш і Блотс». *Flourish* у перекладі з англійської — красивий літературний вираз, літературна прикраса; *blot* — чорнильна пляма.

Наступна категорія — чотирискладова і налічує один приклад, у складі якого один антропонім і три топоніми. Антропонімом виступає родинне прізвище найкращого друга Гаррі Поттера, а топоніми позначають будинок, в якому мешкає його родина, а також селище і пагорб поблизу. *Weasley/Уизли/Візлі* — оказіональний антропонім, що в оригіналі викликає фонетичні асоціації до слова *weasel* — куниця. За словами Дж. К. Ролінг, куниці вважаються символом нещастя. Це певним чином відображається на сімействі Візлі, оскільки вони дуже бідні. Крім того, одного разу Рона Візлі назвали *Weasel*, причиною тому слугувала його неймовірна невдача у важливому матчі магічної гри. Письменниця пояснила: «Рон Візлі (найкращий друг Гаррі Поттера) — єдиний з трьох головних персонажів, чиє прізвище було незмінним від самого початку до кінця. В Британії куниця має погану репутацію, як тварина, що приносить нещастя. Однак, з дитинства мені подобалися ці тварини, і я вважаю, що вони зовсім не такі зловісні, якими їх зображують» [9]. Сімейство Візлі живе в будинку, що називається *the Burrow*/«Нора»/«Барліг», поблизу селища *Otterby St. Catchpole*/ *Оттеру-Сент-Кечпол*/ *Otterby-Sent-Kechpol* та пагорба *Stoadshead Hill*/ *Стотсхед Хилл*/ *Горностаєва Голова*. Куниці живуть в норах, *otter* — видра, а *stoat* — горностай, обидві тварини є представниками сімейства куниць. Крім того, патронусом (магічною істотою, що є проекцією найпотужніших щасливих переживань і думок) дівчини Рона Візлі є саме *otter* — видра.

Остання категорія налічує один приклад і складається з сімнадцяти антропонімів, поєднаних одним ідеонімом. Антропоніми позначають темних чарівників, прибічників найстрашнішого чорного мага, які об'єдналися у своєрідну спілку, що називається *Death Eaters*/«Пожиратели смерти»/«Смертежері». Серед антропонімів, що складають цю групу, можна як приклади навести такі: *Alecto*/ *Алект*/ *Алект* — в грецькій міфології одна з фурій. Її ім'я похідне від

грецького «alektos», що означає «нестримна в люті»; Dolohov/Долохов/Дологов — алюзія до бунтівника і розбишаки з «Війни та миру» Л. Толстого; *Fenrir Grayback*/Фенрир Сивий/Фенрір Грейбек — ім'я лідера вовкулаків, Grayback виступає на позначення домінуючого самця, а Fenrir в скандинавській міфології був гігантським монстром у вигляді вовка. Також можлива алюзія до вовка, якого звали Fenris Ulf, персонажа Льюїса. До цієї групи також відносимо родинні прізвища *Lestrangle*/Лестрейндж/Лестранж та *Malfoy*/Малфой/Мелфой. *Lestrangle* в перекладі з французької означає «сторонній», «дивний»; ім'я найбільш яскравої представниці сімейства *Bellatrix* / Беллатриса / Белатриса походить з латини і означає «жінка-воїн»; ім'я її родича *Rabastan*/Рабастан/Рабастан в перекладі з арабського означає «голова змії». Родинне прізвище *Malfoy*/Малфой/Мелфой в перекладі з французької означає «невіра», «недовіра»; ім'я голови сімейства *Lucius*/Люціус/Люціус — алюзивне до імені прислужника Брута з Шекспірівського «Юлія Цезаря», оскільки Луціус Мелфой так само, як Шекспірівський Луціус був слугою заколотника і підступного вбивці, який таємно організував змову проти близької людини, наставника. *Lucius* також викликає фонетичні асоціації до ім'я сатани Люцифер. Сина Люціуса Мелфоя звати *Draco*/Драко/Драко, що походить з латини і означає «змія», «дракон».

Отже, можна зробити наступні висновки: 1) роль онімів у художньому тексті не зводиться лише до ідентифікації персонажів, їх завдання — максимально розкрити образ за допомогою мінімальних засобів; 2) онімна синергія — потужний засіб короткої і максимально інформативної характеристики, виступає як засіб створення фону, на тлі якого функціонують головні персонажі; 3) ідеоніми в російському та українському перекладі передаються в основному калькуванням, а топоніми — транскрипцією / транслітерацією; 4) в оригіналі антропоніми, що формують онімні сполуки, — оказіональні (викликають фонетичні асоціації) або алюзивні (асоціації до певного міфічного, літературного, історичного персонажу); 5) в перекладах на російську та українську мови оказіональні антропоніми, як правило, втрачають здатність викликати

фонетичні асоціації у читача, оскільки передаються в основному транскрипцією / транслітерацією, що в результаті призводить до певної втрати яскравості образу персонажу; б) онімна синергія відіграє значну роль в фентезійних творах Дж. К. Ролінг, оскільки 12 % від загальної кількості всіх антропонімів формують синергетичні сполуки.

Аналіз робіт з літературної ономастики та ономастики перекладу свідчить про значні перспективи подальшого дослідження онімного та, зокрема, антропонімного простору художніх творів. Адже в контекстуальному висловлюванні антропонім, пронизуючи текстову структуру, надає художньому дискурсу експресивності, колоритності та багатомірності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бублейник Л. В. Проблематика художнього перекладу: семантико-стилістичні аспекти / Людмила Василівна Бублейник. — Луцьк: Терен, 2009. — 68 с.
2. Гудманян А. Г. Відтворення власних назв у перекладі: Автореф. дис. ... доктора філол. наук/ А. Г. Гудманян. — К., 2000. — 29 с.
3. Ермолович Д. И. Имена собственные. Теория и практика межъязыковой передачи на стыке языков и культур/ Д. И. Ермолович. — М.: Валент, 2005. — 416 с.
4. Калинин В. М. Теоретические основы поэтической ономастики: Автореф. дис. ... доктора филол. наук/ В. М. Калинин. — Киев, 2000. — 37 с.
5. Карпенко Ю. А. Имя собственное в художественной литературе / Ю. А. Карпенко // Филологические науки. — 1986. — № 4. — С. 34–40.
6. Михайлов В. Н. Собственные имена как стилистическая категория в русской литературе/ В. Н. Михайлов. — Луцк, 1965. — 56 с.
7. Ролінг Дж. Гаррі Поттер і Філософський камінь / Пер. В. Морозова; Дж. Ролінг. — К.: А-ба-ба-га-ла-ма-га, 2002. — 200 с.
8. Роулинг Дж. Гарри Поттер и философский камень // Дж. Роулинг; Пер. М. Спивак. — М.: ЭКСМО, 2002. — 200 с.
9. 1999 Accio Quote!, the largest archive of J. K. Rowling interviews on the web. files. — Ел. пєсупс: <<http://www.accioquote.org/articles/list1999.html>>

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 82-312.1

Тетяна Горанська

**ШЕКСПІРІВСЬКІ МОТИВИ У РОМАНІ І. ФРАНКА
«ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТІ»**

У статті досліджуються шекспірівські мотиви у романі І. Франка «Основи суспільності», зосереджується увага на художній спорідненості образу головної героїні роману І. Франка Олімпії Торської та леді Макбет з однойменної трагедії В. Шекспіра.

Ключові слова: шекспірівські мотиви, художній образ, ремінісценція.

В статье исследуются шекспировские мотивы в романе И. Франко «Столпы общества», внимание сосредоточено на художественном родстве образов главной героини романа И. Франко Олимпии Торской и леди Макбет из одноименной трагедии Шекспира.

Ключевые слова: шекспировские мотивы, художественный образ, реминисценция.

In the article investigates the Shakespearean motifs in the novel Franko «Fundamentals of publicness.» The author focuses on the relationship of artistic image of the main character of the novel Franko Olymphia Torska and Lady Macbeth Shakespeare tragedy of the same name.

Key words: Shakespearean motifs, artistic image, reminiscence.

Творчість І. Франка найтіснішим чином пов'язана з творчістю видатних європейських митців, яка була для нього джерелом натхнення, золотою скарбницею, з якої він черпав сюжети та образи, вивчав літературний досвід. Виняткова літературна ерудиція, знання багатьох європейських мов, глибокий науковий підхід дозволили Франкові творчо засвоювати та інтерпретувати надбання всієї європейської літератури. Про художню рецепцію Франком творчості таких видатних майстрів слова, як Данте, Гете, Бальзак, Флобер, Золя та інших вже написано досить багато. Проте, на нашу думку, заслуговує на увагу також і проблема шекспірівського впливу на творчість Івана Франка, так як цей аспект залишився поки що поза увагою сучасних літературознавців. Йдеться про шекспірівські мотиви у романі І. Франка «Основи суспільності».

Відомо, що І. Франко в 90-ті роки був зацікавлений створенням циклу великих поліфонічних романів з життя україн-

ського суспільства кінця ХІХ ст., що призвело до появи таких творів як «Лель і Полель», «Для домашнього огнища», «Перехресні стежки», «Основи суспільності». Під час їх написання Франко опирався на досвід визначних майстрів романного жанру, зокрема О. де Бальзака, Е. Золя, Ф. Достоевського. Однак не оминув Франко і творчої спадщини великого Шекспіра, інтерес до якої посилювався в ХІХ ст.

Мається на увазі залучення до романного жанру драматургічних елементів. Цю проблему підіймає Дмитро Наливайченко в книзі «Теорія літератури та компаративістика». Зокрема він зазначає, що «...в середині ХІХ ст. звернення романістів до драми стає загальним явищем» [1, с. 243]. Характерною в цьому відношенні, на думку дослідника, є творчість О. де Бальзака з притаманним йому загостреним відчуттям драматизму людського життя. Своєрідна романна структура, що поєднує оповідь і подання «сценами», була створена і Ф. Достоевським. Д. Наливайченко підкреслює, що для драматичного мистецтва характерною є «..можливість розглядати життєві явища з різних точок зору, подавати їх у різних життєвих площинах, до чого наполегливо починає прагнути роман у ХІХ ст. Усіма цими рисами відзначалась передусім драматургія Шекспіра, тож не дивно, що вона привертала увагу багатьох романістів ХІХ ст., і була для них зразком перебудови роману та збагачення його художніх можливостей» [1, с. 249].

Ця теза цілком стосується і роману І. Франка «Основи суспільності», для якого характерним є драматизм оповіді та подання подій під кутом зору різних персонажів з різними, часом діаметрально протилежними життєвими позиціями. Ми бачимо життєву драму головних героїв твору графині Олімпії Торської та її колишнього коханого отця Нестора Деривацького, яких автор зображує максимально об'єктивно та психологічно вмотивовано.

Таким чином, метою нашого невеличкого дослідження є спроба визначення впливу драматичної творчості В. Шекспіра на роман І. Франка «Основи суспільності». На наш погляд, найяскравіше цей вплив позначився на створенні Франком образу головної героїні роману — Олімпії Торської,

який має багато спільних рис із образом леді Макбет — відомої героїні трагедії В. Шекспіра. Саме образ графині Торської є стрижнем, який пов'язує всіх героїв роману, вона є рушійною силою та ініціатором подій, що розгортаються на сторінках роману.

Нагадаємо, що йдеться про пограбування та спробу вбивства отця Нестора, який впродовж багатьох років займався накопиченням грошей, і, зрештою, зібрав велику суму. Графиня Торська намагається змусити його заповісти гроші її сину Адаму — картьяру та гульвісі. Однак о. Нестор рішуче відмовляє графині. Адже на схилі літ о. Нестор розкаюється в своїй гріховній пристрасті до накопичення, і, щоб спокутувати свій гріх, вирішує віддати гроші на потреби бідних. Розуміючи, що «здобич» може вислизнути, Торські вирішують силою відібрати гроші.

Читаючи роман, відразу впадає у вічі художня спорідненість образу графині Торської з однією з найвідоміших негативних героїнь світової літератури, — леді Макбет з однойменної трагедії Шекспіра. Адже, як і в романі Франка, саме жінка є ініціатором злочину, вона холоднокровно розробляє жахливий план вбивства.

В трагедії В. Шекспіра леді Макбет — це жорстока, сильна, рішуча жінка. Для неї не існує перешкод на шляху до своєї мети — стати королевою Шотландії. Вона не лише підтримує честолюбні плани свого чоловіка, а й переконує його в необхідності вбивства короля Дункана. Зображуючи гостинну господарку, леді Макбет приймає короля в своєму маєтку, вона хитрощами та вдаваною покірністю присипляє короля, який і без цього вважає Макбета своїм відданим вассалом.

Щоб обдурити всіх, сам будь як всі,
Надай привітності очам і мові,
Безвинним квітом стань, під ним змією
Згорнися. Гостя ти зустрінь привітно
І покладись на мене цієї ночі,
Щоб ночі й дні ми на чолі держави
Пили солодкий плин шаноби й слави [3, с. 531].

За планом леді Макбет у вбивстві короля звинувачують двох слуг, яких, попередньо підпоївши, вона обмазує кров'ю вбитого короля.

Схожа ситуація відбувається і в романі І. Франка. Автор зображує, як пані Олімпія приймає в домі гостей, запрошуючи і о. Нестора. Вона старанно пригощає його, розважає, вдаючи доброзичливість та щирість. Всіма засобами графиня намагається створити враження гостинної та щирої жінки, справжньої «польської матрони». «План її був дуже простий і натуральний. Вона хотіла показати своїм гостям у своїм домі скромну та тиху ідилію, гармонійне життя матері з сином і з старим духівником, знавшим її мужа, потроху другом у її домі» [2, с. 253]. А в цей час її син, нащадок шляхетного роду, нишпорить по кімнаті старого, шукаючи грошей. Проте справжня трагедія розгортається вночі, коли злочинець намагається вбити о. Нестора. Так як і в трагедії Шекспіра, підозри падають на панських слуг, Цвяха та Гадину. Проте читач добре розуміє, що справжніми злочинцями були Олімпія Торська та її син.

Змальовуючи характер Олімпії Торської, І. Франко підкреслює її хижацькі риси, часто порівнюючи її з хижим звіром, вовчицею: «...вона встала зі свого місця і в випростуваній, напруженій, майже грізній поставі наблизилася до нього, в поставі вовчиці, що певна своєї сили наближається до ягняти, щоб його без боротьби пожерти» [2, с. 209]. Під маскою удаваної добропорядності в цій жінці криється хитра, цинічна і жорстока натура. Щоб забезпечити своєму синові достойне для представника шляхетного роду життя, тобто змогу нічого не робити і жити на широку ногу, вона готова навіть на вбивство.

Наслідуючи традиції свого часу, Шекспір уводить до трагедії «Макбет» образи трьох відьом, пророцтво яких спонукає головного героя до вбивств. Звичайно, в реалістичному романі кінця XIX сторіччя не було місця елементам містики та чаклунства, тому Франко наділяє демонічними рисами головну героїню. «Демон! Демон! Демон! — вертілось в його голові. — Се не проста жінка, се справді відьма, недаром люди

говорять про неї, що вона кров людську ссе!», — з жахом думає про Олімпію Торську о. Нестор [2, с. 230]. Схожої думки про графиню її віддана служниця Гапка: «І мара її розуміє оту нашу графиню! Чи добра вона, чи лиха? По правді говорить чи бреше? Ніяк не зміркую. Здається часом, говорить як людина, а збоку глянеш — відьма якась. Адже ж я бачу, як вона ненавидить усіх!» [2, с. 171]. Прості люди бояться Олімпію Торську, тому що відчують її приховану жорстокість, злочинні нахили в поєднанні з тверезим холодним розумом.

Очевидно, для Франка дуже важливо було підкреслити генетичний зв'язок між героїнею його роману та шекспірівською леді Макбет. Тому письменник вдається до засобу ремінісценції. Мається на увазі знаменита сцена зображення душевної хвороби леді Макбет, яка ходить уві сні і намагається змити уявні плями крові зі своїх рук:

«Придворна дама: Погляньте, ось вона йде. Отак вона завжди ходить і, клянусь життям, міцно спить. Стійте тихо і стежте за нею.

Лікар: Відкіля в неї свічка?

Придворна дама: Свічка стояла біля її ліжка. Вона наказала, щоб у її спальні завжди горіло світло.

Лікар: Ви бачите — очі в неї розплющені.

Придворна дама: Але вони нічого не бачать.

Лікар: Що це вона робить? Дивіться, як вона тре руки.

Придворна дама: Це в неї стало звичкою, їй здається, що вона їх мие. Часом отак з чверть години.

Леді Макбет: А ось іще пляма. Геть, проклята плямо! Геть, кажу! Раз... два... Ну, час уже й до діла братись... Як темно в пеклі... Сором, мій друже, сором... Солдат, а бач, злякався. А чого нам боятись? Якби й хто довідався, то влада ж у наших руках. І хто посміє нас питати? Але хто б міг подумати, що в старого стільки крові!» [3, с. 570].

Порівнюємо цю сцену з описом схожого психічного стану Олімпії Торської: «Пані Олімпія ходила по саду. Її душа була збентежена, і вона шукала найгустіших закутків, найтемнішого сутінку, щоб бути самою. Та неспокій доганяв її й там, не давав їй сидіти ані стояти на місці, гнав її далі. Садівник,

сидячи в своїй солом'яній будці під розлогою яблунею і пихкаючи люльку, слідив її очима, як вона, мов мара, мигалась то тут, то там по гущавині, входила чогось між корчі малини, між молоді вишні... водила очима довкола, немов не тямлячи, що робить і чого шукає, — перехрестився, сплюнув і шепнув сам до себе:

— Знов снується, як манія!» [2, с. 268].

Великий англійський драматург вдається в цьому епізоді до прози, щоб якомога реалістичніше змалювати душевну хворобу своєї героїні. Зрештою леді Макбет не витримує мук совісті, вночі їй скрізь ввижаються жертви її кривавих злочинів. Це призводить до нападів безумства, хворобливого бажання змити з рук кров невинних. В результаті леді Макбет покінчує життя самогубством.

На відміну від леді Макбет, Олімпія Торська усвідомлює свою душевну хворобу, але не може їй протидіяти. Франко майстерно описує фізичний стан героїні, напади психічного розладу, які трапляються вночі. Психічне збудження викликає потребу рухатись, змушує ходити в темряві по саду. Такий стан супроводжувався мареннями та галюцинаціями.

Глибоко символічною є сцена марень головної героїні напередодні злочину. Графині ввижається «...висока жіноча постать, уся в білому, з розпущеним на плечах чорним волоссям, з замкненими очима, іде звільна, мірно, з простягнутою наперед правою рукою. В лівій руці держить свічку — ні, світлячка, що мигоче тихим зеленкуватим світлом. Мертва тиша довкола. Чути мірне, голосне, сонне сапання постаті. А! Се Моджеєвська в ролі леді Макбет! Ось вона присідає, збирає росу з трави, миє руки...

— Ще одна пляма! Ще ота одна пляма!» [2, с. 270].

Очевидно що в її душі вже визрів план злочину, вона добре розуміє наслідки своїх задумів, усвідомлює той факт, що о. Нестор ніколи добровільно не розлучиться зі своїм багатством. Щоб заволодіти грішми, графиня готова на все, навіть на вбивство свого колишнього коханого, тому вночі, в напівсвідомому стані в її уяві виникають асоціації з трагедією Шекспіра «Макбет», яку вона колись бачила в львівському театрі.

Ще одне яскраве втілення шекспірівських мотивів ми бачимо в образі «чарівниці-ночі», який є наскрізним та служить своєрідним лейтмотивом у романі І. Франка. Ніч виступає не лише німим свідком злочинів та людських трагедій. Вона ніби режисер спонукає людей-акторів грати страшну криваву драму: «Вона любить такі сцени, розсипає всі свої багаті чари, щоб додати таким сценам якнайбільше дикої поезії, проймаючого жаху» [2, с. 300]. Образ чарівниці-ночі є яскравою персоніфікацією, він наділений містичними, казковими рисами. В цьому ми можемо помітити зв'язок з ще одним фантастичним персонажем шекспірівської трагедії — Гекатою. За античною міфологією, Геката — богиня нічних кошмарів, привидів, чаклунства. В трагедії В. Шекспіра вона є повелителькою відьом, втіленням зла. За її велінням здійснюються нічні вбивства та злочини. Таким чином, не важко помітити художній взаємозв'язок цих образів.

На жаль, роман І. Франка «Основи суспільності» залишився незакінченим. Ми можемо лише здогадуватись, що у фіналі графиню Олімпію та її сина чекало справедливе покарання, так як це було в трагедії В. Шекспіра «Макбет».

Отже, на нашу думку, роман І. Франка «Основи суспільності» генетично та художньо пов'язаний з трагедією В. Шекспіра «Макбет», що проявляється як на фабульному, так і на образному рівні. Особливо яскраво цей зв'язок проявляється в образі Олімпії Торської — справжньої леді Макбет кінця ХІХ сторіччя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Наливайченко Д. Теорія літератури та компаративістика. — К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. — 347 с.
2. Франко І. «Основи суспільності» // Франко І. Твори: У 50 т. — К.: Наукова думка, 1979. — Т. 19. — 502 с.
3. Шекспір В. Макбет // Шекспір В. Твори: У 6 т. — К.: Дніпро, 1986. — Т. 6. — 695 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-3.09

Людмила Кулакевич

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МОТИВУ ДРАКОНОБОРСТВА В П'ЄСІ Є. ШВАРЦА «ДРАКОН» ТА ФІЛЬМІ М. ЗАХАРОВА «УБИТИ ДРАКОНА»

У статті проаналізовано особливості інтерпретації мотиву драконоборства як юнганської боротьби людини з власною непривабливою сутністю в п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова «Убити дракона».

Ключові слова: мотив драконоборства, юнганська тінь, дракон.

В статье проанализировано особенности интерпретации мотива драконоборства как юнгианской борьбы человека с собственной непривлекательной сущностью в пьесе Е. Шварца «Дракон» и фильме М. Захарова «Убить дракона».

Ключевые слова: мотив драконоборства, юнгианская тень, дракон.

In the article the motive of dragonslay in Schwartz's play «Dragon» and movie «Kill a Dragon» (director M. Zakharov) is interpreted. It is construed as fight of the person against own unattractive essence in Jungian point of view.

Key words: motive of dragonslay, Jungian, Shadow, Dragon.

Постановка наукової проблеми та її значення. Аналіз сучасних літературознавчих досліджень свідчить, що нині найчастіше інструментом інтерпретації літературних творів є психоаналітичні теорії К. Ю. Юнга, зокрема його архетипна теорія, яка, на думку багатьох критиків, дає можливість «зчитати» глибинний зміст твору.

Мета дослідження — з'ясувати особливості використання мотиву драконоборства як юнганської боротьби людини з власною непривабливою сутністю у п'єсі Є. Шварца «Дракон» і фільмі М. Захарова «Убити дракона», що, на нашу думку, дасть можливість глибше зрозуміти суть цих творів.

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Мотив драконоборства в літературі бере свій початок із прасюжету боротьби бога зі змієм, однаковою мірою представленого в найбільш давніх міфологіях Європи, Азії та Африки. Боротьба бога-громовика зі змієм, драконом була класичним сюжетом індоевропейської (зо-

крема ведійської), іранської міфологій, а з часом і багатьох європейських. З гігантським, зазвичай триголовим змієм/драконом боролися Індра, Аполлон, Геракл, Мардук, Траетаон. З драконом бореться герой англосаксонського епосу Беовульф, у німецькій міфології — Зигмунд і Сигурд, в українській — Перун, у скандинавській — Тор.

У більшості європейських казок і легенд дракон — гігантська вогнедишна крилата рептилія, обов'язково підступна, яка стереже скарби та час від часу забирає собі в жертву дівчат, з'їдаючи їх. Іноді дракон вимагає королівську дочку не на поживу, а для шлюбу, що, на думку В. Проппа, не має особливої різниці, адже дракон є уособленням смерті, а шлюб зі смертю означає смерть [4].

Міфічним ореолом оточені й герої південнослов'янського епосу. Так, Вукашин, знищивши дракона Ястребака, набуває здатності перетворюватися в дракона. Навідомішим героєм південнослов'янського епосу є Марко Кралевич — реальна особа (є навіть дата його смерті — 1394 рік), біографію якого народ відтворив за міфічними стандартами: матір'ю героя була віла, чарівниця. Як і Індра, Траетаон, Геракл, Марко вбиває триголового дракона.

У східнослов'янській міфології вогнедишні, крилаті, покриті лускою тварини традиційно називаються Зміями Гориничами, Зміїчами, Зміеланами, Зміїними царями. У казках і билинах недобиті Змії і Зміелани люблять спокусити дружину переможця, задля любовної утіхи ночами відвідують самотніх жінок тощо. Мотив змієборства (боротьба Перуна і Змія) прослідковується вже в «Слові про похід Ігорів».

Драконоподібні тварини (наприклад, Левіафан) неодноразово згадуються в Біблії, зокрема в Одкровенні Іоанна поняття дракон згадується безпосередньо, а змієборство трактується в контексті есхатологічного міфу. З поширенням християнства мотиви зміє-дракоборства стають особливо популярними і представлені біблійними оповідями про Георгія Побідоносця, Архангела Михаїла, Єгорія Хороброго, середньовічними лицарськими романами, де дракони і змії стають уособленням диявола.

Із драконами борються і герої середньоазіатських казок. Так, згідно з в'єтнамською казкою в Ханюю є Озеро Повернутого Меча, яким було вбито непереможного дракона. Історія про вбивство восьмиголового змія входить у священні писання японців. Східні дракони влаштовують тайфуни, викликають повені, руйнують міста і викрадають дівчат. Дракони монгольських народів — луси — належать до свити темно-го бога Ерліка. Тибетські дракони (лу) насилають хвороби на людей і худобу.

У ХХ ст. дракон як герой є особливо популярним у жанрі фентезі, де він постає то як зла і жадібна істота, бо «на Заході дракона завжди представляли злісним» (Х. Л. Борхес «Книга вигаданих істот»; романи Толкіна, Сильмарилльоне), то як симпатична добродушна тваринка, що викликає розчулення і сміх (твори К. Грема або Д. Біссета).

Більшість науковців переконані, що поширене серед західноєвропейських народів слово «дракон» на позначення зміє- та ящероподібних крилатих вогнедишних чудовиськ є грецьким за походженням і пов'язане з поняттями «зіркий» [5], «страж», «хапач» [3]. О. Афанасьєв вважає, слово «дракон» греки запозичили від більш давніх народів, зокрема науковець посилається на санскрит, де «дракон» потрактовується як «змія, сторожка і чутлива тварина, яка завжди оглядається» [2, с. 762]. Етимологію слова «змій» О. Афанасьєв також виводить із праіндоєвропейських коренів і тлумачить як «той, що стискає, здушує» [2, с. 758].

Багато хто з перших дослідників пояснювали міфи і казки про боротьбу з драконами як фрагменти прадавнього життя людей, коли їм і справді доводилося боротися зі страхітливими чудовиськами. Та вже на початку ХХ ст. науковці говорять, що міфи і казки не слід сприймати буквально. Так, для К. Г. Юнга сюжет про боротьбу з драконом є символом одвічної боротьби людей з власними некрасивими, неприйнятними для спільного існування рисами характеру і схильностями. Спираючись на теорію З. Фрейда про те, що людиною керують свідомі й несвідомі бажання та емоції, психолог зазначав, що несвідоме (чи підсвідоме) «є щось знизу, під на-

шими ногами, і св. Георгій, що зневажає дракона, — це ми самі» [1, с. 155]. Частину психіки, яка є вмістилищем витіснених у несвідоме інстинктів, К. Г. Юнг назвав терміном Тінь [6, с. 17]. Згідно з Юнгом, «з найдавніших часів наше основне прагнення — убити дракона і стати над ним», тобто побороти в собі всі негативні, тіньові якості [1, с. 155].

В однойменній п'єсі Є. Шварца жорстокий Дракон вже чотириста років править містом. Мандрівний лицар Ланцелот, далекий нащадок по материнській лінії знаменитого сера Ланцелота, пропонує жителям міста знищити тирана, однак ті не вважають за потрібне позбавлятися звіроящера, пояснюючи його владу історичною традицією. Та все ж, аби врятувати дівчину, чергову жертву Дракона, Ланцелот викликає чудовисько на бій і перемагає його.

І хоча письменник сам визначає жанр твору як «казку», однак подальший розвиток сюжету відбувається всупереч казковим канонам: п'єса не завершується смертю Дракона. Поранений Ланцелот зникає, а місце переможеного дракона швиденько посідає Бургомістр, який виконує «драконячі» обов'язки не гірше колишнього тирана.

Очевидно, Ланцелот, знищивши чергового дракона, звичай мандрував далі з упевненістю, що залишає звільнених/вільних людей. Статус рицаря як «професійного героя» оприявнює реальний стан світу, у якому тиранія драконів є, м'яко кажучи, не поодиноким явищем. І лише уперше закохавшись, безстрашний драконоборець повертається у звільнене ним місто і «прозріває»: єдина зміна, що сталася в житті звільнених, — місто очолив новий дракон. Спостерігаючи поведінку містян, аналізуючи їх слова («Пан дракон так давно живе серед людей, що іноді й сам перетворюється на людину і заходить до нас в гості по-дружньому»; «Запевняю вас, єдиний спосіб позбавитися дракона — це мати свого власного» (Шарлемань); «Краще п'ять драконів, ніж така гадина, як мій помічник» (Бургомістр); дракон — «самодур, солдафон, паразит» (Генріх)), згадуючи деталі власного життя («Тричі я був смертельно поранений і якраз тими, кого насильно рятував»), Ланцелот доходить висновку, що дракони

це не якісь міфічні потвори, це звичайні люди, які через безкарність перетворюються на моральних монстрів. Шварцівський Дракон був всевладним не тільки тому, що мав силу, а й тому, що люди не опиралися його владі.

П'єса Є. Шварца позбавлена детальних ремарок щодо зовнішнього вигляду героїв, деталей їх одягу, що відкрило широкі можливості для реінтерпретації сюжету в кіносценарії М. Захарова і Г. Горіна. Знімаючи фільм за мотивами п'єси, Марк Захаров дотримується її первинного сюжету і змісту, однак через деталі інтер'єру, екстер'єру, одягу, зачісок героїв осучаснює її, по суті повністю змінюючи ідейні акценти. У фільмі поєднуються середньовічне готичне місто з нетинькованими стінами, високими стелями і стрілчастими вікнами і радянська дійсність, оприявнена одягом героїв, стилем її мислення, поведінкою (танці і співи усміхнених діток, які дякують вождю за дитинство і дарують йому традиційні квіти — гвоздики; Генріх має зачіску, костюм 80–90-х рр. XX ст., Ланцелот ходить у сонцезахисних окулярах). Таке еkleктичне поєднання реалій дуже віддалених одна від одної епох наштовхує на думку про те, що науково-технічний прогрес аж ніяк не означає і відповідного духовного розвитку людини. Культурну розірваність між середньовічною забобонною душею пересічної людини й інтелектуальними здобутками людства оприявнено у фільмі М. Захарова на метафоричному рівні через одяг городян: жінки як уособлення душі народу, одягнені в сукні в середньовічному стилі, а чоловіки як символ інтелекту — у костюмах XX ст.

У п'єсі Є. Шварца казковість виявляється не тільки на сюжетному рівні, але і в суто казкових героях (коти, собаки, віслук розмовляють), деталях (літаючий килим, шапка-невидимка, книга буття, у якій автоматично проявляються всі біди світу), то в М. Захарова від казки залишається хіба що сюжет і шапка-невидимка, усі інші атрибути усунено або осучаснено — Дракон літає на реактивному літаку, замаскованому під чудовисько, Ланцелот піднімається в небо на повітряній кулі, з усіх тварин є лише собаки, однак вони на боці ворога, адже допомагають драконівським людоловам шукати інакомислячих, що прагнуть потрапити до міста.

Ні в п'єсі Є. Шварца, ні у фільмі М. Захарова немає чіткої просторово-часової прив'язки, невідомо, звідки прибув і герой. Та в обох випадках назва міста — Вільне — приймається як іронія, адже насправді це місто рабів. Вони мали меч для знищення тирана, але вже понад триста років ніхто не намагався цього зробити. Світ Вільного міста — це світ тоталітарного абсурду, де, як іронічно зауважив Бургомістр, відібраним народом — «найкращими людьми міста» є його найбільші моральні виродки, що свідчить про повне нівелювання моральних цінностей, таких як честь, гідність, право на волевиявлення.

У зображенні ставлення Дракона до городян натуралізм поєднується з абсурдністю і відвертим сарказмом, що надає фільму макабричності (великий механізм, який рухається за рахунок того, що всередині нього, мов ховрашки чи білки, бігають люди; шпигування є буденною справою, тому має право на вихідні; батько навчає сина як найкраще робити доноси; кожне нелюдське приниження з боку Дракона супроводжується нагородженням приниженого; Дракон прагне вразити насамперед геніталії чоловіків, що, на нашу думку, символізує його намагання знищити людську гідність на генетичному рівні).

Через означення страхітливих голови, крил, хвоста як чинів («Дракон: Я сьогодні по простому, без чинів»), оприлюднено думку про те, що насправді таких частин тіла у дракона немає, вони надумані людьми, приписані тирану, аби було чим вмотивувати свій страх перед ним.

Вважаємо, що у стрічці М. Захарова Дракон уособлює бездушну державну систему, а його триголовість можна трактувати як тріумвірат беззаконності очільника (Дракон демонстративно з'їдає документ, що захищав права рицаря), каральних органів і бюрократії, що ставить під сумнів створення держави як єдино можливої форми існування народу. У фільмі «Вбити дракона» держава постає як великий механізм, спрямований на пошуки й ізоляцію/знищення інакомислячих. Та знищення циганів за вільнодумство насправді має глибше коріння: вони є реальним доказом того, що люд-

ська спільнота може існувати і без державної системи з її силовими структурами і таким чином не створювати умов для дракона.

Людина-Дракон розгулює по місту в касці і шкіряному плащі, викликаючи асоціації з військовими диктаторами, яких було достатньо в ХХ ст. (Муссоліні, Гітлер, Сталін, Мао Цзедун, Фідель Кастро), та пізніше, мов у калейдоскопі, він з'являється перед рицарем у різному цивільному одязі, притаманному культурі Америки, Європи, Азії. Така триголовість Дракона у фільмі сприймається і як метафора багатолікості сучасних драконів, які йдуть в ногу з часом і маскують свою деспотичну суть, що чи не найяскравіше оприявлено образом Бургомістра Вільного міста. Це типовий радянський дракончиновник: невеличкий лисуватий чоловічок з черевцем, в сірому костюмі і кирзових чоботах (як Сталін), який, демонструючи єдність з народом, цілується з делегатами (як Брежнев), обіймається з прибиральницями, і в цей же час буде в'язницю-кліть, до якої запроторює прибічників Ланцелота.

Лише знову повернувшись до міста, рицар розуміє, що мав на увазі Бургомістр, коли відмовляв від поєдинку, говорячи, що люди не можуть без диктатора. Якби не влада сильнішого дракона, люди-дракони знищили б один одного, адже розуміють свободу не інакше як свавілля — право гвалтувати і вбивати собі подібних (тому й вигукує Ланцелот з розпачем: «Три голови впало, а виросло тисяча!»). Якщо народ у п'єсі Шварца — затурканий, але незлобивий, то у М. Захарова — це бездумний агресивний натовп, якому аж ніяк не можна давати свободу, адже тоді він знищить самого себе. Якщо для Ланцелота бути вільним означає мати право на власну думку, самому вирішувати свою долю, то жителі міста не хочуть такої свободи, їх лякає навіть думка про те, що під час бою «кожен сам за себе вирішує, що він бачить». Вчинками городян засвідчено, що вони, очевидно, стали такими не тільки через те, що місто захопило потворне чудовисько, а скоріш за все дракон з'явився в їхньому житті саме тому, що вони прагнули диктатора, який буде організовувати їхнє життя, вирішувати, що їм будувати, думати, бачити.

Неоднозначним є й образ Ланцелота, який викликає асоціації з Дон-Кіхотом, адже герой також, як і славнозвісний іспанський рицар, живе у світі своїх фантазій, здійснивши нікому непотрібний подвиг. До певної міри можна поставити знак рівності між героями, бо і Дракон, і Ланцелот вважають, що роблять благо справу для людей, хоча дії жодного з них не роблять народ щасливим.

У фільмі М. Захарова ситуацію міста можна охарактеризувати коротко, перефразувавши традиційний французький вислів «*Le Roi est mort, vive le Roi!*»: «Дракон помер! Вітаємо нового Дракона!». Відповідно боротьба Ланцелота з Драконом асоціюється із сізифовою працею, адже також є безкінечною і сповненою абсурду. Виголосивши полум'яну промову про те, що вбити Дракона в душі жителям доведеться самотійно («Ну зрозумійте ж, він тут (показує на голову); я зараз змушу кожного це зрозуміти й убити дракона... у собі! Ви розумієте?! У собі!»), Ланцелот, по суті, тікає з міста. Рицар боїться перетворитися на чергового дракона, бо ознаки цього вже є: він істерично дає накази містянам і до тями його повертає Ельза, виплеснувши склянку води йому в обличчя.

Логікою вчинків городян М. Захаров і Г. Горін підводять до думки про те, що народжену в неволі/рабстві людину не можна зробити вільною, вільну людину потрібно виростити/виховати. Таке розуміння людської сутності зближує фільм з біблійною оповіддю про Мойсея, який вивів євреїв з Єгипту і сорок років блукав з ними в пустелі, що, на перший погляд, здається нісенітницею: якщо Бог наказав пророкові вивести людей з полону, то чого ж не привів їх якнайшвидше в обіцяний рай? Та суть багаторічного блукання полягала в тому, що вільну країну на обітованній землі зможуть побудувати тільки вільні люди, тому і блукали колишні раби по пустелі до тих пір, поки не народилося нове покоління, що не знало рабського існування.

У засніженому степу Ланцелот знову натрапляє на поверженого ним Дракона, та тепер це добродушний усміхнений дядечко, який захоплює дітвору польотами іграшкового дра-

кончика. Ланцелот приєднується до них, адже усвідомлює, що від нього залежить, ці маленькі люди, ставши дорослими, будуть вільними чи побудують нове місто дракона. Доросле покоління жителів Вільного міста безповоротно втрачено, однак є сенс захищати від Дракона дітей, аби він не захопив їх душі. І боротися за них потрібно вже зараз: «Дракон: Може, не зараз? Все-таки діти!» «Ланцелот: Ні, зараз!» «Дракон: Ну, виходить, тепер-то й почнеться найцікавіше!» — боротьба за свідомість підростаючого покоління.

Фінал п'єси Є. Шварца оптимістичний: герой одружується з Ельзою і залишається, адже вірить, що разом з друзями зможе перепрограмувати жителів вільного міста, «уб'є дракона в кожному» городянину. Фінал фільму Марка Захарова метафізичний, відкритий. Його Ланцелот вже не має ілюзій, що знищивши тирана, він не ошчасливив місто. Рицар усвідомлює, що в душі кожного городянина є власний дракон, а звільнити поневолену власним драконом людину не можна, це може зробити лише вона сама. Убити дракона — убити свою рабську сутність спромоглася хіба що Ельза.

Отже, використовуючи міфомотив дракоборства як універсальної моделі буття, письменники запропонували свій погляд на одвічні людські цінності. Якщо п'єса Є. Шварца завершується оптимістично, то фінал фільму М. Захарова полишає по собі відчуття безкінечності протистояння Ланцелота і Дракона як одвічного протистояння Добра і Зла, Бога і Диявола, — кола, яке неможливо розірвати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Jung K. G. Nietzsche's Zarathustra / K. G. Jung. — NY : Princeton University Press, 1988. — V. 1. — P. 155.
2. Афанасьев А. Славянская мифология / А. Афанасьев. — М. : Эксмо; СПб. : Мидгард, 2008. — 1520 с.
3. Мифологический словарь. — Режим доступу: <http://www.clubocheck.ru/lib.php?rat=15&dog=313>
4. Пропп В. Змееборство Георгия в свете фольклора / В. Пропп // Фольклор. Литература. История : собр. трудов. — М. : Лабиринт, 2002. — С. 92—114.

5. Словарь античности / Й. Ирмшер, Р. Йоне ; пер. с нем. — М. : Прогресс, 1989. — 704 с.
6. Юнг К. Г. Эон: Исследования о символике самости / Карл Густав Юнг. — М. : Академический проект, 2009. — 340 с.
7. Шапарова Н. Краткая энциклопедия славянской мифологии / Н. Шапарова. — М. : Астрель, 2000. — 624 с.
8. Шварц Е. Дракон / Е. Шварц // Пьесы. — Л. : Советский писатель, 1972.
9. Убить дракона [Видео] / реж. М. Захаров; авторы сценария М. Захаров, Г. Горин. — Мосфильм, Бавария-фильм, ЦДФ-Штутгарт, Совинфильм, 1988. — 116 мин.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 821.161.2-32.09

Олеся Лихачова

ІМПРЕСІОНІСТИЧНІ ВІЗІЇ В НОВЕЛІСТИЦІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ТА ГРИГОРІЯ КОСИНКИ

У статті здійснено різнорівневий аналіз парадигм новел Михайла Коцюбинського і Григорія Косинки. Проаналізовано жанрову специфіку творів, розкрито психологізм та філософізм текстів письменників.

Ключові слова: *поетика, новела, психологізм, образ, творче наслідування.*

В статтє совершен разноуровневый анализ парадигм новел Михайла Коцюбинського и Григория Косинки. Проанализована жанровая специфика произведений, раскрыт психологизм и философизм текстов писателей.

Ключевые слова: *поэтика, новелла, психологизм, образ, творческое наследование.*

The multilevel analysis of the poeticals paradigm of the novels by Myhaylo Kozhybynsky and Grygoriy Cosynka is realized in the article. The genre. specificity of work is analyzed, psychology and philosophism of the novels texts of writers.

Key words: *poetics, novel, psychology, image, creative imitation.*

Митці, здавалось би, віддалені цілою епохою, більше різні, аніж схожі, але вдумливі критики таки знаходили ті «точки перетинання», де схрещувалася естетика, стильові прийоми в світах прози Михайла Коцюбинського і Григорія Косинки. Недарма ж бо мудрий Максим Рильський ще на зорі неповної реабілітації Г. Косинки та його творчості не без внутрішньої духовної гіркоти говорить про українську критику кінця 60-х років, котра «сопричисляла Косинку до імпресіоністів». Навпаки, Максим Рильський нічого гріховного не бачить у такому співставленні естетичних принципів Г. Косинки: «Протиставлення реалізму й імпресіонізму, — акцентує М. Рильський, — здається мені мало підставним. Ті самі критики цілком слушно вказували на творчу залежність Косинки від Стефаніка, Коцюбинського, Васильченка (я б додала сюди ще й Черемшину. — О. Л.). Коли говорити про спосіб малювання окремими яскравими мазками, які ін-

коли здаються й не дуже пов'язаними між собою, а врешті-решт утворюють суцільну картину, і називати це, запозичуючи слово від мистецтвознавців, імпресіонізм, то таким імпресіонізмом закрашено багато сторінок у названих вище вчителів Косинки, великих реалістів. Імпресіонізм закидали свого часу і Чехову, навіть у реаліста з реалістів — Льва Толстого можна знайти «імпресіоністичні» малюнки» [3, с. 8].

Варто особливо зазначити, що тогочасна критика майже не помічала цих «буржуазних напрямків» у мистецтві слова: ані імпресіонізму, ні експресіонізму, бо такі, звісно, що просто неможливі в так званому, сповідувальному скрізь і завжди, соціалістичному реалізмі. Як бачимо, мудрий Максим Рильський виводить за межі ідеологічної доктрини імпресіонізм та орнаменталізм, так властивий письму особливо Григорія Косинки.

Звісно, що Михайло Коцюбинський — прозаїк насамперед модерний. Світ його, як ось у знаменитому «Intermezzo» — екзистенційно сум'ятливий. Він начеб розіп'ятий у своїй психоенергетиці, між вимріяними за юності митцем високими ідеалами призначення мистецтва, «бо життя безупинно і невблаганно іде на мене, як хвиля на берег (емоційно-імпресіоністичне порівняння). Не тільки власне, а і чуже. А врешті — хіба я знаю, де кінчається власне життя, а чуже починається? (Філософічно, але без емоційної окраси, що також являє нам митець цілком імпресіоністичний «момент»). — Я не можу розминутися з людиною. Я не можу бути самостійним, — нарешті рішуче повертається М. Коцюбинський до системи своїх ідеалів [1, с. 34]. До певної міри визначається і власними ідеалами Григорій Косинка. Наскрізна його тема — громадянська війна в Україні. Головний ідеал митця — революціонер: «Б'ється червона селянська воля, умирає на своїх осямужках та обніжках, але боронить своїми тілами, кров'ю свої оселі від армії золотих богів» [2, с. 85].

Але, як і в М. Коцюбинського — це суцільний світ сум'яття, невизначеності та екзистенційних крайнощів: «Заплакали села. Уже не чути, як гукає гармата, і на місці гарячих боїв лишилась чорна руїна, помста сльозам, як дощем...

І тоді: озолотило сонце похмурі хмари на заході і втопило червону багряницю, як той сум, у ставу та й прослало над пожарищем» [2, с. 39] (цілком імпресіоністська, але жадна картина).

Необхідно обов'язково зазначити, що такі стани сум'яття і внутрішньої невизначеності в обох майстрів слова народжені різними психоаналітичними стихіями: у Косинки — хаосом революційної битви та класової боротьби.

Ще одна, вельми значуща, також екзистенційна проблема постає у творчості обох прозаїків: це відношення митців до такої сакральної, надчутливої проблеми, як смерть близької, рідної людини. У Коцюбинського — це смерть маленької доньки: «Я й так бачу все, бачу свою дівчинку, її голі ручки на рядні, як вона розтулює спечені губи й ловить повітря» [2, с. 169]. Тим часом, немов колосальний дисонанс смерті дитини, під її вікнами несамовито, просто безумно красиво цвітуть яблуні. Навіщо, — питається, це цвітіння у таку трагічну мить?!? Не на силі відповісти і митець, і ми.

Подібні структури паралельно розгортаються і в новелі Г. Косинки «Мати». У таку трагічну хвилину син звертається до матері — «Ви ж не вмирайте, мамо, чуєте. Не вмирайте! Я сьогодні привезу доктора, чуєте?» [1, с. 39]. Паралелізмом характеризуються символічні образи, котрі поглиблюють загальний контекст новели: «Дощ перестав. Вітер гнав на захід патлаті хмари, а над лісом вималював широку синю смугу, схожу на Дніпро коло Зеленогаївки» [1, с. 45].

І в новелі «Intermezzo» пейзажі також відіграють більш важливу структуротворчу роль, але на відміну від пейзажних структур Г. Косинки, вони в Коцюбинського виразно урбанізовані, хоча сам митець (те яскраво видно) по вінця душі закоханий у рідну природу: він буквально обожнює її, себто, пантеїзує: «Пізно я повертався додому. Приходив обвіяний духом полів, свіжий, як дика квітка» [2, с. 304]. У Косинки — навпаки: природа і пейзажі гостро драматизовано, під рівень того трагічного дійства, що коїться у його новелах, як ось: «Цілі улиці викошено огнем-косою. Чорні повалені хати, а в попелі тліє горе матері... — На Гордієнкових горбах сини в

бою за волю лягли! Стоїть пшениця потолочена, серпа просить, а вони кров'ю поливають...» [1, с. 15].

Наскрізним і сакральним образом, що пронизує структуру новелістики М. Коцюбинського і Г. Косинки, є священна тема рідної землі, Батьківщина найголовнішого Героя обох прозаїків — образу трударя-селянина на сій священній землі.

Тема Батьківщини — вічна в творчості Михайла Коцюбинського: «Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налитої зеленим хлібом. Безконечні стежки, скриті, інтимні, наче для самих близьких, водять мене по нивах, а ниви котять та й котять зелені хвилі і хлопають ними аж в краї неба» [1, с. 302]. Як правило, М. Коцюбинський не ідеалізує героя-сучасника: він навіть у його «цивілізованій ході» бачить грядущі біди так званої «цивілізації»: «Се ти одягла землю в камінь й залізо, се ти через вікна будинків — тисячі чорних ротів — вічно дихаєш смородом» [2, с. 297]. І Г. Косинка наближено (до свого великого вчителя) мислить він і святу свою земельку, і ту братовбивчу битву, що розгорнулася на її святому лоні: «Креше полум'я іскриться, і в диму, як чорні примари, мріють над селом тополі попелом припалі...» [1, с. 13].

Як правило, митець у своїх творах обирає естетичний об'єкт, на який націлені його духовні намагання і помисли: так герой М. Коцюбинського, що свідомо втікає у «чисту естетику» від трагічної дійсності, нарешті зустрічається з об'єктом своїх душевних терзань — із звичайним мужиком, як символом суворої реальності: «Ми таки стрілись на ниві — я і людина. То був звичайний мужик. Не знаю, яким я йому здався, але крізь нього я раптом побачив купу чорних солом'яних стріх, затертих зливами, дівчат у хмарі пилу, що вертались з чужої роботи, брудних, негарних з обвислими грудьми, кістлявими спинами... блідих жінок у чорних подертих запасках, що схилились, як тіні, над коноплями... працьовитих дітей всуміш з голодними псами... Я не тікав, навпаки, ми навіть почали розмову, наче давні знайомі» [2, с. 308]. І страшна, трагічна та розмова, де ліричний герой прозаїка буквально закликає «звичайного мужика» до відкритого бунту й протес-

ту: «Говори, говори. Розпечи гнівом небесну баню. Покрий її хмарами твого горя... Погаси сонце й засвіти вдруге на небі» [2, с. 309].

Проблеми вибору дороги постають і в новелі Г. Косинки «Сходка». Це також, як у Коцюбинського, дорога боротьби, «червона стежка» протесту: «Я... — почав Цюпка... — Да. Забастовщик з 905 года і говорю: в ушах у нас ще й досі дзвонять панські казочки, а кругом... рабство. — Подивіться, батьки на дітей: багато їх, правда, багато? — Ми мучились — нічого, але яка доля наших дітей через десять — п'ятнадцять год? — Ні, наша стежка — червона... За революцію! От і все...» [1, с. 28].

Як переконуємося, соціально-політичні дороги І. Коцюбинського і Г. Косинки не те що близькі, вони наче б накладаються, збігаючись, одна на одну. Отож, в обох митців — один вибір — шлях до свободи — крізь бунт і протести, навіть крізь кров!

У Григорія Косинки — цей вибір, ця дорога — навіть не більшовицька. Знаємо, як опозиційно-застережливо ставився Косинка до молодого, але вже такого, що втопив себе в крові комуністичного тоталітаризму. Така позиція проривається і в структурах новели «Сходка»: «Здорово, брат, сказав Цюпка — краще од більшовика розумієш — «Наша стежка червона»... І довго ще було чути селом про червону стежку Цюпки» [1, с. 28].

Соціально-класові мотиви в новелістиці Григорія Косинки — більш загострені та радикальніші, ніж в «естета» Михайла Коцюбинського, бо останній неначе проявляє більшу «покірність» жорстоким законам цивілізації, принаймні, Коцюбинський, набагато ліберальніший тут, аніж Косинка: «Город знову простяг до мене свою залізну руку... Покірливо дав я себе забрати» [2, с. 309]. Оце «покірливо» надто багато «видає» в психоконфлікті М. Коцюбинського. Тим часом у Г. Косинки, як правило, панує жорстокий опір молодому ще тоталітаризму, як ось у новелі «Зелена ряска»: «...Знай. Кому-ністи день у день — мов оси: «На богів і чортів» [1, с. 74].

Отже, імпресіоністичний стиль в українській літературі має глибоке коріння, є цілком органічним для національної

художньої свідомості. Зрозумілим є також той факт, що не зважаючи на почасти суто імпресіоністичні вкраплення, більшою мірою у стильовій палітрі М. Коцюбинського та Г. Косинки переважає реалістичний тип художнього мислення.

Таким чином, аналіз творчості українських новелістів засвідчує не тільки наявність імпресіоністичного стилю, але й цікаву, плідну розробку цими авторами імпресіоністичної складової в системі стильового синкретизму XIX–XX століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Косинка Г. 1967 — Серце / Г. Косинка. — К.: Харківська книжкова фабрика, 1967.
2. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. / М. Коцюбинський — К.: Наукова думка, 1974. — Т. 2.
3. Рильський М. Слово Косинки / М. Рильський. — К., 1967.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

УДК 81.091-311.2

Анастасія Адамович

ОСОБЛИВОСТІ ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНИХ ПОДІЙ У РОМАНАХ М. ШОЛОХОВА І М. СТЕЛЬМАХА

У статті подається компаративний аналіз реценції історичного минулого в романах М. Шолохова і М. Стельмаха. Об'єктом дослідження виступають такі твори як «Тихий Дон» та «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль». Такий підхід дозволяє більш повно простежити особливості змалювання становлення та розвитку характерів персонажів.

Ключові слова: реценція, формування характеру, історичне минуле.

В статтє предлагается компаративный анализ реценции исторического прошлого в романах М. Шолохова и М. Стельмаха. Объектом исследования являются такие художественные произведения как «Тихий Дон» и «Кровь людская — не водица», «Хлеб и соль». Данный подход позволяет более полно проанализировать особенности формирования и развития характеров персонажей.

Ключевые слова: реценция, историческое прошлое, формирование и развитие характера.

The article gives an attempt of comparative analysis of the representation of historical past in the novels written by M. Sholokhov and M. Stel'mah. The object of the research includes such works as «And Quiet Flows the Don» and «The Human's Blood is Not Water», «Bread and salt». Such point of view will allow to more profound comprehension of the original conditions of characters' formation and of the evolution.

Key words: reception, characters' formation, historical past.

У сучасному літературознавстві особлива увага приділяється визначенню нових підходів до аналізу своєрідності художньої спадщини митців: розкриттю системи образів, принципів зображення історичної дійсності (у зв'язку з поглибленням інтересу до осмислення національних питань), поетики творів. Докладно проаналізовано у типологічному аспекті творчість М. Шолохова і М. Булгакова, М. Шолохова і Л. Толстого (П. Бекедін, Л. Єршов, П. Палієвський). Стисло розглянуто художню спадщину М. Шолохова у літературознавчих розвідках українських дослідників, присвячених темі «Шолохов і українська література» (І. Крук, І. Семенчук, П. Хропко). В окремих статтях вдало робиться порівняльний

аналіз творчості М. Стельмаха з художньою спадщиною видатних майстрів української літератури: І. Франка, У. Самчука (Т. Беценко, І. Бурлакова, А. Подмазко).

Зважаючи на те, що ми розглядаємо художні твори М. Стельмаха і М. Шолохова як творчий доробок представників різної і у той же час схожої етнічної ментальності, звернемо увагу на інтерпретацію ними історичних подій як засобу відображення індивідуальних і загальних формотворчих чинників характеру персонажів. Ідея духовної спадковості поколінь стає однією з основних і у творах М. Шолохова і М. Стельмаха для відтворення особистості у плині історії, у певному часовому просторі. Адже осмислення героями романів минулих подій, традицій народу крізь призму сучасного дає змогу простежити прагнення окремих особистостей, а отже і відобразити загальний розвиток національної свідомості.

Романи «Кров людська – не водиця», «Хліб і сіль» знаменуються активним пошуком героями власного місця, що було спровоковано зовнішніми, загально-суспільними чинниками (обставини, які стимулювали інтерес до минулого країни), а роман «Тихий Дон» – більш внутрішніми або індивідуальними (ситуації, що стосуються особистості людини, моральних чинників творення її характеру) відповідно до історичних подій. Обидва принципи зумовили пошуки і ствердження героїв як особистостей. Подібним для митців є зображення минулого як одного з характеротворчих засобів, що відтворює основні душевні порухи персонажів, примушує їх замислитись над минулим і спрогнозувати майбутнє.

Письменники змальовують особисте життя героїв у контексті загального історичного процесу. Автори відображають як власне сюжетний час, так і вічність: відтворення генетичної приналежності персонажів до національного минулого, тобто віддзеркалення своєрідних рис ментальності (мотив пам'яті про війни та звичний спосіб життя). Можна стверджувати, що етнічне середовище, вихідцями з якого є герої романів М. Шолохова і М. Стельмаха, впливає на розвиток основних характеротворчих рис. У «Тихому Доні» головни-

ми персонажами, а часто й епізодичними, є козаки, які стають вісниками свого неповторного національного колориту. М. Стельмах же у романах «Кров людська — не водиця» та «Хліб і сіль» створює збірний образ селян усієї України.

Для М. Стельмаха історичний час має два виміри: минуле — провідні ідеї народного світорозуміння, з яких випливають моральні засади теперішнього — авторська позиція. «Якщо ретроспекція — включення в оповідь картин «минулого» із життя героя, його спогадів — завжди була композиційним прийомом, що сприяв можливості розширити історію героя, то композиція сюжету сучасної української романістики цілком може бути основана на чергуванні двох часових вимірів — минулого і сьогодення. Інтенсивно оживаючи в пам'яті героя, минуле набуває наочності й переконливості в сюжетному теперішньому часі. Тут усе залежить від того, в якому напрямку йдуть «пошуки», з якою метою минуле оживає із глибин людської пам'яті...» [2, с. 43–44].

Для М. Шолохова категорія історичного часу — тривимірна, де теперішнє виступає певною віссю розвитку історії, характерною є і циклічність у розвитку подій. У М. Шолохова історичний факт набуває багатоаспектного звучання, всі історичні події ревізуються. Така позиція допомагає не тільки простежити минуле, а й прогнозувати майбутнє народу. Саме тому і більшість великих соціальних конфліктів, що відображені в романі «Тихий Дон» виникають і відтворюються в більшості випадків через хутір Татарський, єдину географічну площину, яка була вигадана автором, але саме тут відчувається їх духовний зв'язок з пращурами, кардинальні зміни в характерах.

М. Шолохов через звернення до історичної пам'яті народу показує ставлення Мелехова до соціального стану козаків. Котляров закидає Григорію: «— Будя пановать! Заграбили землю...

— Не заграбили, а завоювали! Прадеды наши кровью ее полили, оттого, может, и родит наш чернозем» [6, с. 126]. Саме у таких діалогах змальовуються не тільки провідні риси характеру героїв, людина тут розглядається як член суспільства.

На нашу думку, надзвичайно важливим структурним елементом в тексті романів «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль» М. Стельмаха також є авторське ототожнення долі героя з долею країни. Важливим моментом тут виявляється зазначення особливого місця героя в суспільстві, у історичному процесі, впевненість у тому, що будь-яка особистість наділена особливою місією перед народом. Так, Стадницький зі злістю доводить: *«Прекрасна ідея! Подумайте самі: заслання в сибірські села не зменшує революційну небезпеку, а на жаль, переносить її на більшу територію імперії. Камчатка ж, даруйте, може стати прекрасним ізолятором Росії. Ізолятором для нових ідейних хвороб...»* [4, с. 37]. На таке зауваження Лісовський доводить протилежне: *«Сибір був освоєний буйною вольницею Єрмака, тими людьми, яким було тісно на Русі. Потім туди, в сніги, погнали різних категорій засланців... Ось який люд перетворив суворий Сибір у житницю Росії. А нинішній бунтар, чи там революціонер... не менше впертий і життєздатний, аніж його попередник...»* [4, с. 38].

Можна простежити контрастне розмежування понять, що вкорінені в історичну пам'ять української та російської нації: *«— Отак і пустіє село. То перше нас орда воювала, а тепер свої дерилуди. Хіба не хватило б святої усім! — дід Дунай широко махнув рукою на панські ліси і ниви і вслід за рукою повів сивими задуманими очима»* [4, с. 42]. У той же час спостерігається гіперболізація узагальненого образу козаків: *«...Підійшов до саней Григорій Волошин, чолов'яга років сорока, з тонкими, привабливими рисами обличчя і руськими козацькими вусами. Широкий у плечах, вузький у стані, молодцюватий з виду...»* [4, с. 42].

Таким чином, рецепція історії у М. Стельмаха і М. Шолохова відмінна за змістовим навантаженням. Для М. Шолохова — це історія держави, яка може відродитися шляхом виявлення і зміни індивідуальних особливостей характеру її громадян. Для М. Стельмаха характерним є більш романтичне висвітлення історичних подій минулого, а через це і гіперболізація характерних рис позитивних і негативних персонажів.

На рецепції М. Стельмахом і М. Шолоховим історичного минулого у змалюванні образів персонажів позначилося захоплення митців фольклорною спадщиною — формою народної пам'яті, що зберігає живі традиції. Так, історія життя старої Чайчихи нагадує пісню про чайку, що виводила своїх дітей «на чужих полях, при битій дорозі...» [4, с. 54]. Історично образ «степу» можна трактувати як «прикордоння, узбіччя, на якому нема де сховатися», що у свою чергу впливає на психологічні спадкові риси українців.

Або Атаршиков у «Тихому Доні» змальовується людиною, відданою споконвічним традиціям: «— *Ты понимаешь, Евгений... Я до чертиков люблю Дон, весь этот старьй, веками складывающийся уклад казачьей жизни... От запаха степного полынка мне хочется плакать... так глубоко и больно люблю... ты поймешь...*» [6, с. 91–92]. Так, ще раз звертається автором увага на постійне філософське протиставлення людини і природи у романі: люди з'являються, зникають, а природа, що впливає на розвиток характерів, психологію людини — вічна. «Традиції такого роду, що передавалися з покоління у покоління і ретельно оберігалися, не могли не позначитися на формуванні характеру кожного конкретного козака і навіть ширше: на соціально-психологічному вигляді козацтва в цілому» [3, с. 69].

Отже, «ідея духовної спадкоємності поколінь стає основою для цілісного відображення людини у часі та в історичному просторі...» [2, с. 49], а «...література не відтворює і не транслює національну ідею, а кожного разу ніби заново породжує її як новину, як акт відкриття і прозріння» [1, с. 26–27].

Потрібно підкреслити, що авторами велику увагу приділено часу внутрішньому. Але осмислення персонажами романів минулих подій крізь призму сучасності дає змогу простежити і загальний розвиток національної свідомості. Обидва митці відтворюють зростання характеротворчих рис дійових осіб саме на історичному тлі, аналізуючи індивідуальне через сприйняття загального. З цього приводу хотілося б звернути увагу на влучне ствердження провідного науковця М. Гуменного: «...загальнолюдськими можуть бути

істинно національні художні твори. Адже загальнолюдські почуття, думки, настрої завжди виникають на національному ґрунті, що надає їм неповторних, історично-конкретних рис» [2, с. 39]. М. Стельмах підходить до проблеми формування особистості через корінні зміни всього суспільства в переломні моменти історії, наголошуючи на конкретних концептуальних рисах персонажів. Адже ментальність народу проявляється не тільки в дотриманні споконвічних традицій, а й у духовному виборі, самопізнанні кожної особистості. У тексті «Тихого Дону» спостерігаємо глибоко розкритий складний процес переходу людини від традицій минулого до сприйняття нових реалій життя, відтворення початкових рис характеру персонажів як способу змінити сучасне з урахуванням позитивних чи негативних чинників власного і суспільного минулого.

З огляду на те, що письменниками розглядаються генетично пов'язані між собою явища, зумовлені історичною близькістю становища російського і українського народів, передумовами їх суспільного розвитку, окреслюємо характерні для романів обох авторів відмінності. Ми диференціювали художній прийом ретроспекції за ідейно-тематичною основою романів та задумом митців. У романістиці М. Стельмаха звернення до історичних подій поглиблює логічність викладу певних ситуацій та відтворення послідовного зростання характерів героїв; виконує функцію філософських уявлень письменника. М. Шолохов же часто акцентує увагу на поверненні персонажів у думках до стародавніх звичаїв, обрядів і вічних прагнень з урахуванням ними минулих і сучасних реалій життя.

Отже, ремінісценції у романах обох митців виконують сюжетотвірну функцію, поглиблюють культурологічний аспект, сприяють характеристичі історичної та духовної атмосфери конкретної епохи та збагаченню поетики романного жанру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Воробьева Н. Н. Принцип историзма в изображении характера: Классическая традиция и советская литература / Нина Николаевна Воробьева. — М. : Наука, 1978. — 264 с.
2. Гуменний М. Х. Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій: монографія / Микола Хомич Гуменний. — К. : Акцент, 2005. — 240 с.
3. Семанов С. Н. «Тихий Дон» — литература и история / Сергей Николаевич Семанов. — М. : Современник, 1977. — 245 с.
4. Стельмах М. П. «Хліб і сіль» / Михайло Панасович Стельмах; [передм. Є. Гуцала] // Твори: У 7 т. Т. 1. — К. : Дніпро, 1982. — 656 с.
5. Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 9 т. / Михаил Александрович Шолохов. — М.: ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — Т. 2: Тихий Дон: Роман в 4 кн. Кн. 2 / [Сост., примеч. В. Васильева]. — 384 с.
6. Шолохов М. А. Собрание сочинений: В 9 т. / Михаил Александрович Шолохов. — М. : ТЕРРА — Книжный клуб, 2001. — Т. 3: Тихий Дон: Роман в 4 кн. Кн. 3 / [сост., примеч. В. Васильева]. — 384 с.

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2014 р.

РЕЦЕНЗІЇ

Микола Пащенко

ПРОБЛЕМАТИКА ХУДОЖНОСТІ В СУЧАСНИХ НАВЧАЛЬНИХ ПОСІБНИКАХ

Рецензія: 1. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства): підручник для гуманітаріїв. — К.: Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.; 2. Галич Олександр, Назарець Віталій, Васильєв Євген. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. — 3-тє вид., стереотип. — К.: Либідь, 2006. — 448 с.; 3. Білоус П. В. Вступ до літературознавства: навч. посіб./ П. В. Білоус. — К.: ВЦ «Академія», 2011. — 336 с. — (Серія «Альма-матер»); 4. Білоус П. В. Теорія літератури: навч. посіб./ П. В. Білоус. — К.: Академвидав, 2013. — 328 с. — (Серія «Альма-матер»); 5. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури: навч. посіб./ [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. — К.: ВЦ «Академія», 2010. — 256 с. — (Серія «Альма-матер»).

В останні десятиліття (кінець ХХ — початок ХХІ ст.) в теоретичному літературознавстві постало питання про художність як мірило поступу літератури, її якості, обумовленої естетичною ціннісністю, що відповідає запитам та задоволенню потреб людини і суспільства. Адже ми стали свідками не лише розширення спектру літературно-художніх явищ, а й досить активного (хоча і не завжди виваженого, а відтак і неправомірного) втручання в життя людини, у суспільну свідомість масової літературної продукції, так званої паралітератури.

Неоднорідність всього цього масиву літератури змушує шукати критерії художнього, звісно вивіряючи їх, узгоджуючи з критеріями естетичного та поетологічними уподобаннями того чи іншого часу.

В останні роки наш провідний часопис «Слово і Час» навіть започаткував дискусію про «художність». У полеміку включилися відомі літературознавці М. Наєнко та Д. Білоус.

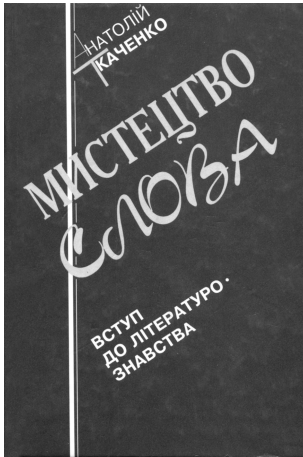
Однак конструктивного діалогу не відбулось, хоча всі погодяться з їх настановами, що специфіка мистецтва і літератури, на відміну від інших форм суспільної свідомості, повинна корелюватися чинниками, взаємодією між ними, тобто системою формозмістовних елементів, компонентів, спрямованих на досконалість, ціннісність форми як найбільш продуктивного, мотивованого задумом, часом та естетичними критеріями донесення до читача змісту, ідеї, концепції твору, а відтак і автора-творця.

Оскільки усвідомлення художньої літератури її специфіки закладається при читанні курсів «Вступ до літературознавства», «Поетика», «Теорія літератури», то слід говорити про критерії і чинники художності, а також про невирішені проблеми викладу цієї проблематики у навчальній літературі.

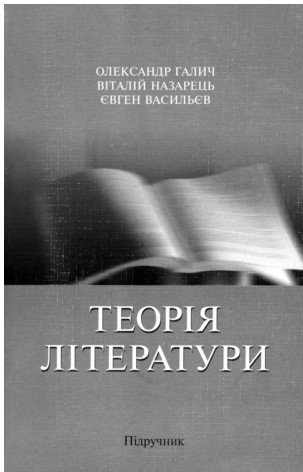
В останні десятиліття в Україні для підготовки студентів в галузі теорії літератури були рекомендовані ряд підручників та посібників. Однак вони за своєю структурою і змістом, будучи вислідом читання індивідуально-авторських курсів теоретико-літературних дисциплін (подекуди з ознаками відособленості, регіоналізації наукових шкіл і традицій викладання), не завжди включають такі проблемні питання, як узагальнення і його види, форми і рівні умовності, текст і твір, текст і світ, структурування світу, його об'єктна і суб'єктна сфери; художність, сталість і плінність її чинників; аспекти взаємодії, а відтак і кореляції цих категорій в структурі твору, в різних родо-жанрових і стильових формах та у процесі літературного розвитку.

Отже, сьогодні на часі питання: чи приділяється у підручниках увага проблематиці художності літератури і наскільки спеціалізовано, розширено і поглиблено висвітлюється ця проблематика?

А. Ткаченко в підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» (1997), підводячи студента до сприйняття системи понять і термінів теоретичного літературознавства, проблематику «художність» не виділяє в окремий підрозділ. Однак терміни «художній» і «художність» він використовує у сполуках з широким спектром понять-термінів, це



функції, їх історичної плинності і сталості як критеріїв художності, які в ідеалі складають «згармонізовану формозмістовну єдність» [с. 435].



поняття «література»: «На сучасному етапі розвитку літератури словесні твори, що мають мистецькі ознаки, переважно називають художньою літературою (цей термін має значення

зокрема: «Х. творчість», «Х. за-сіб», «Х. форма», «Х. почерк», «Х. стиль», «Х. ціле», «Х. твір», «Х. розгортання», «Х. мова», «Х. вмотивованість», «Х. рівень», «Х. вартість», «Х. значущі твори», «Х. творення», «Х. прогрес» тощо. Окрім фіксації уваги студента на якісних ознаках мистецтва слова, зокрема на особливостях поезики і стилю, на рівнях тексту і світу, автор підводить до усвідомлення структурних елементів літературного твору, їх взаємопов'язаності та

В підручнику «Теорія літератури» (2006) за авторством Олександра Галича, Віталія Назарця, Євгена Васильєва теж нема окремо виділеної теми «художність», не використовується і сам термін. У розділі III. «Літературно-художня творчість» (підрозділ 1. «Література як вид художньої творчості») визначається поняття «література» і пояснюється, якими ознаками має володіти витвір мистецтва слова, щоб його можна було означити як «художній». Цілком мотивованою є загальна характеристика

і оцінки рівня майстерності, довершеності естетичної форми» [с. 84]. Тим самим вказується на неоднорідність літератури, в основі чого лежить якісний показник.

У підрозділі 3. «Літературно-художній твір» (тема: 3.1. «Художній твір як основна форма буття літератури»), зокрема щодо прозового твору наголошується: «Естетично виразним, тобто здатним викликати емоційно-інтелектуальні переживання ціннісного порядку при його сприйнятті, твір, у свою чергу, може стати за умови наявності в ньому сукупності певних чинників, серед яких найважливішим є...» [с. 116]. І далі подамо (наближено до тексту) лише перелік чинників: яскраво-індивідуальна, підкреслено-особистісна форма емоційно-інтелектуального переживання світу; актуальність, вагомість проблематики; емоційна виразність і точність вислову, відповідність ужитих у творі мовних засобів змістові; цілісність твору, тобто взаємовідповідність і підпорядкованість усіх його окремих і розрізнених елементів тій художній меті, яку ставить перед собою автор і виразом якої виступає весь твір<...>має свій внутрішній, мотивований змістом цілого сенс і виконує певне смислове навантаження. Цілісність твору забезпечується єдністю авторського погляду на речі<...>естетична данність художнього твору — ще не гарант, а лише передумова його естетичного сприйняття<...> Читач немов би замикає собою естетичний ланцюжок, започаткований автором, і в кінцевому підсумку, тільки від нього самого залежить, чи зможе він гідно оцінити естетичні переваги твору, відчути справжню художню насолоду, читаючи його [с. 117–118].

Отже, ведучи розмову про функції літератури, серед них про естетичну, автори поглиблюють розуміння природи естетичного у мистецтві. Разом з тим не зайвим було б, на нашу думку, приділити увагу відмінностям естетичного у мистецтві і естетичного у житті.

П. Білоус протягом останніх років підготував і видав кілька посібників та підручників з теоретичного літературознавства, чим засвідчив неабиякий науково-теоретичний і методичний потенціал. Це, зокрема «**Вступ до літературознавства**» (2011), «**Вступ до літературознавства**» (2011) —



у співавторстві з Г. Д. Левченко, а також «Теорія літератури» (2013). Безумовно, що в перспективі ці навчальні посібники варто осмислити з точки зору не лише проблематики художності, а і їх структури та змісту, концептуальних засад у порівнянні з посібниками та підручниками інших авторів, які є поки що основним джерелом знань з теоретичного літературознавства або ж принаймні знаходяться у полі зору викладачів та студентів.

Перш за все П. Білоус пов'язує художність із формами образотворення, останні ж корелює з естетичною природою літератури, адже студент повинен усвідомити, що джерело і обумовленість художності — не стільки навколишня дійсність, скільки людські відчуття, враження від дійсності, особливості сприймання і розуміння світу людини. Зокрема у посібнику «Вступ до літературознавства» автор розглядає «Критерії художності», до яких відносить образність, образний лад, емоційну виразність та умовність форм. Образність він пов'язує з багатозначністю (полісемією) слів, адже слова — це образи, а зрощення значень слів породжує нові образи, кожне із двох і більше сполучуваних слів утворюють асоціативне поле, а це у свою чергу породжує енергію нової думки, образу. При цьому суто зорові враження трансформуються у смислові поняття. Власне весь процес образотворення реалізується за допомогою своєрідних механізмів, зокрема епітетів, метафор, метонімії, символів, алегорій (художніх тропів) [с. 64]. Оскільки жанр посібника, підручника завжди орієнтований на вичерпність інформації, то в даному разі слід було б розширити перелік тропів, назвавши також порівняння, синекдоху, гіперболу, літоту та інші їх види.

Образний лад — це не лише розмова про образну специфіку, а й про те, що дійсно художній твір — це система образів, а отже взаємопов'язаність, спрямована на цілісність і гармонію складових, їх вмотивованість, на незвичайність і новизну. Прикладом з поезії Ліни Костенко — цим поетичним маніфестом «творчого неспокою» — підтверджується, що поезія (в широкому розумінні терміна!) завжди є «...неповторність, // якийсь безсмертний дотик до душі» [с. 65].

Окрім образної специфіки літератури, автор виділяє такий чинник, як емоційна виразність літературного твору, що теж складає основу художності. Переважно характеристика цього чинника пов'язується із рецепцією читача, його здатністю включитися у процес співтворчості, з диференційованістю і невідповідністю (неповторюваністю) емоцій і переживань автора в моменти творчого процесу. Цей суто особистісний процес творчості і співтворчості базується на стійких факторах (досвід, культура) та на тимчасових факторах (настрій, психологічний стан). До стійких факторів варто було б додати фактор рівня освіченості, до тимчасових — фактор задоволення потреби.

Третім із важливіших чинників художності П. Білоус називає «умовність», яка є принципом образного змалювання дійсності, що свідомо порушує пряму відповідність життєвим реаліям [с. 66]. Як для усвідомлення студентом цінності форми, художньої майстерності цілком мотивованим є називання ряду прийомів опозицій, це зокрема: схожість і несхожість, видимість і суть, чуттєве і мислиме, об'єктивне і суб'єктивне. Власне переживання цих суперечностей і є тією художньою емоцією, яка характеризує умовність, її естетичну значимість.

Такою ж мірою значимими для естетичного переживання є видозміни природних форм зображуваних явищ і предметів, порушення часових і просторових вимірів, оживлення неживого світу, опредмечення абстрактних понять, включення у життєподібний світ фольклорних, міфологічних образів та сюжетів, тобто поєднання достовірного і неймовірного [с. 67].

У посібнику «Теорія літератури» П. Білоуса тема «художність» викладається у проблемному ключі» (п. 2.6. «Проблема художності літератури»). Автор акцентує увагу студента на індивідуальному характері образності, на оригінальності художнього самовираження. Ведучи розмову про специфіку

художнього зображення, уточнює, що це не «мислення», бо ж мислення характеризується логічністю викладу (характерною для наукового дискурсу), воно пов'язане з оперуванням поняттями.

Заперечуючи термін «художне мислення», автор наполягає на словосполученні «художне зображення», що протиставляє поняттю «наукове мислення». При цьому наводить відоме судження Аристотеля з його «Поетики», що історик говорить про те, що насправді сталося, а

поет... відображає те, що могло б статися — допускає художній вимисел. Орієнтуючись на більш близькі нам в часі дослідження з проблематики специфіки літератури, художності та психології творчості, наводить слова І. Франка: «Поет для dokonання сугестії мусить розворушити свою духову істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву... мусить сам не тільки в дійсності, але ще й в другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоб пережите могло вилитись в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню...» [с. 69].

Не лише характеристика специфіки образного зображення (слід додати і категорію «вираження» — уточнення моє. — М. П.), а й співвідношення понять «вигадка» або «вимисел», свідомо омана-ілюзія і «правда», як уже зазначалося, розглядаються у посібнику як проблемні питання, що пов'язані з художністю. Зауважимо про неправомірність, як на наш

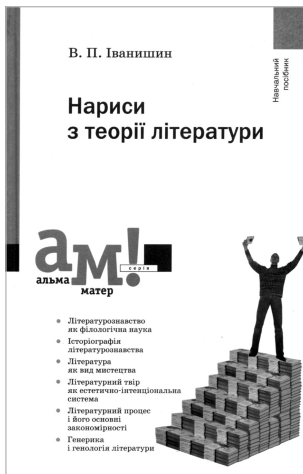


погляд, паралельного використання автором однозначних термінів «вигадка» і «вимисел», доречніше говорити про «домисел», «вимисел» та «фантазію» і відповідно провести їх градацію як означення різної міри суб'єктивності у процесі і наслідку образного відображення, тобто у застосуванні форм умовності [с. 70].

Автор посібника, розглядаючи співвідношення понять «вигадка» і «правда», підводить студента до висновку, що саме вигадка (вимисел), тобто свідомо омана-ілюзія є орієнтиром і критерієм художнього і що «художня правда» — це зображення предметів і світу не такими, якими вони є, а такими, якими вони повинні бути. Однак при цьому не заперечується той факт, що вимисел виростає з реальності, бо ж не тільки письменник, а й будь-яка людина не здатна вийти за межі пізнаного світу. Їй залишається хіба що фантазувати, тобто моделювати нову реальність (художню!) з елементів пізнаної дійсності [с. 69–70].

Вважаю, що в характеристиці творчої роботи письменника, який, «користуючись запасами мовної інформації із закріпленими за кожним словом значеннями, своєю уявою і фантазією творить «підтекст», тобто світ художніх образів», недостатньо говорити про «закріплені за кожним словом значення», адже саме у підтексті проявляються і інші семантичні можливості слова (внаслідок проявлення внутрішньої форми), тим більше за рахунок синтагматичних і парадигматичних (асоціативних) зв'язків. Окрім того, підтекст як світ художніх образів співвідносний із категоріями світу твору, зокрема з різноманітними формами образу людини і образів обставинної сфери, з сюжетом, хронотопом, а також з категоріями не лише об'єктної, а й суб'єктної сфер. Отже, перш ніж пояснити студенту, що світ — це і власне образ-твір як наслідок рецепції тексту, слід дати йому уявлення про структуру цього світу і систему його породження. Тим самим сказати, в якому разі література, окремий твір постає як естетично вартісна система і що це відбувається не лише за рахунок встановлення того, що слова роблять з людьми, а й того, що люди роблять зі словами.

П. Білоус у підсумку дає визначення: «Художність — не тільки конститутивна ознака літератури, а й головна її якість, специфічна сутність, яка надає мовленню мистецької забарвленості і веде в художній світ, який відкриває перед читачем горизонти сподіваної естетичної насолоди та інтелектуальної напруги [с. 71].



В. Іванишин в «Нарисах з теорії літератури» (2010) художність вважає визначальною і субстанціональною ознакою мистецтва, яка однак не підлягає кількісному оцінюванню [с. 94]. Він виділяє «Критерії художності» і розглядає їх за двома рівнями: пізнання і оцінювання. Це, зокрема, естетичний — із субрівнями зовнішньої і внутрішньої форм та інтенціональний — із субрівнями змісту і сенсу твору. Атрибутивні він співвідносить з «техне» — рівнем зовнішньої форми (мова, художньо-мовна майстерність автора, включаючи мовленнєву, мовно-образотворчу, версифікаційну системи); з ейдологічністю — на рівні внутрішньої форми (образотворча майстерність автора).

Що ж досліджується, на думку автора посібника, в окремо взятому творі в аспекті художності? Перш за все — це естетична якість, функціональне навантаження, новизна, інформативність образів, художньо-комунікативна доцільність, своєрідність, оригінальність компонування. Обґрунтування художності як визначальної якості твору має базуватися на об'єктивних критеріях оцінки, серед них автор пропонує виділяти атрибутивні, супутні та акцидентні критерії, які в сукупності відповідають смакам читачів, зорієнтованих на твори певного типу, на їх якісні параметри, уявлення про високохудожні зразки мистецтва слова. До атрибутивних критеріїв,

Що ж досліджується, на думку автора посібника, в окремо взятому творі в аспекті художності? Перш за все — це естетична якість, функціональне навантаження, новизна, інформативність образів, художньо-комунікативна доцільність, своєрідність, оригінальність компонування. Обґрунтування художності як визначальної якості твору має базуватися на об'єктивних критеріях оцінки, серед них автор пропонує виділяти атрибутивні, супутні та акцидентні критерії, які в сукупності відповідають смакам читачів, зорієнтованих на твори певного типу, на їх якісні параметри, уявлення про високохудожні зразки мистецтва слова. До атрибутивних критеріїв,

на його думку, слід віднести духовно-творчу телеологічність, складниками такої якості твору є доцільність, мета, ідейно-змістова і смислова наповненість твору, інтенціональна цілеспрямованість, тенденційність, а відтак і ідеологічність.

В. Іванишин, розглядаючи атрибутивні критерії художності, свідомо чи несвідомо співвідносить їх з потебніанським розумінням структури твору, зокрема зовнішньої, внутрішньої формою та значенням твору. Досконала, витворена автором духовно-творча система є діалектичним механізмом пошуку істини, витлумачення навколишнього світу й орієнтування в ньому (Ю. Лотман). Можна продовжити думку: не лише уявлення про світ і людину в ньому, а й зосередженість на естетично вартісних чинниках і на власне процесах узагальнення, досягнення образно вираженої ідеї, концептуалізації думки, є кінцевою метою створення художньо досконалого світу.

До супутніх критеріїв В. Іванишин відносить цілісність як єдність форми і змісту, художню правду, актуальність проблематики, експресивність форми, фантазію, візії, видіння-перестороги, оригінальність творчої манери, своєрідність стилю, художнє відкриття, інтригу, драматизм твору тощо. Говорячи про цілісність як системність, автор посібника демонструє особливості сприймання читачем образу і твору на прикладі вірша Т. Шевченка «Садок вишневий коло хати...». Правда, окрім характеристики того, як доповнюється, деталізується, природно переходить ця картина весняного надвечір'я в українському селі в іншу, а остання знову змінюється на іншу, автор більш детальної характеристики чинників цілісності не називає.

Щодо ролі художньої правди, то спектр історичного проявлення цієї якості пов'язується з міметизмом, ізоформізмом, гомоморфізмом, феноменологією та, зокрема, з романтизмом і реалізмом. Тут більше увага приділена диференціації системотворчих зв'язків, і менше характеристиці цілісності. Варто було б додати також судження про специфічні можливості творення цілісності в різних родах літератури.

Художність неможлива без орієнтації автора і його твору на постановку і вирішення актуальних питань для читача,

суспільства, нації. Не випадково основним чинником жанровизначення, критерієм естетичного, художнього в літературі стала тема життя і боротьби українського народу за своє національне визволення протягом XIX століття. Тематичний принцип став головним чинником типології соціально-побутових жанрів, творів громадянського спрямування.

Художня література, на відміну від науки і навіть так званої паралітератури, володіє експресивністю форми, що проявляється у мовленні, висловлюванні, а відтак і образотворенні. Звідси і настроєвість, почуттєвість, піднесеність. Слід зазначити, що не випадково ця якість стала домінантною в модерністських стилях — експресіонізмі та імпресіонізмі. Зауважимо також, що ця ознака художності по-різному проявляється в епосі, ліриці та драмі. Для лірики — це не стільки супутні, скільки важливіші, власне атрибутивні критерії художності.

У цьому зв'язку варто більше у навчальній літературі диференціювати спектр категорій, що позначають міру художності, яка корелюється різними рівнями умовності — в межах домислу, вимислу та фантазії. Напевне для студента слід було б дихотомічно пов'язувати поняття «наслідування» із «фантазією», зокрема спочатку поєднати ці принципи як умови мистецького, художнього пізнання і відображення дійсності, а потім показати проявлення і функції фантазування як особливого візіонерського стану чи типу психіки і свідомості, а відтак і художнього мислення митця в різних творчих методах та стилях, родах та жанрах літератури. І тут уже мова має йти про міру умовності як ступінь присутності, поряд із суто міметичним принципом відображення, форм суб'єктивно-авторського творчого фантазування, пов'язаного зі специфічними для мистецтва слова формами створення як «єдності об'єкта», так і «єдності суб'єкта».

Досягнення художньо правдивого пізнання і відображення дійсності В. Іванишин пов'язує із візіонерським типом художнього мислення. Воно опирається не на факт, не на реальні відношення, а на власне інтуїтивне і пророчє (що дістало назву дивінації) на більш суб'єктивне бачення і пояснення світу. Автор дещо полемічно застерігає від ототожнення візії

з міфом, тому і називає критерії, на основі яких можуть бути пояснені ці поняття.

Для нього візія — це проникнення в суть буття на основі пізнаних чи інтуїтивно відчутних його закономірностей, що приховуються за явищами життя [с. 98]. Візіонерський тип художнього мислення проявляється як несподіване, фантастичне. Однак це не наслідок фантазування (не фантастичного!). Тут більше від пізнаних чи інтуїтивно відчутних закономірностей, характерних для життя чи передбачення. Форми подачі такого образу світу породжують відчуття несподіваності, а не фантастичного, тому що між дійсним станом речей і передбачуваним виникають прогалини, внаслідок втрати безпосередніх зв'язків. Шляхом реконструкції можна відновити причинно-наслідкові зв'язки.

Отже, якщо візія — це закономірність, тенденція, неминучість, то міф є антиномічним поняттям в осягненні смислу твору. Міфологічне — це вигадка, казка. В основі міфу наївна віра, фантазія представлені як нереальні (будь-то явище, вчинок чи випадок), як надія, несподіване диво. Це власне своєрідна позажиттєва інтерпретація життя.

Супутніми чинниками художності і водночас близькими до візії є видіння-перестороги, тобто віщування, що протиставляється утопії і є відображенням апокаліптичної картини майбутнього. Однак, якщо реальність, закономірності буття є основою обох цих супутніх критеріїв, то для видіння — перестороги зображене постає як невідворотне, неминуче, чого не слід ігнорувати. Йому слід протиставити силу людського духу і поступу.

В ряд супутніх критеріїв художності В. Іванишин ставить художнє відкриття, тобто новації форми і змісту, оригінальність і відповідно незвичність творчої манери письменника, зокрема своєрідність стилю, наявність інтриги, захоплюючий драматизм.

Третю групу критеріїв художності, на думку В. Іванишина, слід вбачати в акцидентних (випадкових) факторах, які впливають на привабливість, рецепцію і наступні оцінки твору. Це, зокрема, літературна мода, популярність письменни-

ка чи твору, його живучість у часі, авторитет, індивідуальність автора, що породжує симпатію чи навіть антипатію у нього.

Не можна не враховувати і стан тексту твору, і те, як він потрапляє до читача, в тому числі критика і редактора, наскільки він відредагований тощо. У комплексі цих чинників постає, формується художній смак, вироблений читачем. Це його симпатії до певної типології творів. При цьому він має володіти здатністю визначати художню якість твору і відповідно бути зорієнтований на високохудожні, ціннісні з естетичної точки зору твори.

Отже, вважає В. Іванишин, художність є органічною і гармонійною єдністю естетичного та інтенціонального і тим самим виявляється основою для розрізнення понять «література», «не-література», «псевдолітература», «ангилітература».

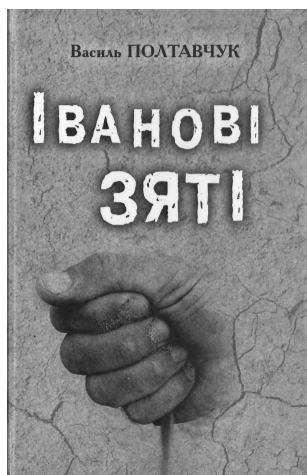
Варто також додати, що поняття художності структурно багато в чому стало і водночас плінне, а отже завжди конкретно-історичне. В кожному окремому, індивідуальному вияві результату творчості повторювані і неповторювані чинники складають нову цілість, а відтак і іншу якість. Інша справа чи завжди це є вища якість і чим її можна виміряти?

У підсумку слід зауважити, що такий критичний огляд висвітлення у навчальній літературі проблематики художності (який теж слід розглядати як індивідуальний досвід) є всього лиш спробою привернути увагу до проблематики художності, до її більш деталізованого і логічного викладу задля усвідомлення не лише чинників, а структурно-системних зв'язків між ними, позначених функціональністю, ціннісною зорієнтованістю на досягнення тих завдань, які час, суспільство і кожна людина ставлять перед художником слова.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

*Олена Мізінкіна***ХУДОЖНІЙ СВІТ ВАСИЛЯ ПОЛТАВЧУКА,
АБО ПОВЕРНЕННЯ ДО «ЛЮДСЬКИХ ГНІЗД»****Рец.: Полтавчук В. Іванові зяті : оповідання / Василь
Полтавчук. — Одеса : Астропринт, 2013. — 200 с.**

Нещодавно побачила світ чергова збірка оповідань одесита, літературознавця, члена Національної спілки письменників України Василя Полтавчука. Нову книгу письменника склали 18 оповідань, останнє з яких — «Іванові зяті» — номінувало її. Думаю, не випадково у заголовок винесено назву оповідання, що завершує збірку. «Іванові зяті» — про сучасність, про актуальні проблеми сьогодення. Об'єктом зображення є звичайна українська родина. Діють персонажі трьох поколінь. На перший план



виступають стосунки батьків і дітей, а звідси — і непорозуміння та несподіванки. В образах дітей — три дочки-студентки вищих навчальних закладів (Надія, Наталка, Іванна), які неприємно вразили батьків (Гандзю та Івана) своїм вибором наречених. Зазначимо, що автору вдалося тонко й водночас точно окреслити психологічні стани головних героїв, можливо з огляду на те, що й сам є викладачем вузу та батьком двох доньок.

Оповіді збірки об'єднує тема сім'ї, продовження роду, домашнього затишку, укладу та звичаїв, того, на чому тримається суспільство. Тематика «людських гнізд» (як означив родинні осередки Іван Притупа з «Другого фронту») є традиційною в українській літературі і твори В. Полтавчука яскраво це засвідчують у XXI столітті.

В оповіданнях письменника порушуються вічні (а тому й завжди на часі) теми добра і зла, людяного і нелюдського («Безвідмовний Михтодь», «День народження», «На березі річки»), миру і війни («Заповітне поле», «Другий фронт», «Зустріч», «Руса коса до пояса»), батьків і дітей («Даник», «Іванові зяті», «Хліб від зайця»), села і міста («Продається хата»), родини і соціуму («Звичай наших жінок», «Коли настає осінь»).

Невдовзі будуть відзначати сімдесят років з часу закінчення Великої Вітчизняної війни, що залишила непроминальний слід в історії нашого народу. Мабуть, не випадково й розпочинають збірку оповідання про людяність в період війни та по ній. Саме екстремальні ситуації (з-поміж таких є війна) виводять на поверхню усі приховувані і контрольовані зазвичай свідомістю риси характеру, погляди, переконання. Вчинки персонажів «Другого фронту» (Тимка, тітки Ганни, Насті) красномовно увиразнюють той непростий паралельний фронт, який переживали жінки і діти на селі. Спогади про війну, осмислення її нащадками, понівечені долі і «розбиті душі, що вже нікому не під силу стулити їх до купи» [1, с. 51] переплелися у «Заповітному полі», «Зустрічі», «Русій косі до пояса».

У центрі більшої частини оповідань — всеохопна, всеперемагаюча, незбагненна і вічна любов. Святе почуття різних за віком людей відтворено у «Баламуті». Автор ніби порівнює тих, які «і зсохлись уже, і згорбилися, а одне до одного так і не збайдужіли» [1, с. 79] та молоду дівчину, в якій очі «зацвіли ясно-блакитно, і вся вона стала схожою на птаху, що поривається у небо, у далекий політ, бо в цьому її щастя, бо лиш заради цього і живе» [1, с. 81]. Не залишить нікого байдужим і вчителька Любина («Ім'я любові»), яка лише за один позирк коханого ладна в хуртовину вмовляти довести її до потягу та «півзарплати вгатити». Виправдовує себе і символічна назва оповідання «Голубка». «Душа до роботи чутлива», але завжди присмучена Ганна, «хоч виду не подавала. Все жартами відбувалася, смішками, і лише пильніше приглянувшись, можна було запримітити в її очах затаєний біль, смуток, які не по-

лишали її навіть тоді, коли сміялася» [1, с. 35], а все тому, що вже тридцять шосту весну виглядала з фронту свого Миколу. Схожа на ластівку Ксеня («Базарний день»), яка прагне «виратись із невидимих сітей» життєвих обставин. Це з чоловіком (якому й імені не має) їй важко («зів'яли її крила»), а з Петром — «відчула, як стало легко, мовби скинула з плечей важкий клумак, як все дужче оволодіває нею бажання тихої довірливої розмови, празниковості, якої — бо робота в хазяйстві — не випадало їй навіть у неділю» [1, с. 140]. «Заніміла душа» і стала схожою на «прибиту несподіваним морозом осінню квітку» [1, с. 178] Вікторія з «Розлюбленої». Життя навчило жінку «відстоювати себе і свій бізнес, і вона діяла швидко й рішуче», і була б вона щаслива з Вадимом у їхньому будинку-«гнізді», якби не була такою нещасною через зраду чоловіка. Бо «якби могла, підняла б тіло услід за душею і полетіла б нестримно, як птаха, понад містом, через лиман...» [1, с. 185]. Саме через образи птахів передано прагнення, сподівання, непрості долі жінок — героїнь оповідань.

Антропологічна проблема, порушена у книзі Полтавчука, ще раз підтверджує аксіому про головне завдання літератури — зображення і пізнання людини. Оповідання пронизані питаннями моральних цінностей, людяності, духовності, взаємоповаги, життєвої правди.

Для стилю художніх творів Полтавчука є характерними лаконічні речення, несподіваний фінал-розв'язка та близькість до народного світовідчуття. Народнопоетичність оповідань досягається не тільки завдяки змалюванню картин життя мешканців сільської місцевості (з якою автор добре обізнаний, бо й сам виріс у селі), використанню типового ономастикону, а насамперед завдяки відображенню внутрішнього світу героїв, їх поглядів, проблем, переживань. Немає у художніх текстах прозаїка філософських узагальнень, але їх сам для себе робить читач.

Вражає символічне зображення на обкладинці книги, яке виражає ідейний задум автора. На фоні потрісканого ґрунту — рука, що пропускає крізь пальці пісок (чи землю?), може представляти натруджені руки персонажів оповідань. А може

бути рукою письменника, який вже багато років пропускає крізь себе і невтомно пише про ті крупини життя, що хвилюють усіх.

Оповідання В. Полтавчука — про життя-буття, яким воно є, з його позитивними і негативними виявами. Спокійна, некваплива манера оповіді, без постмодерних хитросплетінь, не вимагає дешифрування та розкодування змісту. А тому оповідання легко читаються і зрозумілі для різних верств населення. Письменник звертає наші погляди до основи основ, до сім'ї, порушує антропологічні проблеми, що як ніколи доречно і необхідно для сучасного «розбезченого» технічним прогресом і глобалізацією реципієнта.

Переконана, твори Василя Полтавчука спонукають до роздумів, переосмислення вже усталеного; історії героїв — сентиментальні і реалістичні водночас — викликають неабиякі емоційні переживання, несподівані сентенції, торкають найтонші, найпотаємніші і найвразливіші струни душі читача. Отже, запрошуємо у такий знайомий і близький, повчальний і людський художній світ Василя Полтавчука!

ЛІТЕРАТУРА

1. Полтавчук В. Іванові зяті : оповідання / Василь Полтавчук. — Одеса : Астропринт, 2013. — 200 с.

Стаття надійшла до редакції 3 березня 2014 р.

НАШІ АВТОРИ

1. **Шляхова Нонна** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
2. **Іванова Олена** — доктор наук із соціальних комунікацій, професор кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. **Кудрявцев Михайло** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
4. **Малиновський Артур** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
5. **Гуменна Віра** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
6. **Мельникова Руслана** — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри української мови та літератури Ізмаїльського гуманітарного університету.
7. **Панова Наталя** — кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології Бердянського державного педагогічного університету.
8. **Кучеренко Лілія** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
9. **Крупеньова Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та методики викладання фахових дисциплін Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
10. **Немировська Олександра** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології та методики викладання фахових дисциплін Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

- нального педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
11. **Казанова Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 12. **Ісаєнко Любов** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 13. **Костенко Ганна** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 14. **Морева Тамара** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 15. **Марко Василь** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
 16. **Киян Олександр** — доктор історичних наук, професор, завідувач кафедри всесвітньої історії Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
 17. **Галич Олександр** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
 18. **Мусій Валентина** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 19. **Томбулатова Іраїда** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 20. **Подлісецька Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
 21. **Остапенко Сергій** — аспірант кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

22. **Галич Артем** — кандидат філологічних наук, докторант кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.
23. **Фокіна Світлана** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
24. **Бандура Тетяна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
25. **Муту Галина** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.
26. **Гурдуз Катерина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури і методики навчання факультету філології та журналістики Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського.
27. **Димовська Анна** — аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
28. **Широкова Вікторія** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.
29. **Хижняк Ірина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
30. **Авксентьєва Галина** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
31. **Олійниченко Олена** — викладач кафедри іноземних мов гуманітарних факультетів Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
32. **Поліщук Ольга** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Луганського національного університету імені Тараса Шевченка.

33. **Смаглій Ілона** — викладач кафедри філософії Українського хіміко-технологічного університету.
34. **Бернадська Ніна** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії літератури та компаративістики Київського національного університету ім. Тараса Шевченка.
35. **Гуменний Микола** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
36. **Оренчак Ольга** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
37. **Мельникова Катерина** — аспірантка кафедри філософії Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
38. **Колкутіна Вікторія** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
39. **Босва Евеліна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
40. **Горанська Тетяна** — старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
41. **Кулакевич Людмила** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземної мови Українського державного хіміко-технологічного університету.
42. **Лихачова Олеся** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

43. **Адамович Анастасія** — кандидат філологічних наук, в. о. доцента кафедри українознавства Таврійського державного агротехнологічного університету.
44. **Пашенко Микола** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
45. **Мізінкіна Олена** — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
46. **Корнєєва Кристина** — аспірант кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Відповідальний за випуск
Є. М. Черноіваненко

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*
Технічний редактор *М. М. Бушин*
Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*
Коректор *І. В. Шепельська*

Формат 84x108/32. Ум. друк. арк. 21,24.
Тираж 100 прим. Зам. № 154 (38).

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

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.

Проблеми сучасного літературознавства. 2014. Вип. 19. С. 1–416.