

ISSN 2312–6809

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 21*

Одеса  
«Астропринт»  
2015

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

**Є. М. Черноіваненко** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова) — *відповідальний редактор*; **О. В. Александров** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **Н. І. Бернадська** — д-р філол. наук, проф. (Інститут філології Київського національного університету імені Т. Шевченка); **Леслава Кореновська** — д-р філол. наук, проф. (Краківський інститут неофілології Педагогічного університету імені Комісії національної освіти); **Н. П. Малютіна** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **В. Б. Мусій** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **М. В. Пащенко** — канд. філол. наук, доц. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова) — *заступник відповідального редактора*; **Н. М. Раковська** — канд. філол. наук, доц. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **В. І. Силантьєва** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **Данута Уліцька** — д-р філол. наук, проф. (Інститут полоністики Варшавського університету); **Н. М. Шляхова** — д-р філол. наук, проф. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова); **О. О. Мізюкіна** — канд. філол. наук, доц. (Одеський національний університет імені І. І. Мечникова) — *технічний секретар*

Рецензенти:

**Ганна Іванівна Віват** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри українознавства і лінгводидактики Одеської національної академії харчових технологій;

**Людмила Володимирівна Рева-Лєвшаківа** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету

У збірнику висвітлюється проблематика теорії літератури та критики, питання поезики художнього твору та індивідуальної творчості, аналізуються особливості літературного процесу в українській, російській, інших національних літературах класичного періоду, осмислюється художній досвід літератур ХХ–ХХІ століття, пропонуються теоретичні та методологічні підходи у вивченні літературних зв'язків, важливіших аспектів художніх творів. Розраховано на науковців, викладачів та студентів.

## ЗМІСТ

---

### ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

*Дмитрієва Валерія*

Структурні особливості казки «Синя Борода» ..... 9

*Фокина Светлана*

К проблеме литературной мистификации в интернет-пространстве. Вопрос об авторстве стихотворения «Есть люди с особо чувствительной кожей...» .....18

*Шляхова Нонна*

Проблема жанрово-родової природи словесної творчості в теоретико-естетичному вимірі .....29

### ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

*Бандура Тетяна*

Архетип міста в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари»: функціональна парадигма .....44

*Любецкая Виктория*

О специфике лирического повествования в творчестве Н. В. Гоголя .....52

*Мусий Валентина*

Мотив двойничества в новелле Проспера Мериме «Локис» .....62

*Подлісецька Ольга*

Неоромантичні тенденції та інтелектуальний конфлікт у прозі Лесі Українки .....73

### ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

*Гольник Оксана*

Трансформація жанру «роман-міф» у творчості В. Єшкілева .....81

*Димовська Анна*

Повість Л. Гомона «Велетень з хворим серцем» як соцреалістичний кітч: проблема культурного коду .....92

**Мостова Людмила**

Жанрова трансформація псалма в творчості Ліни Костенко . . . . .104

**Сайковська Олена**

Риси посткіберпанку в романі Любена Ділова «Коли обираєш себе» . . . . .112

**Соцька Тетяна**

Художня своєрідність повісті-тетралогії А. Дімарова «На коні і під конем» . . . . .124

**Tombulatova Iraida**Film Editing as a Method of Constructing the Text in the Prose  
by Geo Shkurupiy . . . . .142**Шевченко Тетяна**

Опозиція «свій»/«чужий» у памфлетах збірки «Перед лицем фактів» Я. Галана . . . . .150

**Широкова Вікторія**Человек и его судьба в «Приключениях Эме Лебефа»  
М. Кузмина. (К вопросу о жанровой природе произведения) . . . . .159**ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ****Гуменний Микола, Гуменна Віра**А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар: феномен натхнення  
і майстерності . . . . .169**Korenovska Leslava**

Musical Motif in Walter Scott's and Fiodor Dostoyevsky's Works . . . . .181

**Малиновский Артур**Оппозиция столичное — провинциальное  
в нравоописательных очерках И. А. Гончарова  
и Е. П. Гребенки . . . . .192**Чикур Лілія**Історіософські мотиви лірики М. Костомарова, П. Куліша  
та Т. Шевченка . . . . .199

**РЕЦЕНЗІЇ**

*Пащенко Микола*

Осягнення художності (системно-цілісний підхід у висвітленні проблематики в навчальній літературі) . . . . .209

НАШІ АВТОРИ . . . . .222

## CONTENTS

---

### THE PROBLEMS OF LITERARY THEORY AND LITERARY CRITICISM

***Dmytriieva Valeriia***

Structural Features of «Bluebeard» Fairytale . . . . . 9

***Fokina Svetlana***

To a Problem of Literary Mystification in Internet Space. Question  
of Authorship of the Poem «There are People with Especially  
Sensitive Skin» . . . . . 18

***Shlyahova Nonna***

The Problem of Genre-Gender Nature of Word Art in theoretically  
Aesthetic Dimension . . . . . 29

### CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

***Bandura Tetyana***

the Archetype of the City in the Novel I. nechuy-Levitsky «Clouds»:  
Functional Paradigm . . . . . 44

***Lubetskaya Viktoriya***

About Specification of Lyrical Narrative in Works of N. V. Gogol . . . . . 52

***Musiy Valentina***

The Duality in Prosper Mérimée’s Story «Lokis» . . . . . 62

***Podlisetska Olga***

Neoromantic Tendency and Intellectual Conflict in Prose Literary  
Works by Lesia Ukrayinka . . . . . 73

### ART EXPERIENCE OF THE XX–XXI CENTURIES

***Golnik Oksana***

Transformation of the Genre «Novel-Myf» in V. Jeshkilev’s Creative  
Work . . . . . 81

***Dymovska Anna***

The Story by L. Gomon «The Giant with Sick Heart» as Social  
Realistic Kitsch: the Problem of Cultural Code . . . . . 92

***Mostova Ludmila***

Genre Creative Transformation Psalms in the Works of Lina  
Kostenko . . . . .104

***Sajkowska Olena***

Postcyberpunk Features in the Luben Dilov's Novel «Choosing  
Oneself» . . . . .112

***Sotska Tetyana***

Tetralogy «On the Horse and Under the Horse» by A. Dimarov:  
Uniqueness of Artistic Palette . . . . .124

***Tombulatova Iraida***

Film Editing as a Method of Constructing the Text in the Prose  
by Geo Shkurupiy . . . . .142

***Shevchenko Tetyana***

The Cultural Conceptions «Our» / «Foreign» in Pamphlet Collection  
by Yaroslav Halan «In Front of Facts' Face» . . . . .150

***Shyroкова Viktoriia***

Human and His Fate in «Adventures of Aime Leboeuf» by M. Kuzmin  
(To the Question About Genre Nature of Literary Work) . . . . .159

**THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES**

***Gumennyj Mykola, Gumenna Vira***

Barbusse, E. Remark, O. Gonchar: the Phenomenon of Inspiration  
and Mastery . . . . .169

***Korenovska Leslava***

Musical Motif in Walter Scott's and Fiodor Dostoyevsky's Works . . . . .181

***Malinovsky Arthur***

Opposition in the Provincial Metropolitan Character Study Sketches  
Grebyonka and Goncharov's . . . . .192

***Chykur Lilia***

Historiosophical Motives Lyric M. Kostomarov, P. Kulish  
and T. Shevchenko . . . . .199

**REVIEWS*****Pashchenko Mykola***Comprehension of Artistic Merit (Consistent-Holistic Approach  
in Investigating the Problematics in Educational Materials) . . . . .209

AUTHORS . . . . .222



## ПРОЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК [821.111+821.133.1]-34.09

### СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ КАЗКИ «СИНЯ БОРОДА»

*Валерія Дмитрієва, аспірантка*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*v.w.dmitrieva@gmail.com*

*Структурний аналіз казки, запропонований колись В. Я. Проппом, став поворотним моментом у вивченні морфології сюжетів. Фольклорна першооснова казки та її літературні варіанти й справді дають уявлення про варіативність сюжетів на одну і ту ж тему. Керуючись цим положенням, ми звернулися до казки Шарля Перро «Синя Борода», маючи на увазі два її сюжетних варіанти.*

*У статті представлені структурні особливості сюжетів про Синю Бороду. На підставі проведеного аналізу доводиться, що, незважаючи на значну різницю у функціонуванні дійових осіб, можна стверджувати спорідненість виділених нами сюжетів. Підстава для цього — наявність тематично центруючої функції, яка збігається з одним з основних мотивів казки (мотивом надмірної жіночої цікавості). Використовуючи схему Аарне — Томпсона, вдалося виділити основні мотиви казки про Синю Бороду як структурні елементи архаїчного фольклорного сюжету, що увійшов у літературний побут.*

*Ключові слова:* мотив, сюжет, варіант, функція, морфологічний аналіз.

Як засвідчує історія розвитку фольклористики та літературознавства, жодний глибокий аналіз казки неможливий без виокремлення її морфологічної структури. Беручись за структурний аналіз цієї жанрової форми, звернемося до напрацювань В. Я. Проппа, що покликані показати варіативність сюжетних стратегій, до яких звертаються як народні оповідачі казкового мотиву, так і автори літературної казки.

Сучасні публікації таких зарубіжних дослідників, як Heidi Anne Heiner, Cassie E. Hermansson, Maria Tatar, окреслюють окремі прийоми осмислення/переосмислення традиційного сюжету «Синьої Бороди» у літературі, та, на жаль, не вистачає чіткої наукової систематизації матеріалу [10; 12]. У вітчизняних виданнях ми знаходимо незначну кількість статей, що торкаються творчості Шарля Перро, й зокрема, казок з сюжетом «Синьої Бороди» (це роботи О. І. Тогоєвої, С. В. Фаттахової, А. Ф. Строева, Е. В. Черенкова). Але найчастіше

ці напрацювання носять лінгво-культурологічний характер [3–6]. Таким чином, можна стверджувати, що значеннєвий аспект та вагомість казки «Синя Борода» як першооснови для подальшого використання в європейській культурі залишається не розкритим. Тому звертаючись до дослідження в даному аспекті, констатуємо услід за В. Я. Проппом та О. М. Веселовським: це питання неможливо вивчити без проведення ретельного структурного аналізу твору.

Виходячи з попередньо сказаного, означимо мету нашої роботи, яка полягає у виявленні провідних структурних елементів сюжету про Синю Бороду. Вважаємо, що для адекватного морфологічного аналізу названого сюжету в його мотиваційному комплексі ознак потрібно звернутися до його витоків, які представлені у працях російських формалістів. Попередньо пригадаємо, що термін «мотив», будучи притаманним музиці, поступово входив і до літературознавчого вжитку. Великого значення цей термін набув у працях О. М. Веселовського, який застосував поняття «мотив» у дослідженні світових сюжетів, близьких за своєю тематикою. Вчений запропонував позначати мотиви як «найпростіші неподільно нарративні одиниці», які «снують» у сюжеті. Кожен мотив є двочленним і складає формулу  $a+b$ , при цьому складова «b» може видозмінюватися і розширюватися [1, с. 304].

За О. М. Веселовським, ознакою мотиву є образний одночленний схематизм. Такий схематизм, стверджує науковець, властивий тим складовим міфу і казки, які не можуть бути розкладені на більш дрібні елементи. Дослідник пропонував означати їх формулою  $a+b$  [1, с. 301]. Якщо розкласти мотив «Синьої Бороди» як мотив надмірної цікавості за цією формулою, то отримуємо наступне: допитлива жінка, змучена цікавістю, буд-що хоче розкрити таємницю, а розкриття таємниці приносить їй лихо. Цей мотив у казках про Синю Бороду поступово стає провідним у сюжеті, а під сюжетом О. М. Веселовський розумів велику тему, яка увійде в літературний обіг і здатна нести в собі кілька нових мотивів [1, с. 305].

Говорячи про казку «Синя Борода», завжди посилаються на великі групи сюжетів, що об'єднуються повторюваними мотивами, зокрема надмірної цікавості, таємних кімнат, суворої заборони, покарання, бивства жінок. Але уніфікованого варіанту такої казки не існує.

Наразі вчені за класифікацією Аарне — Томпсона виділяють три основні сюжети чарівних казок, які об'єднуються мотивами надмір-

ної жіночої цікавості та чоловіка-вбивці. Вважається достатньо науково обґрунтованою така система класифікації:

1. **АТ 311** — жінка рятується сама і рятує своїх сестер.
2. **АТ 312** — «Синя Борода» Шарля Перро.
3. **АТ 955** — Наречений-злочин [8; 9].

За наведеною класифікацією, мотив надмірної жіночої цікавості носить назву мотиву «Пандори» **С321**. Воно й не дивно, бо саме міф про Пандору є найголовнішим з індоєвропейських міфів, що висвітлює надмірну цікавість як одвічну ваду жінки. Назва «наречений-вбивця» недостатньо відповідає нашим типам казок. Більш відповідним є мотив, запропонований у тому ж покажчику під назвою «Синя Борода» **S62.1**. Цей мотив значиться в мотивному комплексі з підзаголовком «Нелюдська жорстокість», що вказує на його абсолютну відповідність зазначеним трьома типам казок. Найбільш раннім варіантом літературної казки з цими мотивами вважається казка Шарля Перро «Синя Борода». Отже, нашим завданням і буде висвітлення морфологічних збіжностей та відмінностей, що існують між найдавнішою казкою з мотивами «Пандори», легендою про «Синю Бороду» та казкою Шарля Перро.

В. Я. Пропп стверджує, що морфологічний аналіз казок передбачає і аналіз казки народної як її першооснови. Вже доведено, що казка Шарля Перро є зафіксованим варіантом народних легенд і має чітко виражену фольклорну основу. В літературній казці завжди присутній авторський вимисел, але він не змінює функції дійових осіб. Зазначимо, що Перро у свій сюжет уводить мотив Синьої Бороди, який вже має своє давнє специфічне семіотичне значення.

Це стає очевидним і при зіставленні казки названого нами французького автора з казками, представленими в літературах інших народів і країн. Зазначимо, що наявність деяких образів і мотивів казки про Синю Бороду дослідники ще до появи їх у Шарлі Перро відзначають в англійській літературі. Наприклад, відсилання до цього сюжету знаходимо у драмі Вільяма Шекспіра «Багато галасу з нічого»:

«Like the old tale, my lord: 'it is not so, nor 't was not so, but, indeed, God forbid it should be so» [11, p. 15].

«Точнісінько, як у старій казці, ваша високість: це не так, і не було так, і не дай боже, щоб це було так» [7, с. 12].

З огляду на вплив мотиваційного комплексу казки «Синя Борода» на казки інших національних зразків, стверджуємо постійну присут-

ність в них усіх моменту «заборони та її порушення» як морфологічного елемента казки.

Вихідним пунктом для здійснення морфологічного аналізу є твердження дослідниці Cassie Hermansson про наявність повторюваних рис у багатьох варіантах казки. Вона констатує наступні: а) чоловіча таємниця; б) надмірна жіноча цікавість; в) розкриття таємниці; г) загроза життю жінки; д) виявлення трупів безневинних жінок [10, с. 3–7].

Розглядаючи варіанти цієї казки, звернемося до найбільш відомих. Найстарішою серед них видається казка англійського походження «Містер Фокс». Цю казку можна віднести до варіанту АТ 955 — казка про нареченого-зłodія.

<i>Аналіз казок за функціями дійових осіб</i>
<b>Наречений-розбійник АТ 955:</b>
Від'їзд когось із членів родини <i>e 3</i>
11. Герой покидає дім ↑
3. Порушення заборони <b>b1</b>
28. Антагоніста викривають <b>O</b>
30. Ворога карають <b>H</b>
<b>Синя Борода АТ 312:</b>
Початкова ситуація <i>i</i>
11. Герой покидає дім ↑
2. Заборона, звернена до героя <b>b1</b>
3. Порушення заборони <b>b1</b>
17. Героя мітять <b>K 3</b>
21. Героя переслідують <b>П р 6</b>
22. Герой прагне врятуватися від переслідувань <b>C п 9</b>
30. Ворога карають <b>H</b>
31. Герой бере шлюб з <b>C</b>

Як бачимо, два схожі сюжети, що на перший погляд, ми сміливо називаємо варіантами однієї й тієї ж казки, здаються доволі різними. Як показує морфологічний аналіз варіантів, ці казки мають лише декілька спільних функцій. Дві з цих функцій грають роль зачину і кінцівки. Але майже в усіх казках означеного сюжету присутні такі функції, як «герой покидає дім» та «ворога карають». І все ж об'єднує ці казки центрально-значеннева функція «порушення заборони». Саме воно, оце «порушення заборони», збігається з одним із провідних мотивів казки.

На особливу увагу заслуговує той факт, що зазвичай функції «порушення заборони» і «заборона» тісно пов'язані одна з одною як логічним, так і морфологічним зв'язком. Але у варіанті **АТ 955** — «наречений-розбійник» ми стикаємось з імпліцитною присутністю функції «заборона». Хоча самої заборони як такої у тексті немає, вона передбачена змістом. Головна героїня йде в гості до свого нареченого на день раніше, ніж він її запрошував, і дізнається, що її коханий — убивця. Фактичної заборони в тексті немає, але ж її опосередковане порушення має місце. Про це пише й В. Я. Пропп, даючи такому випадку позначення **b1**.

Аналіз показав, що всі інші функції у цих варіантах взагалі не співпадають.

Так, у варіанті казки **АТ 311** — «жінка рятується сама і рятує своїх сестер», сюжет розгортається уже з того моменту, коли герой покидає домівку. А от у варіанті **АТ 955** — «наречений-зłodій» все починається з «відлучки когось з членів родини».

Інакше кажучи, за В. Я. Проппом, у першому випадку ми маємо лише «початкову ситуацію», яка знайомить нас з родиною головної героїні та намірами цієї родини віддати когось з дітей заміж. Дія тут ще не розпочалась. І тільки услід за початковою ситуацією йде функція «герой покидає домівку».

У другому випадку (**АТ 955**) казка починається з функції «відсутності («от лучки») когось з членів родини» і за нею наступає функція «герой покидає дім». Саме ці дві функції включають зав'язку оповіді.

Аналізуючи схему, помічаємо, що функція відправлення героя у казках, об'єднаних темою Синьої Бороди, переміщена на перше місце, що суперечить тезі про непорушний порядок функцій. Але тут слід зауважити: в казках з мотивом «надмірної жіночої цікавості» дівчина нічого не шукає і її відправлення не мотивоване [2, с. 38]. Тобто «оповідь стежить за відправленням і пригодами постраждалого героя». Виходячи з цього твердження, переміщення функції виправдане.

Отже, маємо дві зовсім різні схеми:

**АТ 311** («жінка рятується сама і рятує своїх сестер»): **i ↑ b1b1K 3Пр-6Сп9НС**

**АТ 955** («наречений-зłodій»): **e 3 ↑ b1 О Н**

Незважаючи на значну кількість відсутніх функцій у сюжеті **АТ 955**, ми все ж стверджуємо, що можна назвати ці два сюжети варіантами розвитку одного і того ж мотиву. Таке рішення здається нам

виправданим за наявності функції «порушення заборони». Саме функції «надмірної жіночої цікавості» і «порушення заборони» є основними у сюжеті про Синю Бороду.

Так ми дійшли висновку, що популярна казка «Синя Борода» — це лише узагальнена назва ряду казок, що мають схожу тематику. Саме тому, користуючись класифікацією казкових сюжетів та мотивів Аарне — Томпсона, дослідник Heidi Anne Heiner виділив три основні типи сюжетів на цю тему: жінка рятується сама і рятує своїх сестер **АТ 311**, «Синя Борода» Шарля Перро — **АТ 312**, наречений-зłodій — **АТ 955** [8; 9, с. 2]. З великої кількості казок ми вибрали народну казку «Mr. Fox», яка є варіантом казок типу «наречений-зłodій» і складає першооснову для подальшого виникнення казки про Синю Бороду. Одним з її варіантів є казка Шарля Перро, яка зберігає чітко виражену фольклорну основу. Здійснюючи у даній статті морфологічний аналіз сюжетів **АТ 312** — «Синя Борода» Шарля Перро та **АТ 955** — «наречений-зłodій», ми виявили основну функцію мотиву, що характерна для обох типів сюжету. Це мотив «порушення заборони». Аналогічним чином у текстах спостерігається присутність мотивів зайвої жіночої цікавості та нареченого-вбивці, які за покажчиком Аарне — Томпсона носять назви: мотив «Пандори» — **С321** та мотив «Синької Бороди» — **S62.1**.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — 406 с.
2. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 2001. — 192 с.
3. Строев А. Ф. Французская литературная сказка XVII–XVIII вв. / А. Ф. Строев. — М. : Худож. литература, 1990. — 720 с.
4. Тогоева О. И. Истинная правда. Языки средневекового правосудия [Электронный ресурс] / О. И. Тогоева — М. : Наука, 2006. — 334 с. — Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/430003/>
5. Фаттахова С. В. К вопросу о некоторых особенностях поэтики сказок Ш. Перро / С. В. Фаттахова // Филология и Культура : сборник научных работ. — 2006. — С. 62–70.
6. Черенкова Е. В. Структурно-семантические особенности французской литературной сказки XX века : автореф. дис. ... канд. фил. наук : спец. 10.02.05 «Романские языки» / Е. В. Черенкова. — Москва, 2004. — 32 с.

7. Шекспір В. Твори : в шести томах / Вільям Шекспір. — Київ : Дніпро, 1984. — Том 4 : Багато галасу з нічого. — 840 с.
8. Aarne A. The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography / A. Aarne, S. Thompson. — Helsinki : Suomalainen Tiedekatemia, 1987. — 588 p.
9. Heiner H. Bluebeard Tales From Around the World (SurLaLune Fairy Tale Series) / H. Heiner. — 2011. — 810 с.
10. Hermansson C. Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition / C. E. Hermansson. — 2009. — 289 с.
11. Shakespeare W. Much ado about nothing / William Shakespeare. — 1995. — 144 p.
12. Tatar M. Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives / M. Tatar. — Princeton : Princeton UP, 2004. — 264 с.

## СТРУКТУРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ СКАЗКИ «СИНЯЯ БОРОДА»

*Валерия Дмитриева, аспирантка*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Структурный анализ сказки, предложенный когда-то В. Я. Проппом, стал поворотным моментом в изучении морфологии сюжетов. Фольклорная первооснова сказки и ее литературные варианты действительно дают представление о вариативности сюжетов на одну и ту же тему. Руководствуясь этим положением, мы обратились к сказке Шарля Перро «Синяя Борода», имея в виду два ее сюжетных варианта.*

*В статье представлены структурные особенности сюжетов о Синей Бороде. На основании проведенного анализа доказывается, что, несмотря на значительную разницу в функционировании действующих лиц, можно утверждать родство выделенных нами сюжетов. Основание для этого — наличие тематически центрирующей функции, которая совпадает с одним из основных мотивов сказки (мотивом излишнего женского любопытства). Используя схему Аарне — Томпсона, удалось выделить основные мотивы сказки о Синей Бороде как структурные элементы архаического фольклорного сюжета, вошедшего в литературный обиход.*

**Ключевые слова:** *мотив, сюжет, вариант, функция, морфологический анализ.*

## STRUCTURAL FEATURES OF «BLUEBEARD» FAIRYTALE

*Dmytriieva Valeriia, post-graduate student*

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

*This article aims to identify the uniqueness of «Blue Beard» story plot. To achieve the objectives we have identified structural features of the first tales of Blue Beard and the main motifs of the given plot.*

*Heidi Anne Heiner states that there is no unified version of this tale. Consequently, she distinguishes between three plot types according to Aarne — Thompson classification: AT 312-Maiden-Killer, AT 311-Rescue by the Sister, AT 955-The Robber Bridegroom. Though some of the tales do not easily fit any of the three tale types mentioned above, they are still included by virtue of their similarities to the groups presented here.*

*All of the tale types mentioned, share the same motifs. Since it is impossible to distinguish the motifs «female curiosity» and «man-killer» in the most significant classifications of motifs, we will use the names proposed by the classification mentioned above. According to this classification, the motif «female curiosity» bears the name «Pandora» C321.*

*«Man-killers» motif does not correspond with our tale plots. A more suitable motif is offered in the same index under the name «Bluebeard» S62.1. This name seems to be more suitable as it implies all the features characteristic of the main character.*

*Thus, the analysis of morphological structure proposed by V. Y. Propp provides us with a possibility to find the main feature that is characteristic of both plot types. This is the «violation of the ban actant function». That is why we can state that the two plot types AT 312-Maiden-Killer and AT 955-The Robber Bridegroom are related.*

*Therefore, the article dwells upon the structural features of the two main plot variants of the Bluebeard story. Hence, we can conclude that in spite of significant differences in the composition of morphological actant functions, we can state the relation of these two plots due to t*

**Key words:** motif, plot, variant, function of the actant, morphological analysis.

## REFERENCES

1. Veselovsky, A. N. (1989), *Istoricheskaja pojetika [Historical Poetics]*, Moscow, Higher School [in Russian].
2. Propp, V. Y. (2001), *Morfologija skazki [Morphology of fairytale]*, Moscow, Labirint [in Russian].
3. Stroyev, A. F. (1990), *Francuzskaja literaturnaja skazka XVII–XVIII vv. [French literary fairytale XVII-XVIII centuries]*, Moscow, Hudozestvennaja literatura [in Russian].
4. Togoëva, O. I. (2006), *Istinnaja pravda. Jazyki srednevekovogo pravosudija [Languages medieval justice]*, Moscow, Nauka, available at: <http://www.twirpx.com/file/430003/>
5. Fattakhova, S. V. (2006), *K voprosu o nekotoryh osobennostjah pojetiki skazok Sh. Perro. Sbornik «Filologia i kultura» [On some poetic features of Sh. Perro fairytales, philology and culture]*, pp.62–70 [in Russian].
6. Cherenkova, E. V. (2004), *Strukturno-semanticheskie osobennosti francuzskoj literaturnoj skazki XX veka [Structural-semantic features of the XX century French literary fairytale]*, Thesis abstract for Cand. Sc. (Romanic languages), 10.02.05, Moscow, Russia, [in Russian].
7. Shekspir, V. (1984), *Tvory v shesty tomakh [The writings in four volumes]*, Bagato Galasu z nichogo [«Much ado about nothing»], Volume 4, Kiev, Vidavniststvo hudozhnoï literaturi «Dnipro» [in Ukrainian].



8. Aarne, A. and Thompson, S. (1987), *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia [in English].
9. Heiner, H. (2011), *Bluebeard Tales From Around the World* (SurLaLune Fairy Tale Series) [in English].
10. Hermansson, C. (2009), *Bluebeard: A Reader's Guide to the English Tradition*.
11. Shakespeare, W. (1995), *Much ado about nothing*, [in English].
12. Tatar, M. (2004), *Secrets beyond the Door: The Story of Bluebeard and His Wives*, Princeton: Princeton UP [in English].

*Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2015 р.*

УДК 821.161.1-1.Павич/Рыжова«20»

**К ПРОБЛЕМЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ МИСТИФИКАЦИИ  
В ИНТЕРНЕТ-ПРОСТРАНСТВЕ.  
ВОПРОС ОБ АВТОРСТВЕ СТИХОТВОРЕНИЯ  
«ЕСТЬ ЛЮДИ С ОСОБО ЧУВСТВИТЕЛЬНОЙ КОЖЕЙ...»**

*Светлана Фокина, канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
svetlana\_fokina@ukr.net*

*В статье исследовательский поиск направлен на фиксацию показателей литературной мистификации в интернет-пространстве. Осмыслены причины приписывать средствами Интернета М. Павичу авторство стихотворения Елены Рыжовой «Есть люди с особо чувствительной кожей...». Проанализированы интертекстуальные уровни названного поэтического текста. Прослежены процессы интерпретации семиотического потенциала чувствительности авторским сознанием каждого из поэтов. Данный подход позволяет осмыслить совмещение личной позиции и мировосприятия Е. Рыжовой с точкой зрения М. Павича.*

*Ключевые слова: литературная мистификация, интертекстуальность, авторство, сенсативность, «чувствительная кожа», М. Павич, Е. Рыжова.*

**Актуальность** заявленной в названии статьи проблемы обусловлена интересом литературоведческой мысли к активному функционированию в Web-среде современной литературы.

**Изученность вопроса** на данный момент представляется далеко не полной. Это вполне объяснимо, если учесть, что указанный феномен культуры находится в постоянном обновлении и является относительно новой темой для литературоведения. Появляются различные исследования, в той или иной мере сосредоточенные на изучении взаимовлияний киберкультуры и своеобразия нынешних художественных поисков (см. : [1; 3; 5]). Но именно специфика современной лирики и фактор ее вовлечения в интерактивные процессы Сети оставляют достаточно лакун для научного осмысления.

**Цель данной статьи** — выявить смыслопорождающий потенциал нового вида литературной мистификации на примере стихотворения, известного благодаря деятельности многочисленных сайтов и соцсетей. В связи с заявленной целью возникают следующие **задачи**: **1.** Определить, насколько on-line среда подходит для осуществления мистификаций. **2.** Выяснить, кто именно является автором поэтического текста «Есть люди с особо чувствительной кожей...». **3.** Осмыс-

лить факторы, способствующие удаче литературной мистификации.

**4.** Проанализировать включение цитат в ткань произведения как возможность диалога между двумя поэтами.

Проблема мистификаций на сегодняшнем этапе литературного процесса получает новый виток в связи с развитием информационных технологий и явного влияния Интернет-пространства на сознание человека. Как справедливо отмечено в ряде статей научного сборника с показательным названием «Влияние Интернета на сознание и структуру знания» и наиболее точно обозначено в исследовании И. Ю. Алексеевой, «глобальная сеть Интернет — символ рубежа XX и XXI столетий» [1, с. 24]. Действительно, Web-сеть — фактор, модифицирующий прежние культурные модели коммуникации, познания, самоопределения. В этом плане привлекает внимание утверждение О. В. Новожиной касательно того, что Всемирная паутина как «способ хранения и передачи информации входит в структуру современной культуры в качестве важнейшего ее элемента» [5, с. 199]. Так, несомнена вовлеченность человечества в той или иной степени в киберкультуру — от бытового до бытийного уровней, что ставит данный феномен в один ряд с доминантными эпистемами конца XX — начала XXI века.

Интернет-пространство, отличаясь принципиальной общедоступностью, неизменно воздействует на пользователя, «подчиняющегося логике сети, которая не только удовлетворяет имеющиеся у него информационные потребности, интересы, вкусы, но и формирует их» [1, с. 27]. Особую остроту для современной культуры приобретает погруженность человеческого сознания в on-line среду. Взаимодействие с интерактивными технологиями претерпевают также литературные поиски и эксперименты. Интернет часто становится платформой как для определения начинающим художником слова писательского статуса, так и для популяризации творчества и завоевания более широкой аудитории актуальными современными авторами. Подобная ситуация касается общедоступности и вовлеченности в киберкультуру классики.

Web-универсум по своей природе способствует не только виртуализации современной реальности, но и манипуляциям с сознанием пользователей, а также созданию разнообразных мистификаций. Несомненно, для научного изучения представляет интерес новый вид литературной мистификации, осуществляемой непосредственно в

интернет-пространстве и, по сути, порожденный спецификой Всемирной паутины. По наблюдению О. В. Новоженной, «человек в Сети изначально анонимен, в чатах же эта анонимность культивируется — подавляющее большинство посетителей используют «ники»...» [5, с. 206], что позволяет дистанцироваться «от своего реального «Я» [5, с. 207]. Такая игровая позиция, соответствующая своеобразным правилам Сети, роднит выбор пользовательского псевдонима — «ника» со стратегиями, присущими литературным мистификациям.

В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина литературная мистификация определяется как «текст или фрагмент текста, автор которого приписывает его создание подставному лицу, реальному или вымышленному» [6, с. 553]. Для мистификатора временное приписывание своих произведений личности «другого» становится «удобной формой как для эксперимента в области стиля, так и для наследования стилевой традиции» [6, с. 553]. Аналогичные семиотические механизмы можно проследить при выборе Интернет-пользователем «ника», отражающего «внутренний психологический настрой, <...> его представление о мире и себе, выраженное в краткой формуле» [5, с. 208]. Таким образом, включение любого человека в Интернет-пространство с принятием его игрового поведенческого кодекса в определенной степени подобно семиотике мистификации.

Актуальность эстетической роли различных мистификаций стимулируется в определенные культурные эпохи: барокко, романтизм, модернизм, постмодернизм с «присущим этим эпохам ощущением мира как языкового творчества» [6, с. 555]. С точки зрения Марии Галимской, исследовавшей феномен Черубины де Габриака, «создание мистификации каким-то образом всегда связано с взглядами определенного времени» [2, с. 74]. Более того, польская исследовательница уверена, что «каждая мистификация, раскрытая или нет, несомненно представляет собой научную ценность <...> как литературное достояние эпохи» [2, с. 74]. В данном контексте весьма приоритетным представляется изучение современных литературных мистификаций, осуществленных средствами Web-сети.

Интернет обладает весьма широким спектром возможностей для осуществления самых разнообразных авторских стратегий, а также мистификаций. Практически любой человек может создать свой сайт, участвовать в самых разных чатах и уже существующих инфор-

мационних ресурсах. В рамках соцсетей публікуються тексти под іменем автора, псевдонимом или же приписуються другому лицу, связанному с літературним миром. Но для удачі мистифікації в текстах, выложенных во Всемирной паутине, должны быть проявлены коды стилизації, скрытые или же модифіцированные цитаты и другие приметы діалога с автором, избранным в качестве своеобразной літературной маски мистифікатора.

Как известно, цитата представляется минимальным проявлением «чужого слова» и своего рода осколком ее породившего авторского сознания в новом произведении, созданном другим художником. По замечанию французской исследовательницы Н. Пьеге-Гро, «цитату с полным правом можно назвать эмблематической формой интертекстуальности, поскольку она позволяет непосредственно наблюдать, каким образом один текст включается в другой» [7, с. 84]. Но цитата проявляется в тексте не всегда идентично своему изначальному звучанию и может претерпевать трансформации и переосмысления. Использование конкретной авторской эмблематики и элементов чужой художественной идеологии также соотносимо с фактором цитации. В вышеописанном качестве цитата сближается с аллюзией — косвенной отсылкой «к літературным текстам, которая особым образом заставляет работать память читателя» [7, с. 92]. Літературоведческая мысль, определяя особый характер такого рода цитации, выработала понятие «забытая цитата». По слову З. Минц, развивающей идеи Р. Ти́менчика, «забытая цитата» — информативный поэтический феномен довольно редкий и «отличающийся крайней нестабильностью, зыбкостью и потому трудно описываемый» [4, с. 327]. Более того, «забытая цитата» неизменно активизирует игровые стратегии, вне зависимости от ее сознательного или же невольного искажения, «ее художественная «игра» продолжается и после узнавания в ней «чужого слова» — необходимо почувствовать особенность этого слова; необходимо равно ощутить и «цитатность», и «забытость» его» [4, с. 327]. Разгадывание подобных «забытых цитат» становится ключом к пониманию своеобразия діалога между двумя поэтами. Ведь «чужое слово» неизменно вносит коды сознания той личности, которой в акте літературной мистифікації приписывается авторство произведения, выложенного в Web-сети.

К такому виду мистифікацій можно отнести «павичевское» стихотворения «Есть люди с особо чувствительной кожей...».

*Есть люди с особо чувствительной кожей —  
их лучше не трогать. Они не похожи  
на всех остальных. Они носят перчатки,  
скрывая на коже следы-отпечатки  
лилового цвета от чьих-нибудь пальцев,  
бесцеремонных в иной ситуации.  
Они опасаются солнца в зените.  
Обычно, надев толстый вязаный свитер,  
выходят из дома по лунной дорожке  
пройтись; и не любят, когда понарошку,  
когда просто так, не всерьез, не надолго.  
Болезненно чувствуют взгляды-иголки  
и крошево слов. Они прячут обиду  
в глубины глубин, но по внешнему виду  
спокойны они, как застывшая глина,  
лишь губы поджаты и паузы длинные.  
Они уязвимы, они интересны;  
и будьте чутки и внимательны, если  
вы их приручили: они не похожи  
на всех остальных — они чувствуют кожей.*

Долгое время Интернет неизменно приписывал выше процитированный текст Милораду Павичу, который действительно начал свою карьеру в качестве художника слова с издания нескольких поэтических сборников. Но разговор о стихотворении Милорада Павича «Есть люди с особо чувствительной кожей...» следует начать с того, что необходимо подчеркнуть — автор этого произведения не М. Павич. Вернее, М. Павич автор образа-метафоры «чувствительная кожа», породившего развернутую лирическую интерпретацию Елены Рыжовой. Но, пожалуй, известность в on-line пространстве стихотворению принесла эта невольная ошибка, или же запланированная мистификация. История вышла в духе творчества самого М. Павича, укрепив этим фактом диалог между двумя поэтами. Кроме того, не будь стихотворение приписано выдающемуся сербскому писателю, возможно, оно привлекло бы к себе меньше внимания и читательского интереса. Диалог с М. Павичем и его творчеством позволил Елене Рыжовой преодолеть доминирование женского дискурса, присущего ее лирическому письму, и приблизиться одновременно к необарочной и постмодернистской метафоричности слова М. Павича, оставаясь при этом верной себе как поэту и человеку в своем взгляде на мир.

Укорененность в павическую художественную систему, связанную, прежде всего, с образом кожи, оказалась настолько сильна, что стало возможным с помощью интернет-ресурсов осуществить новую разновидность литературной мистификации, приписать не отдельные цитаты и аллюзии, а все стихотворение Милораду Павичу. Возможно, вне этой глубинной интертекстуальной преемственности, носящей как бессознательный, так, видимо, осознанный и даже принципиальный характер, удача интернет-мистификации не была бы столь полной и читатели-пользователи могли изначально усомниться в приписываемом авторстве.

На официальном сайте М. Павича, показательно названном [khazars.com](http://khazars.com), в списке, включающем все произведения писателя и даже его научные труды, указаны две книги стихов: «Палимпсесты» 1967 года (*Палимпсести, песме. — Нолит, Београд 1967, 63 с.*) и «Лунный камень» 1971 года (*Месечев камен, песме. — Нолит, Београд 1971, 118 с.*). Стихотворение же «Есть люди с особо чувствительной кожей...», столь длительный период активно Web-средствами соотносимое с павическим творчеством, опубликовано под именем Елены Рыжовой в читальном зале электронного информационно-справочного портала [library.ru](http://library.ru) — проекта, патронируемого Российской государственной библиотекой для молодежи [8]. Кстати, этот же портал печатает и произведения самого М. Павича, в частности «Хазарский словарь» и пьесы «Стеклопанельная улитка», «Кровать для троих», а также статьи филолога-слависта, переводчика наследия М. Павича на русский язык Ларисы Савельевой. Таким образом, ошибочная атрибуция авторства Е. Рыжовой невозможна. Сотрудничество Ларисы Савельевой с вышеуказанным сайтом своего рода гарантия авторской идентичности павических произведений и не нарушения его писательских прав.

В «павическом» стихотворении Елены Рыжовой доминантный образ *«людей с особо чувствительной кожей»* способствует диалогу с метафорами и притчами сербского писателя.

Кожа один из важных образов-метафор в творчестве М. Павича, а акцентирование ее чувствительности на уровне сюжета обретает параболичность притчи. Так, в «Хазарском словаре» (1984) кожа фигурирует 15 раз. Центральной метафорой павического романа-лексикона становится образ человеческой кожи, покрытой письменами — *«...на коже написанные буквы, которые потом можно было*

читать». В романе «Пейзаж, нарисованный чаем» (1988) прямое упоминание кожи повторяется 9 раз, а также косвенно, обозначая различные кожаные предметы. Причем, как правило, в вышеуказанном романе речь именно о тонкой коже: «От своего родного отца Витача унаследовала одну только **тонкую кожу**, такую прозрачную, что через нее, казалось, зубы просвечивали». Так в романе-кроссворде доминирует метафора кожи — покровы потаенного человеческого мира, соотносимого как с физиологией, так и с движениями души: «Монах на минуту примолк, и кожа у него на лбу задрожала, словно отгоняя мух. По сути же, он отгонял от себя мысли». Кожа также встречается и в более ранних произведениях М. Павича: в сборниках рассказов «Кони святого Марка» (1976), «Русская борзая» (1979). Характерно, что интерес сербского писателя к символике «чувствительной кожи» проявился в период его творчества, фокусирующийся на второй половине 1970-х и еще в большей мере акцентирован в 1980-е годы. Позже подобная тема и соответствующая эмблематика в павичевских текстах практически не встречается, исключением становится рассказ «Кесарево сечение».

Следует разобраться в метафорической и символической подоплеке образа кожи для М. Павича, унаследованного стихотворением Елены Рыжовой. При этом надо учесть явный интерес М. Павича к кабалистике, различным мистическим учениям и другим культурным кодам того же порядка, что было отмечено как исследователями-павичеводами, так и проницательными читателями. В данной связи вспоминаются слова из интервью профессора факультета журналистики МГУ Натальи Микеладзе. Упомянутое интервью было посвящено осмыслению феномена М. Павича и его места в современном литературном и культурном процессах. Н. Микеладзе отмечает: «Исходя из его (М. Павича. — С. Ф.) текстов, могу сказать, что он человек, в разное время явно увлекавшийся эзотерическим знанием: герметизмом, Каббалой, магией. Насколько серьезно, не берусь судить, но пишет он, в конечном счете, о любви и о слове» [3]. Действительно, несомненен интерес сербского писателя к кабалистике, смысловой составляющей различных колдовских практик и иных тайных знаний, а главное — включение их в игровом плане в его художественный дискурс и мир.

Специфика символического потенциала павичевского образа кожи в контексте влияния магических традиций подтверждается при обращении к сведениям из монографий, посвященных культуроло-



гическому и семиотическому изучению Каббалы, герметизма, алхимии, шаманизма.

После тщательного отбора такого рода работ выбор был оставлен на исследованиях Мэнли П. Холл и Мирчи Элиаде, которые среди прочих аспектов были сосредоточены также на изучении важности человеческой кожи для различных эзотерических практик.

Оба ученых в связи с заявленной проблематикой подчеркивают несомненную актуальность мифологемы неба, сотворенного из кожи. Согласно М. П. Холл, «*кожа* символизирует *небесный свод*, простирающийся повсюду и укрывающий все подобно накидке» [9, с. 44]. Также наблюдения, изложенные в научных трудах М. П. Холл, соотносят кожу со значением покрова человеческого духа и тайных знаний. В соответствии с этим *тонкость кожи* становится индикатором способности к духовному и тайновидческому прозрению. По сведениям, приводимым М. Элиаде, в шаманических обрядах кожа проходящего инициацию до такой степени «тонкая и прозрачная <...> чувствительна, что к ней нельзя прикоснуться, чтобы не вызвать боль» [10, с. 35]. Тонкость и чувствительность кожи — показатель избранности, обладания медиальными и колдовскими способностями, данными ценой боли и чрезмерной обостренности всех ощущений.

При этом тонкая кожа, как и сенситивность, в культуре не только знак медиума, но также признак утонченности и принадлежности к аристократии. Другим значительным аспектом сенситивности явилось представление о том, что у чувствительных людей «нет ощущения границ своего тела» [11, с. 98]. По наблюдению автора «Истории меланхолии» Карин Юханнисон, «человек чувствительный» был одновременно телесен и хрупок. <...> словно бы лишенный физической оболочки, обостренно воспринимающий мир...» [11, с. 100]. Данный факт показателен совмещением духовного, эмоционального и принципиально телесного, индикатором и одновременно покровом чего становится именно *кожа*.

В рассматриваемом стихотворении эмблематика чувствительности сопряжена с миром людей «бесцеремонных в иных ситуациях». Данный смысловой пласт, противоречащий доминантам художественного мира М. Павича, становится проявлением рыжовской составляющей поэтического текста.

Интерпретация поэтессой метафоры «чувствительная кожа», учитывая влияние особенностей ее авторского сознания, маркирована

кодами иного культурного универсума. В данном контексте показательна система культурных представлений об аристократической чувствительности, балансирующей между утонченностью, духовностью и болезненным невротизмом. Эти аспекты смыслового потенциала сенситивности, скрытые в подтексте стихотворения, уже связаны не с наследованием образов-метафор М. Павича, а непосредственно с дискурсом Елены Рыжовой.

**Подводя итоги**, следует отметить, что Е. Рыжова, вступая в диалог с сербским писателем и обыгрывая павический знаковый образ, модифицирует его истолкование через призму своего видения мира и доминант авторского сознания. Так парадоксально совмещается личная позиция и мировосприятие Е. Рыжовой с точкой зрения М. Павича.

**Перспективы дальнейшего исследования** заключаются в двух возможностях: дальнейшем изучении других проявлений литературных мистификаций в интернет-пространстве или же анализе влияния online среды на развитие современной лирики.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Алексеева И. Ю. Интернет и проблема субъекта / И. Ю. Алексеева // Влияние Интернета на сознание и структуру знания / [отв. ред. В. М. Розин]. — М. : ИФ РАН, 2004. — С. 24–56.
2. Галимска М. Мистификация как литературное явление (Черубина де Габриак) / М. Галимска // Polilog. Studia Neofilologiczne. — 2013. — № 3. — С. 65–75.
3. Микеладзе Н. Пейзаж, нарисованный Павичем [Электронный ресурс] / Н. Микеладзе. — Режим доступа : <http://archive.taday.ru/text/224527.html>
4. Минц З. Г. «Забытая цитата» в поэтике русского постсимволизма / З. Г. Минц // Поэтика русского символизма. — СПб. : Искусство-СПБ, 2004. — С. 327–338.
5. Новоженина О. В. Интернет как новая реальность и феномен современной цивилизации / О. В. Новоженина // Влияние Интернета на сознание и структуру знания / [отв. ред. В. М. Розин]. — М. : ИФ РАН, 2004. — С. 195–215.
6. Попова И. Л. Мистификация литературная / И. Л. Попова // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [под ред. А. Н. Николюкина]. — М. : Интервалк, 2001. — С. 553–555.
7. Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Н. Пьеге-Гро ; [пер. с франц., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. — М. : ЛКИ, 2008. — 240 с.

8. Рыжова Е. «Есть люди с особо чувствительной кожей...» [Электронный ресурс] / Е. Рыжова. — Режим доступа к ист. : [http://www.library.ru/lib/auth\\_page.php?a\\_uid=38](http://www.library.ru/lib/auth_page.php?a_uid=38)
9. Холл М. П. Оккультная анатомия. Человек — великий символ Мистерий : [пер с англ.] / Мэнли П. Холл. — М. : Сфера, 2002. — 448 с.
10. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза / М. Элиаде. — К. : София, 2000. — 480 с.
11. Юханнисон К. История Меланхолии. О страхе, скуке и печали в прежние времена и теперь / К. Юханнисон ; [пер. со швед. И. Матыциной]. — М. : НЛО, 2011. — 320 с.

**ДО ПРОБЛЕМИ ЛІТЕРАТУРНОЇ МІСТИФІКАЦІЇ  
В ІНТЕРНЕТ-ПРОСТОРІ.  
ПИТАННЯ ПРО АВТОРСТВО ВІРША  
«Є ЛЮДИ З ОСОБЛИВО ЧУТЛИВОЮ ШКІРОЮ...»**

*Світлана Фокіна, канд. філол. наук, доцент*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті дослідницький пошук спрямовано на фіксацію показників літературної містифікації в інтернет-просторі. Осмислені причини приписувати засобами Інтернету М. Павичу авторство вірша Олени Рижової «Є люди з особливо чутливою шкірою...». Проаналізовані інтертекстуальні рівні цього поетичного тексту. Простежені процеси інтерпретації семіотичного потенціалу чутливості авторською свідомістю кожного з поетів. Цей підхід дозволяє осмислити поєднання особистої позиції та світосприйняття О. Рижової з точкою зору М. Павича.*

*Ключові слова: літературна містифікація, авторство, інтертекстуальність, сенситивність, «чутлива шкіра», М. Павич, О. Рижова.*

**TO A PROBLEM OF LITERARY MYSTIFICATION  
IN INTERNET SPACE.  
QUESTION OF AUTHORSHIP OF THE POEM  
«THERE ARE PEOPLE WITH ESPECIALLY SENSITIVE SKIN...»**

*Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor*

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

*Relevance of a problem is caused by interest of literary thought in active functioning in the Web environment of modern literature.*

*Study of a question is represented not full at the moment. In article research search is sent for consideration of literary mystification in the Internet space. There are various researches the studying dialogue of cybercultures and a modern literature.*

*The purpose of this article is to reveal a new type of literary mystification on the example of the known poem thanks to activity of the Web network. It is defined how successfully*

on-line space for implementation of mystifications. The factors are comprehended good luck of literary mystification. The Internet obviously is suitable for literary mystifications.

Popularity on the Internet was brought to the poem «There are People with Especially Sensitive Skin ...» by the planned mystification. The success of mystification is caused by stylization codes in texts.

The reasons to attribute are comprehended to Milorad Pavić authorship of the poem «There are People with Especially Sensitive Skin ...» by means of the Internet. Elena Ryzhova is author of the above-named poetic text. M. Pavić is author of an image metaphor «sensitive skin».

Levels of intertextuality are analyzed of the above-named poem. Inclusion is analyzed of quotes in work by Elena Ryzhova. Dialogue is comprehended between two poets. This approach is to comprehend combination of a personal position E. Ryzhova with the point of view of M. Pavić.

**Key words:** literary mystification, intertextuality, authorship, sensitivity, «sensitive skin», M. Pavić, E. Ryzhova.

## REFERENCES

1. Alekseeva, I. Ju. (2004), «Internet and subject's problem», *Vlijanie Interneta na soznanie i strukturu znaniya*, Moscow, IF RAN, pp. 24–56.
2. Galimska, M. (2013), «Mystification as literary phenomenon», *Polilog. Studia Neofilologiczne*, nr. 3, pp. 65–75.
3. Mikeladze, N., «Landscape Painted with Pavić», available at : <http://archive.taday.ru/text/224527.html>
4. Minc, Z. G. (2004), «The forgotten quote» in poetics of the Russian post-symbolism», *Pojetika russkogo simvolizma*, St. Petersburg, Iskusstvo–SPB, pp. 327–338.
5. Novozhenina, O. V. (2004), «Internet as new reality and phenomenon of a modern civilization», *Vlijanie Interneta na soznanie i strukturu znaniya*, Moscow, IF RAN, pp. 195–215.
6. Popova, I. L. (2001), «Mystification literary», *Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij*, Moscow, Intervalk, pp. 553–555.
7. Piegay-Gros, N. (2008), *Vvedenie v teoriju intertekstual'nosti* [Introduction a L'Intertextualite], Translated by Kosikov, G. K., Moscow, Russia.
8. Ryzhova, E. «There are People with Especially Sensitive Skin ...», available at: [http://www.library.ru/lib/auth\\_page.php?a\\_uid=38](http://www.library.ru/lib/auth_page.php?a_uid=38)
9. Hall, M. P. (2002), *Okkul'tnaja anatomija. Chelovek — velikij simvol Misterij* [Occult human anatomy], Translated by Isaeva, A. P., Kiev, Ukraine.
10. Eliade, M. (2000), *Shamanizm: arhaicheskie tehniki jekstaza* [Shamanism], Translated by Boguckij, K., Kiev, Ukraine.
11. Johannisson, K. (2011), *Istorija Melanholii. O strahе, skuke i pechali v prezhnie vremena i teper'* [Melancholy history], Translated by Matycina, I., Moscow, Russia.

Стаття надійшла до редакції 21 вересня 2015 р.

УДК 821.161.2:111.852

**ПРОБЛЕМА ЖАНРОВО-РОДОВОЇ ПРИРОДИ СЛОВЕСНОЇ  
ТВОРЧОСТІ В ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОМУ ВИМІРІ***Нонна Шляхова, д-р філол. наук, проф.,**Одеський національний університет імені І. І. Мечникова**kafeoriyi@ukr.net*

*У статті йдеться про родову класифікацію літератури, порушується питання суб'єкт-об'єктних взаємовідносин у мистецтві слова.*

**Ключові слова:** естетична природа літератури, зображення, вираження, художня форма, суб'єкт художньої діяльності.

Про специфіку літературознавства як науки сказано багато і різного різними вченими, в різний час. Особливість науки про літературу з'ясовується, природно, у процесі зіставлення її з іншими науковими дисциплінами. Чи не найбільше таких зіставлень було з естетикою — часовий простір між відомою працею «Із секретів поетичної творчості» (1898) Івана Франка і книгою Романа Гром'яка «Естетика і критика» (1975) дає матеріал для солідної бібліографічної розвідки. Та все ж, не применшуючи досягнутого, слід визнати: деякі з порушених Франком питань і на сьогодні залишаються відкритими. Зокрема «про відносини штуки до дійсності» і про те, «чи і наскільки тенденції авторів зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і випливають із них» [16, с. 78].

Предметом нашої уваги будуть не естетичні основи критики, а сам факт врахування літературознавством естетичної природи літератури, зокрібно її жанрово-родової природи. Приналежність літератури до видів мистецтва вважається загально визнаною, та коли звернутися до літературознавчої термінології, то легко помітити, що суб'єкт-об'єктні відносини як умова появи естетичного нею зазвичай не враховуються. Так, у вузівському підручнику з теорії літератури відразу за визнанням, що «літературний рід є категорією естетичною», уточнюється: «проте в основі кожного літературного роду лежить певний спосіб освоєння дійсності» [14, с. 194]. І тут же ці способи підмінюються предметом зображення, тобто тією ж таки дійсністю. «Епос відтворює подію, драма — дію, а лірика — це безпосередньо поетичний вияв душевного стану самого поета». Витлумачуючи подібне студентам, чи замислюємося ми над тим, що не можна звести

все багатство світу до подій та дій, а предмет лірики обмежити власною душею поета?

Нагадаємо, проблема родової класифікації літератури вже з давніх-давен «була каменем спотикання для поетики і не раз приносила їй погану славу, коли поетика являла собою мовби зведення приписаних правил і зразків жанрів» [14, с. 100]. Своєрідною реакцією на догматичний раціоналізм родового «членування» літератури була відома радикальна пропозиція В. Кроче — в ім'я неподільного творчого феномену відкинути будь-який поділ літератури на роди. Однак уже в античній теорії розрізнялося те, що пізніше буде кваліфікуватися як літературний рід. Арістотель, нагадаємо, родову відмінність вбачав у способі наслідування і вираження: в епосі автор відмежується від зображуваного, прагнучи до об'єктивованої оповіді, в ліриці поет «залишається самим собою», а в драмі своє слово автор «віддає» діючим особам. Антична суб'єкт-об'єктна концепція роду «непогано себе зарекомендувала» (М. Верлі) і знайшла свій подальший розвиток у новоевропейській естетиці (Шлегель, Шеллінг, Гегель). У Росії філософсько-логічна і гносеологічна інтерпретація категорії роду була продовжена В. Белінським [10, с. 329].

У ХХ ст. категорія літературного роду набуває різного, зокрема, екзистенційно-психологічного (Е. Штайгер), формально-структурного (К. Берк), змістовно-структурного (радянське літературознавство) тлумачення. За всієї своєї відмінності ці вчення характеризуються пізнавальною спрямованістю на об'єкт чи на суб'єкт, тобто визначення на зразок: «епос-об'єкт», «лірика-суб'єкт» тривалий час залишалися, як то кажуть, поза сумнівом. Із розмежування сфери суб'єктивно-об'єктивного виводиться специфіка роду, епос — це відтворення «життя у формі самого життя», його завдання «заворожити об'єктивністю» (Г. Гачев), «лірика ж орієнтується на Абсолют» (В. Моренець). Однак кожна спроба наблизитися до родової природи літератури з однієї позиції (об'єктивної чи суб'єктивної, зображувальної чи виражальної) розбивається об незбагненність самого феномена поезії [13, с. 90].

Між тим уже на початку століття принципово новий родовий критерій — «точка інтимного дотику» — суб'єкт-об'єктних факторів стає предметом наукового осмислення у працях Б. Кроче («Естетика як наука про вираження і як загальна лінгвістика»), М. Бахтіна («Естетика словесної творчості»), О. Лосєва («Діалектика художньої форми»). Принагідно зазначимо, що у коментарях до російського видан-

ня книги Р. Уеллека і О. Уоррена «Теорія літератури» (уперше вона побачила світ в Америці 1949 року, у російському перекладі вийшла 1978 р.) американські вчені звинувачуються в неувазі до праці Белінського «Поділ поезії на роди і види». Безумовно, погляди Белінського на жанрово-родову специфіку літератури не позбавлені наукової вартості. Але ж зауважимо, що як у зарубіжній, так і особливо у радянській літературознавчій думці довгий час залишалися невідомими й названі вище праці Бахтіна і Лосєва, в яких родова типологія літератури виводиться з естетичної природи мистецтва.

Олексій Лосєв, як «останній представник неоплатонівської лінії в естетиці» (В. Бичков), стояв на онтологічних позиціях. Мистецтво для нього — це, передовсім, відповідно оформлене світовідчуття, вираження естетичного переживання буття. Саме категорія «вираження» як спосіб прояву сутності предмета чи явища, як інобуття смислу і має бути, за Лосєвим, предметом естетики. «Сама по собі предметність не є завдання мистецтва, — констатував філософ. — Завдання мистецтва — дати *вираження* предметності» [11, с. 76]. Нагадавши про цю сутнісну ознаку мистецтва, Лосєв акцентував увагу на антиномічному характері, який полягає в тому, що саме зображуване потенційно містить у собі адекватну виражальність, тобто предметність передбачає своє співвідношення з усіма позасмисловими моментами, своїм інобуттям.

Постійне співставлення відповідності вираженого ідеальній виваженості визначає, за Лосєвим, і художню творчість, і художнє сприйняття, то ж саме в цій сфері і слід шукати специфічно художній феномен. На думку філософа художнім є визначення, яке виражає дану предметність повністю в абсолютній адекватії, так що у вираженому не більше і не менше смислу, ніж у тому, що виражається [11, с. 45]. Даючи феноменолого-діалектичне витлумачення цієї формули, Лосєв запропонував принципово новий методологічний підхід до художньої творчості загалом і сутності літературного роду зокрема.

«Діалектичну таємницю» художньої форми вчений вбачав у тому, що вона виникає не для прояву вже існуючого смислу (задуму, ідеї, змісту), а вже започаткована в ньому, містить його в собі, народжується і формується разом з ним і водночас адекватно його виражає. Подібним витлумаченням специфіку художньої форми Лосєв мав на меті замінити абстрактно-метафізичне вчення про «ідеальне», «реаль-

не», про «втілення ідеального в реальному», уточнити естетичний аспект суб'єкт-об'єктної діалектичної єдності як умови художньої творчості, а відтак і зняти питання про предмет образного зображення як критерій визначення роду в літературі, Отже, «мистецтво відразу — і образ, і першообраз». За цією логікою саме мистецтво, а не щось інше чи хтось інший, висуває мету і здійснює її, тобто література сама себе створює як нестворюване, сама є визначальним чинником і творцем власної нереальної реальності. Звідси її загадкова самодостатність і самоказовість. У цій самоадеквації, самодостовірності — головна прикметність художньої форми. У ній логічне перетинається з алогічним, чуттєве адекватне раціональному, і досягається все це завдяки нелогічній логіці творчого процесу, це стихія несвідомого, ірраціональна сила натхнення існують не поруч, а одне в одному, в непоєднаній єдності.

Без урахування цієї суперечливої природи художньої творчості, застерігав Лосев, ми ніколи не зрозуміємо ні митця, ні самого мистецтва, яке не піддається формально-логічному опису. В пошуках відповідної природі мистецтва методології вчений звертається до відкритого ще неоплатоніками принципу ненаслідувального наслідування і на його основі розробляє систему антиномічного опису, який спирається на середньовічний принцип опозиційного мислення [8].

Розуміючи художню форму як тотожність свідомого і несвідомого, свободи і необхідності, як тотожність суб'єкта і об'єкта, Лосев прийшов до висновку про смислову подібність форми до міфу. Форма як інобуття смислу в процесі «аналогічного становлення самототожної відмінності» одухотворює, очуднює звичайні буденні явища і перетворює їх у міф. Під міфом у даному разі мається на оці максимально інтенсивне вираження смислу, смислу самобутнього, такого, що «сам себе до кінця розуміє, споглядає» [11, с. 125].

Слід уточнити, що з позицій антитетичного розуміння міф аж ніяк не позбавлений суб'єктивності — це «розумний витвір», «особистість є здійсненням міфу» [11, с. 126]. Точку зору міфу як особливого способу співвіднесення об'єктивного явища із «живою і розумною особистістю» й поклав Лосев в основу нової класифікації художньої форми, виділивши міфічні види форм і персонні. У міфічній художній формі смисл споглядається, усвідомлюється, проявляється в усій своїй об'єктивній сутності. Акцентуація цієї смислової сфери міфу і характеризує епічну форму, яка можлива в будь-якому мистецтві, а не тільки в літературі. «Коли в міфі мається на увазі тільки співвід-



носність і взаємодія його смислів, це буде епічна форма» [11, с. 125]. Тобто, епічна форма проявляє, виражає «позаособистісну даність». Драматична форма відзначається особливим емоційно-вольовим напруженням. Тут наявне суб'єктивне втручання у процес становлення і прояву смислу — це «суб'єктивне становлення позаособистісної даності». У ліричній формі смислотворчим чинником є почуття, лірична форма сама породжує і виражає спосіб буття смислу — це «особистісно витворена позаособистісна даність».

Міфічні форми можуть мати різні жанрово-родові модифікації. Приміром, лірична поема у стилі байронівських, лірична драма у стилі чеховських. Часто драматична форма, за Лосевим, є антитезою до епосу і вона синтезується з ним у ліриці.

Отже, в основу родової класифікації літератури Лосев поклав нібито традиційний змістовно-формальний критерій. Та на відміну від усталеної в літературознавстві тези про взаємодію змісту і форми, він, насамперед, уточнив саму категорію змісту, який є не просто первинним щодо форми, а над-смысловим фактором — джерелом і підґрунтям самої художності як такої. Своїм смысловим виразом зміст завдячує художній формі, яка, знову ж таки, є не просто вираженням, а вираженням адекватним.

У вченні Лосева є ще один сутнісний момент для розуміння родової природи літератури, пов'язаний із самим характером естетичного ставлення до світу, активністю людської особистості, «індивідуальна якісність» якої робить її самою і кожну мить її життєбуття прикметною та неповторною. Духовно активний стан поетичного світопочування Лосев називав актуальністю цільної людської особистості. Саме в ній і слід шукати відповідні філософській природі літератури принципи родової класифікації. Вчений визнавав, що традиційний поділ поетичної творчості на епос, лірику та драму мав у своїй основі саме цей принцип актуальності, проте «безнадійно заплутані й нечіткі» формулювання цього поділу в «теоріях словесності» викликають багато непорозумінь.

Лірика, епос і драма розрізняються, як на думку філософа, за вкрай несуттєвими ознаками, чисто умовними критеріями. «Глибоким непорозумінням» називав Лосев і самі кваліфікації родових форм, згідно з якими лірика трактується як поезія почуття, епос — як події зовнішніх дій, драма — як виявлення вольової сфери людини. Виходячи з розуміння мистецтва як суб'єктивно активного, заці-

кавленого і пристрасного пізнання, він і пропонує прийняти поділ літератури на епос, лірику і драму як поділ за *ступенем особистісної актуальності* [11, с. 308].

Лосевські думки про «інтимну сутність» усіх форм і видів мистецтва типологічно близькі до бахтінської концепції творчої особистості, яка чинить опір об'єктному пізнанню і розкривається тільки «вільно діалективно» як «ти» для «я» [2, с. 343]. Своє продовження теорія «особистісної творчості» знайде, зосібно, у працях О. Білецького 40-х років. Критикуючи вульгарно-соціологічне «скасування» особистісності митця, український вчений запропонував методологічно новий підхід до аналізу «об'єктів словесно-образного пізнання» [3, с. 521].

Якщо за Гегелем саме в ліриці «суб'єкт як суб'єкт визначає форму і зміст» [5, с. 504], то для Лосева активності суб'єктивного фактора завдячує увесь специфікум художності. За всім зображеним у мистецтві, міркував вчений, проступає людина, її душа, тільки переживання цієї душі є підставою для з'ясування того, що «об'єктивне зображене» у творі. А тому, нагадував Лосев, не лише лірика, а й епос, і драма відтворюють саме людину, її почуття. Сутнісним у мистецтві є його здатність наділяти людські почуття унікальними пізнавальними можливостями.

Наслідком цих міркувань і є твердження Лосева про суб'єктивність як визначальну ознаку будь-якого літературного роду, тільки в епосі вона «спокійна і врівноважена», у драмі — «вибухова й дієздатна», у ліриці — «на півдорозі від споглядання до дії». Неважко помітити, що в основу запропонованого філософом поділу літератури покладено знову ж таки предмет зображення. Однак це не зовнішня фактура предмета, не просторово-часова визначеність образу (приміром, Плюшкін як реальна людина), а той неформальний, хоча й чітко відчутний, предмет авторського задуму, символом якого і є даний образ.

Як прихильник діалектологічного аналізу «Істинної стихії живого мистецтва» Лосев визнавав, що немає потреби точно фіксувати для кожного літературного роду ступінь особистої актуальності. Важливим є вже те, що актуальність постійно зростає у процесі руху від епосу до драми, «звідси й наявність безмежної кількості проміжних ланок» [11, с. 309]. Епос закінчується там, де предмет протистоїть авторові як певна позаособистісна даність (а це й є свідченням відсутності активності), перестає бути відокремленим і душа «починає

немовби втілюватися в нього». Драматичне ж світопочування — це вже втілення у предмет і перенесення всіх його суперечностей на себе, на свою особу, «так що предмет ніби щезає». Лірика являє собою певну сполуку і деякого відсторонення від предмету, деяка його поза-особистісність, і водночас «якась особистісна переробка цього предмета», певне, хоча й не повне втілення в нього, перенесення на себе. «Звідси суміщення в ліриці живої безпосередності настрою і в той же час цілком визначеного *споглядання* цього настрою» [11, с. 309]. Слід уточнити: під предметом в даному контексті Лосев розумів не що інше як художню свідомість, той внутрішній духовний досвід, який в залежності від сили естетичної активності особистості митця набуває ознак певного типу світовідчуття: епічного, ліричного чи драматичного.

За цією теорією роду прикладом високого ступеню особистісної активності може бути картина ранку в романі Василя Земляка «Лебедина зграя» — «Вавилонська гора снила в синьому мареві, коли Данько вибирався на неї. Нагромадження білих хатин, що вночі сходились пошепотіти і ще не встигли розбігтися, ліпились одна до одної — дах над дашком, стріха над стріхою, справляючи враження чогось вічного і великого» [7, с. 90]. А у поезії Євгена Маланюка «Свідомість» на повний голос звучить відверто епічна настроєвість, не позбавлена проте глибинної пристрастності.

*Складнішає життя. Стає мудріше й гірше.  
Спокійно зважуєш глупоту, зло і гріх,  
Щоб не римованим, а трудним білим віршем  
Розкрити їх єство і виразити їх* [12, с. 359].

Нагадаємо, йдеться не про усталений погляд на епічні, ліричні та драматичні твори, а про різні типи світопочування. Фактично існуючі мистецькі твори поєднують в собі різні естетичні елементи, і «лише шкільна плутанина» призводить до того, що п'єси Чехова, незважаючи на їх «суцільний ліризм», відносять до драми, а романи Тургенева, незважаючи на той же ліризм, — до епічних творів. Насправді ж всі ці елементи примхливо переплітаються, звідки й виростають складні завдання для мистецтвознавців. У вже згадуваній «Теорії літератури» Р. Уеллека і О. Уоррена також називаються п'єси А. Чехова «Чайка», «Вишневий сад» як доказ відсутності науково обґрунтованих критеріїв жанрово-родової типології в літературі [15, с. 254].

Вище вже згадувалося про подібність психолого-естетичної концепції Лосева і бахтінського вчення про позитивно-творчу особистість як конститутивний момент художньої форми [1, с. 69]. Висхідний момент родової класифікації Бахтін також шукав у сфері суб'єкт-об'єктних відносин, серед яких він розрізняв три типи: між об'єктами, між суб'єктом і об'єктом, між суб'єктами. Міжсуб'єктні відношення (а їх він ще називав особистісними, персоналістичними, діалогічними) стали чи не найголовнішим моментом розробленої Бахтіним естетики словесної художньої творчості, зокрема поезики літературних жанрів.

У процесі аналізу різних форм і способів взаємодії між суб'єктами естетичної діяльності Бахтіну вдалося з'ясувати найзагальніший і найважливіший закон мистецтва, який, на жаль, ще не став надбанням філологічної науки, яка продовжує абсолютизувати об'єктно-суб'єктну природу художньої творчості. Полемізуючи з позицією матеріальної естетики, за якою творчість письменника це односторонній акт, якому протистоїть не інший суб'єкт, а тільки об'єкт, матеріал, Бахтін запропонував принципово нове розуміння самої категорії суб'єктності як обов'язкової умови естетичної події. Вчений виходив з реального буття людини у «формах *я й інший* («ти», «він»). При цьому йдеться не просто про ще одну існуючу поряд зі мною другу людину, а саме про людину іншу, відмінну від мене, наділену власною свідомістю, у відношенні «до якої тільки й можлива моя власна свідомість» [2, с. 331].

Діалогічна активність двох непок'єднаних свідомостей і визначає, за Бахтіним, специфіку творчо продуктивної події, яка неможлива при наявності лише одного учасника. «Кожне велике і творче словесне ціле — це дуже складна і багатопланова система відносин» [2, с. 320]. Ясна річ, під діалогічними відносинами маються на увазі не репліки діалогічного мовлення, а відносини смислові, відносини позицій, точок зору, світоглядів.

Художнім відкриттям Достоевського вчений називав радикальні зміни авторської зображувальної позиції — ставлення до іншої особи не як до об'єкта, а як до іншого суб'єкта, звернутість до «ти», наслідком чого і виникла «зовсім нова структура образу людини — повнокровна і повнозначна чужа свідомість» [2, с. 326]. Важливою для розуміння природи «родового синкретизму» літератури є й теза Бахтіна про двоєдність (я-інший) самого митця як суб'єкта художньої

діяльності, який існує не в абсолютній окремішності, а в зоні іншого. У людини, на переконання вченого, немає внутрішньої суверенної території, вона вся і завжди на межі з іншим світом і людьми, «дивлячись всередину себе, вона дивиться у вічі іншому чи очима іншого» [2, с. 330]. Проте це зовсім не означає, що митець лише «монтує чужі точки зору», відмовляючись від власної. Йдеться про особливі взаємовідносини між «своєю і чужою правдою», про наявність особливо-го дару прислухатися до себе і чути голоси інших.

Слово, у якому письменник не чує чужого голосу, «у якому *тільки* він і він увесь» [1, с. 304], не може стати будівельним матеріалом твору — ні ліричного, ні драматичного, ні епічного. Своїми міркуваннями про неможливість в літературі безоб'єктних, одноголосих слів Бахтін вніс принципово нові корективи у традиційне розуміння об'єкт-суб'єктних (зображально-виражальних) можливостей родів і жанрів. Кожний письменник, «навіть чистий лірик», за Бахтіним, завжди є «драматургом» у тому розумінні, що всі слова він роздає чужим голосам, у тому числі й образу автора [2, с. 304]. Узагальнюючи свої спостереження, Бахтін приходять до висновку, що література створює специфічні образи людей, де «я» та «*інший*» поєднуються особливим чином: «я у формі *іншого* чи *інший* у формі я» [2, с. 337]. Зрозуміло, ступінь об'єктності і суб'єктності зображення світу і людини різний в різних родах і жанрах. Спільним залишається загальний для мистецтва закон: об'єктність образу людини не є чистим оречевленням, з іншого ж боку, «навіть на мертвих» речах, співвіднесених з людиною, лежить відблиск суб'єктивності, адже ставлення автора до зображуваного обов'язково входить до складу будь-якого образу, чи то ліричного чи епічного.

Згідно з цією теорією міжсуб'єктної взаємодії навіть лірика виражає не «ставлення переживаючої душі до себе самої, а ціннісне ставлення до неї іншого як такого» [2, с. 154]. У ліриці, отже, високий ступінь суб'єктивованості аж ніяк не означає виключного пріоритету суб'єктивного, тобто Бахтін поставив під сумнів новоєвропейську концепцію моносуб'єктивності лірики. «Не висловлюватися про своє життя, — констатував вчений, — а висловлюватися про своє життя устами іншого потрібно для створення художнього цілого, навіть ліричної п'єси [2, с. 82]. Таким чином, виразити самого себе — це означає зробити себе об'єктом для іншого і для себе самого («дійсність свідомості»). Це і є, за Бахтіним, перший ступінь об'єктивації, — ро-

дова прикмета класичного епосу. Тут «особистісний актуалітет», говорячи словами О. Лосева, нульовий, **я** сприймає себе очима іншого, «зображуючий співпадає із зображеним» [1, с. 477]. Епос, міркує далі Бахтін, «розповідається» тоді, коли починаються пошуки нової точки зору на себе самого, з появою можливості вступити в діалогічні відносини з самим собою. Діалогічна орієнтація власного слова серед чужих слів сприяє появі особливої **прозайчної** художності слова, найповніше зреалізованої в романі.

Багатоголосся, поліфонізм Бахтін, як відомо, відносив до визначальних жанрових ознак епічної прози. Роман для нього — це мовленнєве розмаїття різних спеціальних груп, розмаїття індивідуальних голосів, які художньо організовані в тексті. Складнішою є проблема авторського голосу в драмі, де він, вочевидь, «не реалізується в слові».

Вираження власного ставлення до себе як до об'єкта Бахтін називає другою стадією об'єктивації. Проте спрямованість поета на себе аж ніяк не позбавляє лірику об'єктивності. «Щоб змусити своє переживання звучати лірично, треба відчутти в ньому не свою власну самотність, а... іншого в собі» [2, с. 157]. Отже лірика — це бачення і слухання себе емоційними очима і в емоційному голосі іншого: «я чую себе в іншому, з іншими і для інших» [2, с. 157]. Звідси особливість висловлювання в ліриці («і про чуже поет говорить своєю мовою»), його «монологічна витримка», підпорядкованість одній мовленнєвій свідомості. Все це засвідчує силу і авторитетність авторської позиції в ліриці, що ж до самостійності героя, то вона мінімальна, він майже не живе, «а тільки відбивається в душі активного автора».

Концепція суб'єктної природи мистецтва слова визначила і запропоновану Бахтіним методологію гуманітарно-філологічного мислення («діалогічна зустріч двох свідомостей»). За Бахтіним побачити і зрозуміти автора твору — це означає побачити і зрозуміти іншу, чужу свідомість, тобто іншого суб'єкта. Розуміння завжди до певної міри діалогічне. «При **поясненні** тільки одна свідомість, один суб'єкт; при **розумінні** — дві свідомості, два суб'єкта» [2, с. 306]. Позбавлене діалогічності пояснення має формально-риторичний характер. Чи не на такому пояснювальному літературознавстві виховувалися (та й продовжують виховуватися) філологи радянської і пострадянської доби?

Що ж до важливості і складності проблеми літературних родів, то вона засвідчена, зосібна, і третім міжнародним конгресом з історії лі-

татури (Франція, 1939 рік), основні доповіді якого були присвячені саме філософії жанру. У ті ж роки Олександр Білецький, осмислюючи проблему синтезу в літературознавстві, відчуває проблему вироблення нової методології вивчення літературної специфіки, методології, яка б в першу чергу враховувала характер ставлення митця до дійсності, «наявну у нього загальну концепцію дійсності і її специфічний відтінок» [3, с. 521]. Під цим кутом зору український вчений і запропонував розглядати літературний рід як особливу естетичну концепцію буття, тобто говорити не про епос як літературний рід з властивими тільки йому формальними ознаками, а про епічне, ліричне, драматичне світовідчуття.

Попередником О. Білецького в такому трактуванні категорії роду Оксана Забужко назвала Д. Овсянико-Куликовського (про концепцію О. Лосева ще й у 80-ті роки згадувати було ще не час). У своїх міркуваннях про ліричне як специфічний тип художньої діяльності, який включає в себе певний спосіб переживання світу письменником і відповідний спосіб художнього моделювання, дослідниця виходила із філософсько-естетичної концепції М. Бахтіна, зокрема, з його визначення місця в естетичній діяльності антитези «*я-інший*». За Бахтіним, нагадуємо, душевне переживання може бути внутрішньо сприйняте або в категорії *я — для себе*, або в категорії *інший — для мене*, тобто або як моє переживання, або як переживання іншої людини [2, с. 26].

Виходячи з цих міркувань, О. Забужко визначає як ліричне таке переживання, що реалізується в ціннісній категорії «*я*». Естетичне переживання, що здійснюється в ціннісній категорії «*інший*», кваліфікується як епічне. Так ідеї «особистісної художньої актуальності» О. Лосева та міжсуб'єктних відносин М. Бахтіна знаходять свій розвиток в трактуванні категорії роду як глобальної структури літературно-художньої свідомості. В епосі відображається не об'єкт як такий, полемізує Забужко з формальним підходом до категорії роду, не абсолютно нічийний світ, а світ інших, світ олюднений і людський. «У ліриці високий ступінь суб'єктивованості знову ж таки не означає виключного пріоритету суб'єктивного» [6, с. 34], — тут якісно інша міра суб'єктивності. Витлумачене таким чином поняття ліричного розсуває рамки лірики, «обіймаючи як ліричну поезію, так і ліричну прозу». І не тільки ліричну, додамо, і не тільки прозу. З точки зору сучасної теорії художнього мислення твор мистецтва, — це «суб'єктивний ав-

торський малюнок, в якому присутня як об'єктивність, що передувала зіткненню з нею чуттєвості автора, так і суб'єктивність, яка є тією ж самою об'єктивністю, тільки обробленою митцевими чуттєвими можливостями» [8, с. 243].

Підсумовуючи, слід визнати, що розглянуті методологічні установки М. Бахтіна, О. Білецького та О. Лосєва, хоча й являють принципово нове розуміння естетичної сутності роду і спонукають до перегляду канонічно-вузівської концепції епосу і лірики, проте надбанням літературознавчої науки вони поки що не стали. Як виявилось, марними були сподівання Оксани Забужко, висловлені ще 1986 року, що визначення родової приналежності твору за його сутнісними ознаками допоможе уникнути «літературознавчої плутанини та суб'єктивно-волюнтаристських тлумачень, що ними, ...нерідко грішить критика» [6, с. 41]. На жаль, не тільки критика. У виданому 1997 році «Літературознавчому словнику-довіднику» родової специфіка епосу вбачається в прагненні «відтворити довкілля в його об'єктивній сутності» [10, с. 41], особливістю ліричного роду є те, що в ньому «у формі естетизованих переживань осмислюється сутність людського буття» [10, с. 403].

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
3. Білецький О. Проблема синтеза в литературоведении / О. Білецький // Білецький О. Зібрання праць : у 5 т. — К. : Наукова думка, 1966. — Т. 3. — 607 с.
4. Верди М. Общее литературоведение / М. Верди. — М. : Издательство иностранной литературы, 1957. — 244 с.
5. Гегель Г.-Ф. Эстетика : в 4 т. / Г.-Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1971. — Т. 3. — 621 с.
6. Забужко О. С. Ліричне як спосіб художнього моделювання дійсності / О. Забужко // Радянське літературознавство. — 1986. — № 6. — С. 31–41.
7. Земляк В. Лебедина згря / Василь Земляк. — К., 1981. — 624 с.
8. Ігнатенко М. Генезис українського художнього мислення / М. Ігнатенко. — К. : Наукова думка, 1986. — 286 с.
9. Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. — М. : Советская энциклопедия, 1987. — 751 с.



10. Літературознавчий словник-довідник / Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інші. — К. : ВЦ Академія, 1997. — 752 с.
11. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / А. Ф. Лосев. — М. : Мысль, 1995. — 940 с.
12. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк. — Львів : Смолоскип, 1992. — 690 с.
13. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру / В. Моренець // Сучасність. — 1996. — № 6.
14. Теорія літератури. — К. : Вища школа, 1975. — 400 с.
15. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен — М. : Прогресс, 1978. — 325 с.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко. — К. : Радянський письменник, 1969.

### ПРОБЛЕМА ЖАНРОВО-РОДОВОЙ ПРИРОДЫ СЛОВЕСНОГО ТВОРЧЕСТВА В ТЕОРЕТИКО- ЭСТЕТИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ

*Nonna Shlyahova, д-р филол. наук, проф.,*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена родовой классификации литературы, в частности специфике субъектно-объектных отношений в словесном творчестве.*

*Ключевые слова: эстетическая природа литературы, изображение, выражение, художественная форма, субъект художественной деятельности.*

### THE PROBLEM OF GENRE-GENDER NATURE OF WORD ART IN THEORETICALLY AESTHETIC DIMENSION

*Nonna Shlyahova, prof., DrSc (Philology),*

*professor of Department of Literary Theory and Comparative Literature*

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

*The article is devoted to the problem of the genesis of the literary generations, is specified how it is represented in contemporary domestic literary criticism.*

*It is mainly about the aesthetic nature of literature as art of word, and in particular about its genre and generic specificity.*

*A brief excursion into the history of the study of subject-object relations from the times of the ancient theory to modern European aesthetics was made.*

*Without doubt, in the twentieth century literary category gets differences, in particular assistensionally-psychological, formal-structural, and content-structural interpretation. In this work, however, it is noted that despite all their differences, these studies are characterized by a cognitive orientation or on an object or on a subject: «epos — object», «lyrics — a subject» that is at odds with the aesthetic nature of verbal creativity.*

*The article emphasizes that a new subjective-objective generic criterion becomes the subject of scientific approach to genetic-genre nature of literature in the works of B. Croche («Aesthetics as science of expression and General linguistics as»), M. Bakhtin («the Aesthetics of verbal creativity»), A. Losev («Dialectics of artistic form»).*

*It is the methodology of mentioned above scholars and which is in the center of author's attention.*

*As to the value and complexity of the problem of literary generations, it is exposed by the third international Congress of the history of literature, which took place in France in 1939. At the same time, Alexander Beletsky, considering the problem of synthesis in the study of literature, felt the need of a new methodology of literature studying as art of words, a methodology that primarily took into account the nature of the relationship of the artist to reality, «the presence of his general conception of reality and a specific connotation». From this point of view, Ukrainian scientist suggested to consider the literary gender as a special aesthetic concept of being, that is, to talk not about the epic, as a literary gender with its characteristic formal traits, but about ethical, lyrical, dramatic attitude.*

*In conclusions it is noted that the methodological directions of Mikhail Bakhtin, A. Bielecki, A. Losev give a fundamentally new interpretation of the aesthetic nature of the literary gender and cause the need to revise canonically-university concept of epic and lyric poetry, besides they yet did not become the domain of modern literary science. This is proposed for publication.*

**Key words:** *aesthetic nature of literature, representation, expression, artistic form, subject of artistic activity.*

## REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1975), *Voprosy lyteratury y estetyky* [Problems of literature and aesthetics], Khudozhestvennaia lyteratura, Moscow, [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1986), *Estetyka slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity], Iskusstvo, Moscow, [in Russian].
3. Biletskyi, O. (1966), *Problema synteza v lyteraturovedenny* [The Problem of synthesis in literary studies], *Zibrannia prats u 5-ty t.* [Collected Works]. (Vols. 1–5), Vol. 3, Naukova dumka, Kyiv, [in Ukrainian].
4. Verdy, M. (1957), *Obshchee lyteraturovedenye* [General literary study], *Izdatel'stvo ynostrannoi lyteratury*, Moscow, [in Russian].
5. Hehel, H.-F. (1971), *Estetyka: v 4-kh t.* [Aesthetic: in 4 v.] Vol. 3, Iskusstvo, Moscow, [in Russian].
6. Zabuzhko, O. C. (1986), *Lyrichne yak sposib khudozhnogo modeliuvannia diisnosti* [Lyric as a way of modeling reality], *Radianske literaturoznavstvo*, vol. 6, pp. 31–41, [in Ukrainian].
7. Zemliak, V. (1981), *Lebedyna zghraia* [Swan flock], Kyiv, [in Ukrainian].
8. Ihnatenko, M. (1986), *Henezys ukrainskoho khudozhnogo myslennia* [Genesis of Ukrainian art thinking], Naukova dumka, Kyiv, [in Ukrainian].
9. *Lyteraturnyi entsyklopedycheskyi slovar* [Literary encyclopedia], (1987), pod red. V. M. Kozhevnyk, *Sovetskaia entsyklopedyia*, Moscow, [in Russian].

10. Literaturoznavchyi slovnyk-dovidnyk [Literary dictionary guide], (1997), pod red. R. T. Hromiak, VTs Akademiia, Kyiv, [in Ukrainian].
11. Losev, A. F. (1995), Forma, Styl. Vyrazhenye [Form. Stile. Expression], Mysl, Moscow, [in Russian].
12. Malaniuk, Ye. (1992), Poezii [Poetics], Smoloskyp, Lviv, [in Ukrainian].
13. Morenets, V. (1996), Suchasna ukrainska liryka: model zhanr [Modern Ukrainian lyric: the model of genre], Suchasnist, vol. 6, [in Ukrainian].
14. Teoriia literatury [Theory of literary : high school textbook], (1975), Vyshcha shkola, Kyiv, [in Ukrainian].
15. Uellek, R. and Uorren, O. (1978), Teoryia lyteratury [Literary theory], Prohress, Moscow, [in Russian].
16. Franko, I. (1969), Iz sekretiv poetychnoi tvorchosti [From the secrets of poetic art], Radianskyi pysmennyk, Kyiv, [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2015 р.*

## ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

---

УДК 821.161.2.09

### АРХЕТИП МІСТА В РОМАНІ І. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО «ХМАРИ»: ФУНКЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА

*Тетяна Бандура, канд. філол. наук*

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

*Стаття присвячена дослідженню функціональності архетипу міста в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари». З'ясовано художньо-естетичну концепцію архетипу міста; наголошено, що визначально ціннісною для пейзажно-просторової та поетикальної систем письменника є міфологема міста Києва, котра, моделюючи гармонійність і красу світу, стверджуючи віталістичну концепцію буття у творчому доробку митця, виступає водночас яскравим презентантом світоглядних архетипів українського народу. Аналіз тексту роману дав підґрунтя для комплексного трактування топосу Києва як ментального архетипу з виразною історіософською домінантою, також було виявлено його сюжетотворчу функціональність. Особлива увага акцентується на регіонально-локальних пейзажних картинах автора, художньо поетизований ландшафт конкретної околиці набуває в його інтерпретації знаковості національно-просторового топосу. При дослідженні системи урбаністичних архетипів було встановлено, що в романі Нечуя-Левицького означена вага іпостась міста як часопросторової екзистенції національного буття, яка актуалізована через націософські підтексти.*

*Ключові слова: архетип, топос, наратив, естетизація, сакральність, локус, поетика.*

Феномен І. Нечуя-Левицького-пейзажиста завжди хвилював творчу уяву літературної критики, породжуючи безліч дискусій щодо художньої майстерності великого митця. Довершено раціональною ми вважаємо думку О. Білецького: «Критика не раз твердила, ніби Нечуй-Левицький так і залишився назавжди локально-обмеженим у своїх пейзажах, ніби він виявився неспроможним вийти за межі свого Надросся. Це не так. Досить згадати «Миколу Джерю» з описами степових просторів, Чорного моря, зарисовки Києва та його околиць (у романі «Хмари», в нарисах «Ніч на Дніпрі», «Вечір на Володимирській горі» та ін.), українського Підлісся, карпатських гір-

ських пейзажів, Одеси, Кишинєва» [1, с. 325]. Логічно послідовним у своєму висловленні постає критик, згадуючи про ідейно-тематичну роль архетипу міста, села, ландшафтних особливостей у структурі твору І. Нечуя-Левицького. Регіонально-локальні пейзажні картини автора, художньо поетизований ландшафт конкретної околиці набуває в його інтерпретації знаковості національно-просторового топосу.

Поза увагою дослідників залишалася визначально ціннісна для пейзажно-просторової та поетикальної системи письменника міфологема міста Києва, котра, моделюючи гармонійність і красу світу, стверджуючи віталістичну концепцію буття у творчому доробку митця, виступає водночас яскравим презентантом світоглядних архетипів українського народу. Аналіз тексту роману «Хмари» дає підґрунтя для комплексного трактування топосу Києва і як ментального архетипу з виразною історіософською домінантою.

Тенденційністю в романі Нечуя-Левицького позначена вага іпостась міста як часопросторової екзистенції національного буття, актуалізована через націософські підтексти. Але найвиразніше контекст творів письменника розкриває поетичний комплекс «місто» через призму естетичності, вивільняючи потенційну концентрацію краси міста в слові, створюючи емоційно-настрійний і чуттєво-енергетичний художній образ Києва.

Архетип міста у творах письменника включає як реально географічний, так і символічний зміст. «Українська природа в сліпучо-яскравих барвах, показана Гоголем, здавна була предметом захопленого славослов'я мандрівників, але вперше в особі Нечуя-Левицького вона знайшла спостерігача-живописця, у якого захоплення не заважало топографічній точності» [2, с. 79], — характеризує Левицького як пейзажиста Н. Крутікова. Його спостереження стосуються і художньої рецепції міського ландшафту у всій його багатокомпонентності і семантичній поліфонічності. Проза митця засвідчує гармонійний синтез достовірності опису ландшафтних реалій з яскраво вираженим тяжінням до поетичної акцентуації краси географічного простору.

Більшість дослідників творчості письменника (І. Франко, О. Білецький, Н. Крутікова, Л. Ставицька, М. Походзіло, В. Власенко та ін.) відзначають його потяг до естетичного осягнення світу і відтворення його краси у художньому тексті. Зокрема, дослідник В. Власен-

ко наголошує: «Нас не може не захоплювати глибока любов письменника до краси [...] до живої краси, що розлита в природі, виявляється в людях, у народній творчості, у великих творіннях мистецтва» [3, с. 114]. Авторське осмислення архетипу міста як естетичного феномену і художньо-поетична презентація його естетичної феноменальності найяскравіше виявляє себе у романі «Хмари» І. Нечуя-Левицького.

Метою даної розвідки є комплексний аналіз архетипу міста, його художньої функціональності, синкретичного естетизму в структурі наративу роману І. Нечуя-Левицького «Хмари».

У художньому світі одного з кращих романів І. Нечуя-Левицького опоетизовано окремі пейзажні деталі міста, так звані локуси (храми, Дніпро, київські вулиці, парки і т. ін.), а також подані цілісні, розлогі пейзажно-урбаністичні полотна. Художньо-естетична цінність відчуттєвих образів реальності, візуальних образів міської природи в письменника породжена таким розумінням прекрасного, в якому немає відчуження, а домінує захоплення і подив. На початку твору, показуючи мандрівку семінаристів до Києва, автор художньо занурюється у творення міського пейзажу: «З чорного чернігівського бору вони вийшли на низький берег Дніпра. Перед ними за Дніпром з'явилась чарівнича, невимовно чудова панорама Києва. На високих горах скрізь стояли церкви, дзвіниці, неначе свічі палали проти ясного сонця золотими верхами. Саме проти їх стояла лавра, обведена білими високими мурованими стінами та будинками, й лисніла золотими верхами й хрестами, наче букет золотих квіток. Коло лаври ховались у долинах між горами печери з своїми церквами, між хмарами садків та винограду. А там далі, на північ, на високому шпилі стояла церква св. Андрея, вирізуючись всіма лініями на синьому небі: коло неї Михайлівське, Софія, Десятинна... Поділ, вганяючись рогом в Дніпро, неначе плавав на синій, прозорій воді з своїми церквами й будинками. Всі гори були ніби зумисне завітчані зеленими садками й букетами золотоверхих церков, їх завітчала давня невмираюча українська історія, неначе рукою якогось великого артиста...» [4, с. 8]. Урбаністичний пейзаж репрезентує функцію хронотопу з елементами сакральної естетизації образу Києва. Коректно стверджує дослідниця В. Г. Фоменко про важливість урбаністичних мотивів: «Урбанізаційні процеси постійно інтерпретуються письменниками, в їх творах місто стає світом, а спосіб буття людини відтворюється крізь призму міста» [5, с. 80]. Своєрідна градаційна сакралізація, представлена святими

соборами міста, несе високу ідейно-тематичну значимість. Письменник захоплюється красою українського величного міста з багатвіковою історією.

У відтворенні художнього локусу київських пагорбів Нечуй-Левицький використовує прийом антропоморфізації художнього простору, що дозволяє йому розвинути традиційну естетичну тенденцію одухотворення/оживлення міста: «Стоять київські гори непорушно, заглядають в синій Дніпро, як і споконвіку, несуть на собі пам'ятку про минувшість для того, хто схоче її розуміть, і ждуть не діддуться, поки знов вернеться до їх слава старого великого Києва, поки знов завітчають їх потомки давніх батьків свіжими квітками історії...» [4, с. 8]. Характер пейзажів І. Нечуя-Левицького, в тому числі і міських, тяжіє до так званого ідеального пейзажу, або ж ідилічного. М. Епштейн підкреслював, що ідеальні ознаки пейзажу (м'який вітерець, що доносить приємні запахи, вічне джерело, яке вгамовує спрагу, квіти, котрі широким килимом застеляють землю, дерева та птахи, які співають на гіллі) створені для того, щоб повністю наповнювати і радувати всі людські відчуття [6, с. 132], а місто у творчості Нечуя-Левицького описане з високим зарядом емпатичності.

Прикметно, що у романі «Хмари» митець значущу, сюжетотворчу функцію часто закріплює за міським пейзажем, який має яскраву національну суть: «Раз над Києвом стояла чудова весняна ніч, що так надихувала духом поезії Гоголя й Пушкіна. Повний місяць дивився в синій, гладенький, як дзеркало, Дніпро. Небо було ясне й синє. На заході, над чорною смугою лісу й гір, небо блищало дуже пізнім рум'яним вечором. Було ясно, як удень. На Братській церкві можна було читати золоті написи на стінах. Повітря було тихе, запашне. Здається, не тіло, а сама душа ним дихала. На серці ставало легко, на душі — спокійно. Розум засипав перед великою красою природи, зате ж прокидалась фантазія навіть в черствій, твердій душі. Співуча душа виливалась піснею по-солов'їному, поетична душа марила тисячею пишних картин. Душа любляча любила гарячіше, душа безпашна заспокоювала своє замучене серце. Вся природа з небом і землею, з водою, квітками, лісами й горами здавалась однією піснею, однією гармонією» [4, с. 16]. Над містом віє духом оновлення, відродження, яке символізує весна, чиста, натхненна, пробуджуюча. І як наслідок — «нові люди» у суспільстві. Так урбаністичний пейзаж виконує ще й характеротворчу функцію. «Новий герой» Нечуя-Левицького

Павло Радюк — різноплановий. Його мета — національна самоідентифікація, певним етапом якої є наближення до народу (одяг, звичаї, культура), залучення інтелігенції до селянської роботи, просвіта народу, без чого неможлива боротьба за його краще життя. Звідси й культурницька місія Радюка. Як бачимо, програма дій в «нового героя» є, хоча й дещо наївна, обмежена.

На відміну від українофіла Дашкевича з його кабінетним вивченням абстрактної «слов'янської душі», Радюк намагається свої ідеї прикласти до практичного життя. Він організовує читання лекцій для народу, пропагує заборонену літературу (Ренан, Бюхнер, Фейербах, Прудон), популяризує «Кобзар», записує українські народні пісні, має намір заснувати в Києві недільні та вечірні школи. Правда, Радюк іноді виявляє й безпорадність, обмеженість («і од чого почати? і за що взятись?»), але у своїх пориваннях герой цільний: «В його душі була мета, — ясна й проста — народ й Україна...» [4, с. 149]. Радюк непохитно вірить, що визволення від національного й соціального гніту можна здобути поширенням знань, просвітою: «Це одно і єдине джерело, звідкіль полетіть світ на Україну: просвітність і наука» [4, с. 319].

Цікавим є художнє використання у Нечуя-Левицького локусу Дніпра в якості психологічної деталі — роздуму героя про своє майбутнє, пов'язаного з рідним містом, Батьківщиною: «Надзвичайна широчінь та далечінь картини несамохіль зворушила високі почування в серці, світлі ідеали в мрійній молодій душі. Думи та мрії замиготіли, неначе одлиск майського проміння на тихому, гладенькому Дніпрі... Як бажає серце прикласти до живого життя мої гуманні золоті мрії, справдить мої високі ідеали! Сипнув би на весь світ рясно та рясно думками, мріями, добром та щастям, як сипле оце золоте тепле сонце рясним золотим промінням на розлогі луки, на Дніпро. І гострі темні очі його неначе пригасли, неначе припали росю, стали вогкі, мрійні й добрі» [4, с. 281]. Автор облагороджує помисли, рух думки Радюка засобом естетизації художнього простору, відбувається сакралізація архетипу міста на рівні ідеї твору, концепції героя та світоглядної позиції І. Нечуя-Левицького. Справедливо зауважила літературознавець С. Павличко: «Місто є символом певного типу свідомості як автора, так і героя» [7, с. 136]. Київ у письменника стає співмірним із країною. Вони становлять своєрідну багатовимірну сферу, окреслену не тільки географічно-ландшафтним контуром, — в полі її тяжіння перебувають



важливі національні, етнопсихологічні та ментальні інтенції; мова йде не стільки про «генетичний» зв'язок з містом, як про геоетнічну вкоріненість у рідну місцевість, що в українській літературі відкривається колосальним художньо-націософським міським дискурсом.

Отже, в романі І. Нечуя-Левицького «Хмари» архетип міста, традиційно оприявлений у пейзажних описах, образах і замальовках, часто перебирає на себе основні функції наративу: сюжетотворчу, ідейно-тематичну, характеротворчу, психологічну і т. д., які виходять за межі виключно пейзажних. Комплексний аналіз архетипу міста у творчому доробку митця засвідчує тяжіння до глибокої психологізації та естетизації навколишнього середовища в художньому часопросторовому континуумі твору. Власне, у цьому полягає універсальність пейзажу у творі як компоненту оповіді: в індивідуально-авторському поетикальному арсеналі І. Нечуя-Левицького за пейзажними картинами, міськими образами чи штрихами розкодовуються імпліцитні смисли й підтексти, почасти дуже важливі у структурі тексту.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Білецький О. Зібрання творів : в 5 т. / О. І. Білецький. — К. : Наукова думка, 1965. — Т. 2. — 672 с.
2. Крутікова Н. Творчість І. С. Нечуя-Левицького / Н. Є. Крутікова. — К. : Вид-во Академії наук УРСР, 1961. — 247 с.
3. Власенко В. Художня майстерність І. С. Нечуя-Левицького / В. О. Власенко. — К. : Радянська школа, 1989. — 183 с.
4. Нечуй-Левицький І. Хмари : [роман] / І. С. Нечуй-Левицький. — К. : Дніпро, 2004. — 335, [1] с. — (Першотвір).
5. Фоменко В. Українська урбаністична література. Особливості та тенденції розвитку / В. Г. Фоменко // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. — Луганськ : Вид-во ЛНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2013. — № 2 (261). — С. 76–83.
6. Эпштейн М. «Природа, мир, тайник вселенной...» : Система пейзажных образов в русской поэзии / М. Н. Эпштейн. — М. : Высшая школа, 1990. — 303 с.
7. Павличко С. Теорія літератури / С. Д. Павличко. — К. : Основи, 2009. — 679 с. — (Серія : De profundis).

## АРХЕТИП ГОРОДА В РОМАНЕ И. НЕЧУЯ-ЛЕВИЦКОГО «ОБЛАКА»: ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ПАРАДИГМА

*Татьяна Бандура*, канд. филол. наук

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

*Статья посвящена исследованию функциональности архетипа города в романе И. Нечуя-Левицкого «Облака». Была определена художественно-эстетическая концепция архетипа города, отмечено, что определяющей ценностью для пейзажно-пространственной и поэтической систем писателя есть мифологема города Киева, которая, моделируя гармоничность и красоту мира, утверждая виталистическую концепцию бытия, выступает одновременно ярким презентантом мировоззренческих архетипов украинского народа. Анализ текста романа обеспечил почву для комплексного трактования топоса Киева как ментального архетипа с выразительной историософской доминантой, также была выявлена его сюжетотворческая функциональность. Особое внимание акцентируется на локально-региональных пейзажных картинах автора, художественно поэтизированный ландшафт конкретной местности приобретает в его интерпретации знаковую национально-пространственного топоса. При исследовании системы урбанистических архетипов было установлено, что в романе Нечуя-Левицкого определяется значимая ипостась города как временно-пространственной экзистенции национального бытия, которая актуализируется через натиософские подтексты.*

**Ключевые слова:** архетип, топос, нарратив, эстетизация, сакральность, локус, поэтика.

## THE ARHETYPE OF THE CITY IN THE NOVEL I. NECHUY-LEVITSKY «CLOUDS»: FUNCTIONAL PARADIGM

*Tetyana Bandura*

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

*Of the article analyses the artistic-aesthetic concept of archetype of the city in the novel I. Neshuya-Levytsky «Clouds», explores the narrative functionality. The article investigates the functionality of the archetype of the city, it noted that determine the value for the landscape and the spatial and poetikal systems have writer myth of Kiev, which, by simulating the harmony and beauty of the world, claiming vitalist concept of life, is both bright prezentant worldview archetypes of the Ukrainian people. An analysis of the text of the novel has provided the way for integrated interpretation of topos Kiev as mental archetype with expressive historiosophical dominant as it was revealed. Particular attention is paid to the local-regional landscape paintings of the author's artistic landscape poeticize particular area acquires symbolic meaning in his interpretation of the national spatial topos. In the study of urban archetypes, it was found that in the novel Nechui-Levitsky determines the significance of the city as the Person of the time-space existence of national existence, which is updated through natsiosofical subtexts.*

*In art reproduction locus Kiev hills Nechuy-Levitsky method uses antropomorfniy art space, allowing it to develop a traditional aesthetic trend animation / revitalization of the city. Determined that the Kyiv writer is commensurate with the country. They are a kind of multi-dimensional field covered not only geographically landscape contour. In the field of gravitation are important national ethnopsychological and mental intentions; it is not so much about «genetic» connection with the city, as heoetnichnu rooted in his native place, in Ukrainian literature offers a huge artistic and natsiosofs urban discourse. It is noted that in the novel Nechui-Levitsky «Clouds» archetype city traditionally show in landscape descriptions, images and sketches, often assume the basic functions of narrative: plotcre- atful, ideological content, charactercreatiful, psychological and t. E., That go limits only landscape. Comprehensive analysis of the archetype of the city in the artistic heritage of the artist testifies to the deep gravity of psychological and aesthetic environment in Time and Space continuum artistic work. Actually, this is the versatility of the landscape in his work as a narrative component: the individual author poetykahn arsenal I. Nechuy Levitsky by landscape paintings, images of the city or strokes, revealed implicit meanings and implica- tions, in part very important in the structure of the text.*

**Key words:** *archetype, topos, narrative, aesthetic, sacralization, locus, poetica.*

#### REFERENCES

1. Bilecz'ky'j, O. (1965), Zibrannya tvoriv: v 5 t. [Writings in 7 volumes], Naukova dumka, Vol. 2 [in Ukrainian].
2. Krutikova, N. (1961), Tvorchist' I. S. Nechuya-Levy'cz'kogo [Creativity by Nechui Levitsky], Kyiv, Vy'd-vo Akademiyi nauk URSR [in Ukrainian].
3. Vlasenko, V.(1989), Xudozhnya majsternist' I. S. Nechuya-Levy'cz'kogo [the artistic skills by Nechui Levitsky], Kyiv, Radyans'ka shkola [in Ukrainian].
4. Nechuj-Levy'cz'ky'j, I. (2004), Xmary' [Clouds], Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
5. Fomenko, V.(2013), «Ukrainian urban literature. Features and trends», Visnyk Lugans'kogo nacional'nogo univertytetu imeni Tarasa Shevchenka, no. 2, pp.76–83 [in Ukrainian].
6. Jepshtejn, M.(1990), «Priroda, mir, tajnik vselennoj...»: Sistema pejzaznyh obrazov v russkoj poezii [«Nature, the world, the cache of the universe...»: The system landscape images in Russian poetry], Moscow, Vysshaja shkola [in Russian].
7. Pavly'chko, S. (2009), Teoriya literatury' [theory of the literature], Kyiv, Os- novy' [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.1-3.09 Гоголь

## О СПЕЦИФИКЕ ЛИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ Н. В. ГОГОЛЯ

*Виктория Любецкая*, канд. филол. наук, старший преподаватель

*Криворожский педагогический институт Государственного высшего учебного заведения «Криворожский национальный университет»  
hour\_mirgorod@mail.ru*

*Статья посвящена анализу лирического повествования у Н. В. Гоголя. Данное повествование представляет несколько линий, которые непосредственно идут от рода и вида картины. В одном случае — это изображение вполне мирского, в другом — иконично-сакрального. Доказывается, что произведения Н. В. Гоголя следует рассматривать как синтезированное единство и что проза писателя содержит в себе трагическое и лирическое. Автор считает, что речь Н. В. Гоголя объединяет начала священного письма, которые способны архаичное слово превращать в лирическое.*

**Ключевые слова:** лирика, эпос, лирическое повествование, лад, картина мира, икона мира.

Вопрос о природе лирического повествования и о природе лирического слова остается актуальным. Значительное внимание осмыслению лирики как литературного рода, специфике лирического повествования уделяется в работах известных ученых: С. С. Аверинцева, С. Н. Бройтмана, Г. В. Ф. Гегеля, М. М. Гиршмана, Н. Д. Тамарченко, Ф. В. Шеллинга. Однако стоит более подробно остановиться на теоретическом изучении лирического повествования, которое является уникальным в творчестве Н. В. Гоголя.

Понятно, конечно, что язык лирической поэзии не является каким-то отдельным языком, что в нем проявляются, а может быть, и сокрыты, те закономерности, которые могут проявить себя и в обычном, нехудожественном языке. Кажется, что лирика преобразует обычный язык в язык лирической поэзии, который отличается от языка повседневного и представляет собой некое отклонение от нормы. Справедливо и обратное утверждение: «именно в поэзии сущность языка раскрывается в большей мере, нежели в его повседневном употреблении, поэтому поэзия и есть его более «нормальное» состояние» [5, с. 102]. Поэтический язык обладает удивительной способностью — «очаровывать», уводить за пределы зримого мира, об этом писал А. С. Пушкин:

*Вновь слышу, верные поэты,  
Ваш очарованный язык... [8, т. 9, с. 47].*

«Очарованный язык» — это и «божественный глагол», лад, являющийся онтологической основой поэтического творчества и определяющий гierasический характер поэтической речи. Наверное и поэтому Н. В. Гоголь в статье «О лиризме наших поэтов» отмечал, что лиризм русских поэтов близок библейскому: «...наши поэты видели всякий высокий предмет в его законном соприкосновенье с верховным источником лиризма — богом, одни сознательно, другие бессознательно...» [4, т. 6, с. 205]. То есть Н. В. Гоголь усматривает существо языка в священном смысле, который в нем заключен, возводит он к этому смыслу и чистую лирику. Подобная лирическая стихия наполняет все художественные произведения писателя.

Учитывая, что мышление Н. В. Гоголя целостно по своей сути, скажем и об особенностях его эпоса, способного вместить в себя лирику. Н. В. Гоголь всегда стремился создавать цельные и неразделенные творения, в которых могла бы исчезнуть гоголевская двойственность, все погрузилось бы в гармонию, и бытие предстало бы в его целостной нерасторжимости.

Эпическую поэзию Г. В. Ф. Гегель когда-то определил как замкнутую «внутри себя» целостность. В «чистой» лирике живет иная потребность — «высказать себя и воспринять душу в этом самовыражении» [2, т. 3, с. 494]. «Излиянию души» способствуют моменты: «...*во-первых, содержание*, в котором ощущает и представляет себя внутренний мир; *во-вторых*, форма, благодаря которой выражение этого содержания становится лирической поэзией; *в-третьих*, степень сознания и развития, на которой лирический субъект возвещает о своих чувствах и представлениях» [2, т. 3, с. 494].

У Н. В. Гоголя помимо эпического мы находим подлинно лирическое, то есть тот «высший лиризм», который оказывается тождественен священному, понимаемому как подлинная целостность. Тогда содержанием *лирического* становится не объективное действие, а то, что за ним стоит, расширяясь до полноты мира. Самый яркий пример этого — роман-поэма «Мертвые души», в которой соединилось чувственное (картина мира) с духовным (икона мира).

В соответствии со сказанным разрешается композиция произведения. Художественное пространство первого тома представляет сложный сплав двух миров: мира реального, в котором живет и бла-

годенствует Чичиков, и мира идеального, умо- и душепостигаемого, в котором главным героем является повествователь. Лирические отступления позволяют раскрыть духовный смысл произведения, прозреть *икону* мира, опирающуюся на первообраз «будущего века».

В. Г. Белинский утверждал, что именно в «Мертвых душах» автором был «сделан великий шаг», а все, что было написано ранее, «кажется слабым и бледным в сравнении с ним»: «Величайшим успехом и шагом вперед считаем мы со стороны автора то, что в «Мертвых душах» везде ощущаемо и, так сказать, осязаемо проступает его субъективность. Здесь мы разумеем... глубокую, всеобъемлющую и гуманную субъективность, которая в художнике обнаруживает человека с горячим сердцем... Это преобладание субъективности, проникая и одушевляя собою всю поэму Гоголя, доходит до высокого лирического пафоса и освежительными волнами охватывает душу читателя даже в отступлениях...» [1].

Как же добивался Н. В. Гоголь авторского проникновенного общения с читателем? В «**Вечерах на хуторе близ Диканьки**» своеобразно соединяются различные идейно-художественные начала: элементы романтизма и реализма переплетаются в этом цикле с элементами барокко. В общем, в повествование одновременно врываются фантастическое и иррациональное, реальное и идеальное, легенда и быт, миф и история. Интенсивно переключение художественных красок, которое и придает «Вечерам на хуторе близ Диканьки» очарование и ощущение архаической полноты жизни.

Скорее всего, смешивая эпос с лирикой, Н. В. Гоголь делает это эстетически осознанно. Вспомним строки из его статьи «Об архитектуре нынешнего времени»: «Истинный эффект заключен в резкой противоположности; красота никогда не бывает так ярка и видна, как в контрасте. Контраст тогда только бывает дурен, когда располагает грубым вкусом... но, находясь во власти тонкого, высокого вкуса, он первое условие всего и действует ровно на всех» [3, т. 6, с. 47].

Построение цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» как раз и основано на контрастных переходах от высокого поэтического к обыденному, от трагического к комическому. О контрастности гоголевского письма пишет и С. И. Машинский, по его мнению, повести Н. В. Гоголя состоят из «высокой риторики и прозаически заземленной разговорной лексики, лирической патетики и бытовых картин, нарядной, богатой яркими метафорами и сравнениями стилистики и

фрагментов, написаних в манері строго делової, без яких би то ни було тропів і фігур» [7, с. 71].

Заданна лірична тональність визначає емоційну атмосферу гоголівських повістей так же, як і «характерні примети лексики, ритмічне строєння фраз, музикально-ліричний лад письма» [7, с. 73]. Напамини, що ліричний спосіб вираження присущ народній поезії, по тому мир «Вечерів на хуторі біля Диканьки», столь яркий по своєму національному колориту, лишений такого обов'язкового атрибута епіки, як історическа, часова локальність. В кожній повісті своє історическе час, іноді вельми умовне (наприклад, в повісті «Майська ніч»). Мир «Вечерів на хуторі біля Диканьки» предстает со сторони своєю ідеальною, неизменно прекрасною сутністю. Дійсвітєльнєстю жє циклу виступають не столько бытові деталі життя «біля Диканьки», сколько поетическа язикова стихія, свойственна як українському, так і російському язку.

Важне місце в збірнику займає фігура Пасичника Рудого Панька. Н. В. Гоголь створює повнокровний, реалістический образ розказчика, який не тольо служить для зовнішнього об'єднання всього циклу повістей, но і надає їм внутрішнє єдність. Это он виражає народне, безыскусственне воспріяте міра, доверчиве простодушне і вмістє з тем лукаву іронію, котрою окрашивається все повествованіє. Вибір легенд в «Вечерах на хуторі біля Диканьки» не случаєн: в них присутствєє особа «гоголівська пам'ять». От ернических інтонацій розказчика писатєль переходить к «себє», к своєму задумчиво-лірическому тону. Розумєється, діло закрючається не просто в тональності, в стилевій манері, вєдь пленитєльно-прекрасний і сончєсний мир «Вечерів...», украшенний народною фантазією і фольклором, сменяється трагически сумрачєним колоритом повісті-судьби «Страшна вєсть». В началє творчєского пути лірика у Н. В. Гоголя часто перетєкає в описатєльное повествованіє (в циклі «Вечера на хуторі біля Диканьки», в «Миргородє»), а в дальнєйшєм ліричєское повествованіє можєть стати історическим, публіцистическим, філософським (в так називаємых Петербургських повістєях, в «Арабєсках», в поємі «Мертвіє душі»).

Збірнику «**Миргород**» был дан підзаголовок: «Повєсти, служачіє продовженієм «Вечерів на хуторі біля Диканьки», і этим Н. В. Гоголь підкрєсив ідейно-художєственне єдність обох циклів.

Но эта книга и содержанием, и стилем открыла новый этап в творческом развитии писателя. В «Миргороде» Н. В. Гоголь окончательно расстался с образом простодушного Рудого Панька и выступил перед читателем как художник, ставящий социально-философские вопросы жизни. В сфере МИР-города встречается сиюминутное и вечное, МИР-город — это Вселенная, остановившаяся на пути достижения космической гармонии и запечатленная в этот самый трагический момент.

Даже народность повестей «Миргорода» существенно иная: здесь Н. В. Гоголь уже критически осмысляет «земность» современной писателю действительности, здесь поставлен вопрос об «усыплении» национального духа. Однако не внешний повод создает собственно лирическое единство цикла, а субъективное внутреннее движение души писателя и способ восприятия мира. Н. В. Гоголь создает субъективно заверченный мир в «Миргороде», который является нам как конкретная, а тем самым и внешняя целостность.

Творческое взросление Н. В. Гоголя связано с реалистическим переосмыслением романтизма. Расширяется сфера художественных наблюдений писателя: от народного украинского быта до уездного («Ревизор») и столичного, петербургского («Невский проспект», «Портрет», «Записки сумасшедшего», «Нос»). Конечно, тут все более обнаруживается общерусский масштаб проблематики, от комизма Н. В. Гоголь переходит к юмору, от созерцания жизни к жизни обыденной. Новое и безусловно реалистическое качество петербургского цикла проявилось в изображении «призрачности» жизни столицы, в противопоставлении ее парадной и сокрытой сторон, в противоположности быта и нравов (поручик Пирогов, майор Ковалев, Чартков, Поприщин). В условиях развернутого прозаического мира глубже осознается мир внутренний, отсюда вырастает гоголевский психологизм (лирика в данном случае представляет собой целостное высказывание внутреннего духа).

В форме философско-исторического *созерцания* написаны очерки «Арабески». В них Н. В. Гоголь открывает для себя стихию языка, способного выразить авторскую мысль даже не словом, а речевым интонированием. В глубинах языка, считает он, таится живой исток истинной поэзии: «Приобщение к этому источнику, истоку, позволяет не просто понять, но всем существом пережить истинно лирическое как священное, а священное как истинно лирическое» [5, с. 112]. Тай-



на для многих этот «необыкновенный лиризм», который «исходит от наших церковных песней и канонов», тайна и сам «необыкновенный язык наш» [4, т. 6, с. 360].

В виде «лирического сильного воззвания, к прекрасному, но дремлющему человеку» [4, т. 6, с. 234] была написана поэма «Мертвые души». По мысли А. Терца, «Гоголь «Мертвыми душами» разрушил представление о художественной литературе... Раньше (включая Гомера) писали о чем-то великом, значительном... У Гоголя шкала ценностей и интересов резко сменилась, и история походов Чичикова послужила подсобным средством самому по себе интересному и занимающему основное внимание описанию обстановки, раскрытой в таких подробностях, что они заслонили сюжет» [10, с. 536–537]. Как видим, А. Терц сетует на обилие лирического и подавление эпического, на «перенос центра тяжести с занимательной фабулы на экспозицию самого материала», «с сюжета — на речь» [10, с. 536]. Но дело в том, что Н. В. Гоголь своей поэмой не старается опровергнуть представление о литературном роде и жанре, он просто сознательно «переводит разговор» в иную плоскость, в этом случае — языковую.

Напомним, что В. Г. Белинский, назвав Н. В. Гоголя «национальным русским поэтом», создавшим величайшую поэму в прозе, предполагал, что примут это творение не все: «Мертвые души» прочтутся всеми, но понравятся, разумеется, не всем. В числе многих причин есть и та, что «Мертвые души» не соответствуют понятию толпы о романе, как о сказке, где действующие лица полюбили, разлучились, а потом женились и стали богаты и счастливы...» [1]. Говоря о внутренней возможности жанра, об уникальности «лиризованной поэтической прозы», В. И. Силантьева оправдывает отсутствие логики событийного эпического канона, который как раз одним из первых и преодолел Н. В. Гоголь.

Действительно, получается следующее: «Неожиданность авторского видения состоит в том, что читатель постигает сюжет по уже известной ему схеме, а предложенный ему вариант «вдруг» нарушает стереотипы» [9, с. 143]. В общем, можно утверждать, что Н. В. Гоголь свободно вторгается в ход повествования, и его «лирические отступления» — это и есть момент самовыражения автора.

Незначительное в начальных главах поэмы, лирическое повествование к концу «Мертвых душ» становится почти что главным. Истинная лирика зачата в стихии языка, поэтому выразительное ав-

торское рассуждение о природе русского языка мы находим в пятой главе произведения: «Как несметное множество церквей, монастырей с куполами, главами, крестами рассыпано на святой, благочестивой Руси, так несметное множество племен, поколений, народов толпится, пестреет и мечется по лицу земли. И всякий народ... полный творящих способностей души... отличился... своим собственным словом... но нет слова, которое было бы так замашисто, бойко, так вырвалось бы из-под самого сердца, так бы кипело и животрепетало, как метко сказанное русское слово» [3, т. 5, с. 113].

Восхищаясь русским словом, Н. В. Гоголь прославляет и божье слово, Логос, в котором сконцентрировано духовное наставление. Писатель озирает «всю громадно-несущуюся жизнь... сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы» [3, т. 5, с. 139] и соотносит жизненный путь человека с образом дороги. Наряду с картинным отображением реальности появляются символические вставки о пути и смысле жизни человеческой: «И до такой ничтожности, мелочности, гадости мог снизойти человек... Забирайте же с собою в путь, выходя из мягких юношеских лет в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения, не оставляйте их на дороге...» [3, т. 5, с. 132]. Разумеется, что этот фрагмент о сохранении душевной чистоты содержит отсылку к евангельскому наставлению: «Блажены чистые сердцем, ибо они Бога узрят» (Мф. 5, 8).

Дальнейший поиск способа спасения души продолжается и в десятой главе, где появляется прямой вопрос: «...где выход, где дорога? Видит теперь все ясно текущее поколение, дивится заблужденым, смеется над неразумием своих предков, не зря, что небесным огнем исчерчена сия летопись, что кричит в ней каждая буква, что отовсюду устремлен пронзительный перст на него же... но смеется текущее поколение и самонадеянно, гордо начинает ряд новых заблуждений, над которыми также потом посмеются потомки» [3, т. 5, с. 220].

В поисках «вечной истины» человечество выбирало «узкие дороги», которые оказывались «непроходимыми» и уводили от дороги прямой, «озаренной солнцем и освещенной всю ночь огнями» [3, т. 5, с. 219]. Сопоставим это высказывание со стихами из Евангелия от Матфея: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7, 13–14).

В своей попытке указать человечеству дорогу к Богу Н. В. Гоголь предстает как пророк, говорящий через притчу (похождения Чичикова) проповедь: «К чему таить слово? Кто же, как не автор, должен сказать святую правду? Вы боитесь глубокоустремленного взора... кто из вас, полный христианского смирения, не гласно, а в тишине, один, в минуты уединенных бесед с самим собой, углубит вовнутрь собственной души сей тяжелый вопрос: «А нет ли и во мне какой-нибудь части Чичикова?» [3, т. 5, с. 256–257]. В последней главе создан образ дороги к свету и к чуду, к перерождению, ко второму тому, в котором персонажи действительно должны «оживиться» и «преобразиться» в «живые души», и где живопись сменяет иконопись, портрет и портретность — икону и иконичность [6, с. 49–84].

Итак, творчество Н. В. Гоголя наполняет лирическое, порожденное особым отношением писателя к языку. Лирическое начало в его произведениях изменчиво и обнаруживает несколько линий, непосредственно идущих от картины. Оно может проявить себя в описании вполне обыденного места («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», Петербургские повести), а может предстать в своей архаико-иконической сути («Арабески», «Мертвые души»). Прозу писателя необходимо рассматривать как сложный синтез «высокого/низкого», учитывая при этом, что его эпический жанр содержит трагедию и лирику.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Белинский В. Г. Похождения Чичикова, или Мертвые души [Электронный ресурс] / В. Г. Белинский. — Режим доступа : [dugward.ru/library/gogol/belinsky\\_pohogden.html](http://dugward.ru/library/gogol/belinsky_pohogden.html).
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Искусство, 1968–1973. — Т. 3. — 1971. — 622 с.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 6 т. / Н. В. Гоголь. — М. : ГИХЛ, 1952–1953. — Т. 5 : Мертвые души. — 1953. — 462 с. ; Т. 6 : Избранные статьи и письма. — 1953. — 455 с.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 7 т. / Н. В. Гоголь. — М. : Худож. лит., 1984–1986. — Т. 6 : Статьи 1831–1847. — 1986. — 543 с.
5. Домашенко А. В. Интерпретация и толкование : монография / А. В. Домашенко. — Донецк : ДонГУ, 2000. — 162 с.
6. Лепяхин В. Живопись и иконопись в повести Гоголя «Портрет» / В. Лепяхин // Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae. Sect. historiae litterarum. Diss. Slavicae. — Szeged, 1997. — № 22. — С. 49–84.

7. Машинский С. И. Художественный мир Гоголя / С. И. Машинский. — М. : Просвещение, 1971. — 512 с.
8. Пушкин А. С. Собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин. — М. : Худож. лит., 1974–1978. — Т. 2 : Стихотворения 1825–1836. — 1974. — 688 с. ; Т. 9 : Письма 1815–1830 годов. — 1977. — 462 с.
9. Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики : Писатели и художники периодов эстетической переориентации : [монография] / В. Силантьева. — Одесса : Астропринт, 2015. — 336 с.
10. Терц А. (Синявский А.) В тени Гоголя / А. Терц. — М. : КоЛибри, 2009. — 672 с.

### ПРО СПЕЦИФІКУ ЛІРИЧНОЇ ОПОВІДІ В ТВОРЧОСТІ М. В. ГОГОЛЯ

**Вікторія Любецька**, канд. філол. наук, старший викладач

*Криворізький педагогічний інститут Державного вищого навчального закладу  
«Криворізький національний університет»*

*Стаття присвячена аналізу ліричної оповіді у М. В. Гоголя. Ця оповідь репрезентує декілька ліній, які безпосередньо йдуть від роду і виду картини. В одному випадку — це зображення цілком мирського, в іншому — іконічно-сакрального. Доводиться, що твори М. В. Гоголя слід розглядати як синтезовану єдність і що проза письменника містить в собі трагічне і ліричне. Авторка вважає, що мова М. В. Гоголя об'єднує начала священного письма, які здатні архаїчне слово перетворювати у ліричне.*

**Ключові слова:** лірика, епос, лірична оповідь, лад, картина світу, ікона світу.

### ABOUT SPECIFICATION OF LYRICAL NARRATIVE IN WORKS OF N. V. GOGOL

**V. Lubetskaya**, Candidate of Philology, Lecturer

*Krivorozhsky pedagogical institute of state higher educational institution  
«Krivorozhsky National University», Krivoi Rog, Ukraine*

*The language of lyric poetry is not a separate language. In it appear, or perhaps can be hidden, the laws that may manifest itself in normal, non-artistic language. It seems that the lyrics convert ordinary language into the language of lyric poetry, which is different from everyday language and represents a certain deviation from the norm. It is also true that in poetry the essence of language is revealed to a greater extent than in its everyday usage. That is why poetry is its more «normal» state.*

*Poetic language has an amazing ability — to «charm» and withdraw beyond the visible world. N. V. Gogol sees the essence of language in a sacred way, which it concludes. He also elevates clean lyrics to this sense. This lyric poetry fills all the artistic works of the writer. In N. V. Gogol works except epic we find a truly lyric, that is the «supreme lyricism»,*

*which is identical to the sacred and understood as a genuine integrity. Then lyrical content is not an objective action, but what is behind it, extending to the fullness of the world. The most striking example of it is a novel-poem «Dead Souls», which combines the sensual (picture of the world) to the spiritual (the icon of the world).*

*This article analyzes N. V Gogol's lyrical narrative. This story has a few lines that go directly from the genus and species of the picture. In one case — the image is quite mundane, the other — iconicness-sacral. It is proved that N. V. Gogol's composition should be considered as synthetic unity. Moreover the prose of the writer contains of tragic and lyrical. The author believes that N. V. Gogol's language combines the origins of the sacred letters, which are able to transform the archaic word into the lyric word.*

**Key words:** lyric poetry, epic poetry, lyrical narrative, tune, picture of the world, an icon of the world.

### REFERENS

1. Belinskij, V. G. (1842) Pohozhdenija Chichikova, ili Mertvyje dushi, Moscow, V universitetskoy tipografii [in Russian].
2. Gegel', G. V. F. (1968–1973) Jestetika [Aesthetics]. (Vols. 1–4), Translated by Popov U. N., Moscow, Iskusstvo [in Russian].
3. Gogol', N. V. (1952–1953) Sobranie sochinenij [Collected Works]. (Vols. 1–6). Moscow, GIHL [in Russian].
4. Gogol', N. V. (1984–1986) Sobranie sochinenij [Collected Works]. (Vols. 1–7). Moscow, Hudozh. lit. [in Russian].
5. Domashhenko, A. V. (2000) Interpretacija i tolkovanje: Monografija [Interpretation and explanation: Monograph], Donetsk, DonGU [in Russian].
6. Lepahin, V. (1997) Zhivopis' i ikonopis' v povesti Gogolja «Portret» // Acta Univ. Szegediensis de Attila Jozsef nominatae. Sect. historiae litterarum. Diss. Slavicae. — Szeged, 22, pp. 49–84.
7. Mashinskij, S. I. (1971) Hudozhestvennyj mir Gogolja [Artistic world of Gogol], Moscow, Prosveshhenie [in Russian].
8. Pushkin, A. S. (1974–1978) Sobranie sochinenij [Collected Works]. (Vols. 1–10). Moscow, Hudozh. lit. [in Russian].
9. Silant'eva, V. (2015) Literatura i zhivopis' v kontekste komparativistiki: Pisateli i hudozhniki periodov jesteticheskoj pereorientacii: monografija [Literature and art in the context of comparative: Writers and artists of the period aesthetic re-orientation: monograph], Odessa, Astroprint [in Russian].
10. Terc, A. (2009) V teni Gogolja [In the shadow of Gogol], Moscow, KoLibri [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2015 р.*

УДК 821.133.1-1/-3Мериме

## МОТИВ ДВОЙНИЧЕСТВА В НОВЕЛЛЕ ПРОСПЕРА МЕРИМЕ «ЛОКИС»

*Валентина Мусий, д-р филол. наук, проф.,*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
urd7@ukr.net*

*В статье, на основе определения архетипической (мифопоэтической), физиологической, психологической и психиатрической основ мотива двойничества, а также изучения его функций и способов реализации на уровнях символики имен, системы персонажей, выраженных в произведении точек зрения на загадочное, сюжетных мотивов, и композиции в новелле французского писателя-романтика Проспера Мериме «Локис», определяется место мотива двойничества в создании автором художественной картины действительности как трагической и непредсказуемой. Основное внимание уделяется интересу писателя к бессознательному, месту оппозиции «свое — чужое» в его раскрытии. Категория «чужое» рассмотрена в аспектах как «инонационального», так и внутреннего — того, что разрушает единство человека с окружающими и внутреннюю гармонию.*

**Ключевые слова:** *двойничество, мотив, психологизм, мифопоэтическое, новелла, романтизм, П. Мериме.*

«Локис» (1869) — одна из последних новелл, написанных Проспером Мериме. Она известна и под другими названиями: «Рукопись профессора Виттенбаха», «Медведь. Литовская повесть» (так она была озаглавлена переводчиком и опубликована в Киеве в 1885 году). В ней писатель обращается к проблеме проявления наследственности в психике: герой осознает в себе разрушительную силу. Он пытается объяснить ее природу и невольно начинает всерьез относиться к распространённым слухам о тайне своего рождения: его мать через два три дня после замужества отправилась с мужем на охоту и была похищена медведем. Все завершается трагически: наутро после свадьбы жену героя находят растерзанной, а сам он исчезает.

**Цель статьи** — определить концепцию таинственного в произведении на основе изучения места в нем мотива двойничества, ключевую роль в котором играет оппозиция «свое — чужое».

**Степень изученности вопроса.** Научных работ, непосредственно посвященных как мотиву двойничества в новелле П. Мериме «Локис», так и самому этому произведению, в отечественном литературоведении мы не встречали. Хотя, безусловно, весьма ценные идеи относительно художественного своеобразия этого произведения содержат-

ся в исследованиях более общего характера, речь в которых идет о французском романтизме или же творчестве Проспера Мериме. Так, к примеру, Е. М. Мелетинским выделена группа персонажей новелл П. Мериме, которые «дики, импульсивны, близки к природе в ее оппозиции культуре и часто вступают с миром культуры в сложные конфликтные отношения, обычно гибельные для обеих сторон» [5, с. 205], а герой «Локиса» обозначен им как «человек-зверь», который «взаимодействует со светским обществом» [5, с. 206]. Вл. А. Луков, напротив, объясняет трагедию Михаила Шемета влиянием на него идеалистической, романтической и романической литературы: «романтический бред», материализуясь, обретает форму преступления [4]. Ценные замечания относительно выраженной в «Локисе» концепции фантастического высказаны И. В. Карташовой. С одной стороны, как замечает исследовательница, «новеллистика Мериме испытала большое воздействие прозы XVIII в., и это сказалось в манере суховатого, динамичного, часто ироничного повествования...». При этом исследовательница ссылается на высказывание И. С. Тургенева о том, что Мериме «дорожил правдой и стремился к ней» [2, с. 232]. И в то же время этому писателю, замечает исследовательница, был присущ серьезный интерес к таинственному: «не только человеческие страсти, но и сфера загадочного, иррационального, непознанного» [2, с. 232]. Сочетание рационального объяснения с признанием реальности проявления сверхъестественного в новеллах П. Мериме делает особо интересным решение заявленной нами в названии статьи проблемы двойничества в качестве ключевой. Большинство ученых-гуманитариев относят двойничество к наиболее сложным с точки зрения и его онтологии, и аксиологии феноменам, нуждающимся в исследовании. В художественном произведении это может быть незнакомец, необъяснимым образом подобный герою, его тень, статуя, портрет и т. д.

**Изложение материала.** Невозможность представить однозначное толкование таинственного в новелле «Локис» обусловлена, в первую очередь, противоречивостью позиции самого писателя. На завершающем этапе работы над произведением, 16 ноября 1868 года, в письме к Женни Дакен он шуточно замечает: «Остается довольно сомнительным, чтобы медведь в своих покушениях мог дойти до того, что из-за них подпортилась знатная генеалогия» [6, т. VI, с. 221]. И одновременно, в одном из писем к И. С. Тургеневу называет медведя «двоюродным братцем» героя [6, т. VI, с. 223]. Усиливая фанта-

стичность толкования событий в новелле, Мериме в ее названии и открывающем «записи» профессора Виттенбаха эпитафии «задает» «звериную» тему как ключевую. Толкуя сконструированную им самим «литовскую поговорку», он в письме И. С. Тургеневу от 10 февраля 1869 года замечает: «...эпитафией я беру жмудскую поговорку: «Мишка и Локис — два сапога пара». Михаилом зовут джентльмена, с чьей матерью случилось известное Вам происшествие» [6, т. VI, с. 231]. «Мишка, — пишет он И. С. Тургеневу 3 декабря 1868 года, — насколько я знаю, — прозвище медведя». Таким образом, герой (имя которого выбрано в соответствии со славянским прозвищем зверя) и медведь (локис) отождествляются, что является аргументом в пользу мифопоэтического комментария новеллы.

Он, как нам представляется, задан и ее построением, проявлением симметрии в новелле. В этом плане показательна первая встреча профессора и графа Шемета. Находящемуся под впечатлением рассказов доктора Фребера о медведях профессору чудится, «будто какое-то очень тяжелое животное пытается взобраться на дерево». И в самом деле, выглянув в окно, «в нескольких шагах от окна, в листе дерева» он видит «человеческое лицо, ярко освещенное» светом его лампы. «Явление это продолжалось, — вспоминает профессор, — один момент, но необыкновенный блеск глаз, с которыми встретился мой взгляд, поразил меня несказанно» [6, т. II, с. 437]. Позже не один раз будет подчеркиваться необычность взгляда молодого графа Шемета. «В его взгляде было что-то странное...», — вспоминает профессор [6, т. II, с. 438]. Наблюдая за тем, как тот смотрел на кокетничающую с адъютантами пани Юлиану, он замечает, как «глаза его загорались мрачным огнем, в котором действительно было что-то наводящее страх» [6, т. II, с. 456]. Как самое первое, так и самое последнее впечатление, произведенное графом Шеметом на профессора, связано с деревьями и садом. Приглашенный на свадьбу Виттенбах около трех часов ночи становится свидетелем бегства героя. Он вспоминает: «... какое-то темное тело больших размеров пролетело мимо моего окна и с глухим шумом упало в сад» [6, т. II, с. 467]. Итак, это могли быть и человек, и крупное животное.

Симметрия проявляется и в эпизоде появления в замке в день их свадьбы новобрачных. Когда Юлиана собиралась выйти из экипажа, чем-то напуганные лошади встали на дыбы и «несчастье» было «неотвратимо». Но, схватив пани Юлиану на руки, «граф взбежал с ней на



крыльцо так легко, как будто он нес голубку» [6, т. II, с. 465]. В начале произведения сообщалось о семейной легенде: во время охоты медведь схватил графиню и унес ее в лес. И хотя в одном случае (похищение матери героя) речь идет об опасности для молодой женщины, исходившей со стороны того, кто нес ее на руках, а во второй (граф выносит жену из экипажа) — о ее спасении, сходство эпизодов очевидно. Оно подтверждается и поведением внезапно появившейся матери графа, которая «пронзительно» кричит: «Медведь! Хватайте ружье!.. Он тащит женщину! Убейте его! Стреляйте! Стреляйте!» [6, т. II, с. 465]. Все это укрепляет читателя в представлении о звере как о втором «я» героя.

Возможность мифопоэтического толкования мотива двойничества (в графе одновременно живут и зверь, и человек) в произведении усиливается сообщениями о странности поведения животных по отношению к нему. Доктор Фребер рассказывает о чудесном спасении графа из лап огромной медведицы, сам же граф предлагает профессору Виттенбаху объяснить неожиданный страх перед ним собаки. Правда, для самого доктора Фребера история чудесного избавления графа — лишь доказательств хладнокровия молодого человека, того, что он «не в мамашу». А профессор видит в поведении собаки лишь то, что она чувствует отсутствие в человеке естественного чувства симпатии. Ключевую роль в мифопоэтическом толковании новеллы играет эпизод в лесу, встреча с колдуньей. В ответ на просьбу Виттенбаха рассказать о поверье в то, что в лесу есть «уголок», в котором «звери будто бы живут дружной семьей, не зная людской власти», та рекомендует ему самому туда отправиться и занять место царя зверей. На это граф, смеясь, замечает, что перед ней ученый, бард («вайделот»). И тут старуха говорит графу, внимательно посмотрев на него: «Ошиблась, это тебе надо идти туда. Тебя выберут царем, не его. Ты большой, здоровый, у тебя есть когти и зубы...» [6, т. II, с. 448]. Ее слова можно оценить как резкий ответ. Но, возможно, и в самом деле, граф Шемет годится на то, чтобы быть избранным царем лесных зверей. Потом же, когда он прямо намекает на то, что она ведьма (говорит, что ей легко перебираться через топь на болоте «верхом на помеле»), старуха отвечает графу, что ему не следует ездить в Довгеллы к «белой голубке» [6, т. II, с. 449], вновь повторяя, что видит в нем опасного и сильного зверя. Хотя можно согласиться и с тем, что старуха знала, кто перед ней, и куда он часто ездит. Такое объяснение принадлежит

самому Михаилу Шемету: «Мошеница не раз видела меня по дороге к замку Довгеллы...» [6, т. II, с. 449].

Не мене значимо и то, что произошло в самом замке. За обедом, рассказывая о своих путешествиях, профессор упомянул о том, что однажды вынужден был утолить голод и жажду кровью своей лошади, вскрыв ей жилу. На это один из присутствующих, генерал, «заметил, что калмыки в подобных крайностях поступают так же» [6, т. II, с. 454]. То ли под впечатлением этого разговора, то ли по иной причине, но ночью граф, который за обедом заинтересовался, «в каком месте следует делать надрез лошади, чтобы выпить ее крови», во сне шепчет: «Свежа!.. Бела!.. Профессор сам не знает, что говорит... Лошадь никуда не годится... Вот лакомый кусочек!.. Тут он принялся грызть подушку, на которой лежала его голова, и в то же время так громко зарычал, что сам проснулся» [6, т. II, с. 458]. Итак, разговор о крови активизировал зверя, который был вторым «я» героя.

Не случаен и выбор животного на роль двойника героя. П. Мериме, знавшему славянскую мифологию, была известна мифосемантика медведя как тотемного предка, заключение брака с которым положительным образом влияло на благополучие племени. Х. Ф. Сурта указывает на популярность сюжета о медведе, укравшем женщину, ссылаясь на сербскую сказку «Медведович», записанную Вуком Караджичем в начале XIX века. Возможно, сюжет был известен и Просперу Мериме.

В то же время не меньше оснований дать психологическую мотивировку происходящего, связав загадочное с психическими нарушениями. Согласно семейной легенде, похитившее графиню животное быстро нашли и застрелили, но женщина утратила рассудок. Поэтому родившийся сын казался ей зверем, которого она требовала убить. Это позволяет предположить, что причина отвращения графини Шемет к сыну — в том смертельном страхе перед животным, в лапах которого она оказалась. Чувство ужаса и отвращения она перенесла на ребенка и не могла испытывать к нему естественных материнских чувств. Игнорирование психологического фактора упрощает, на наш взгляд, толкование произведения. Сам П. Мериме признавался, что в молодости «очень любил рассекать человеческое сердце, чтобы посмотреть, что там находится внутри» [3, с. 26]. Но и в зрелые годы писатель всерьез интересовался научным объяснением загадок психики. Думается, что выбор им в качестве рассказчика профессора Виттен-

баху (предполагается, что его прототипом был ученый-лингвист Август Шлейхер) обусловлен не только интересом к балтийским языкам, но и желанием противопоставить мифологизму миропонимания литовцев, опирающихся на миф о браке с тотемным животным в толковании случая на охоте, «немецко-прусский рационализм» (так обозначил позицию Виттенбаха Вл. А. Луков). Причем, о безумии есть смысл говорить и применительно к герою произведения, Михаилу Шемету. Скорее всего, его отцом был все же человек, муж графини. Но поведение обезумевшей матери активизировало болезненное внимание молодого человека к себе и, в конечном итоге, расстроило его психику. Болезненное состояние психики подкрепляется и словами старухи в лесу, и наблюдениями за поведением животных по отношению к нему. С тем, что граф не совсем здоров в психическом отношении, могут быть связаны также странные хрипы и произносимые им во сне слова о крови после услышанного им рассказа о том, что человек иногда бывает вынужден пить кровь лошади. Нельзя исключить, что и в словах графа о настоящем характере его чувств к красавице Юлиане отражается его психическое состояние. Обращает на себя внимание, что в этом высказывании героя, занимающем одиннадцать строк текста, четырежды упоминается ее «кожа», заканчивается же оно вопросом, «что течет под этой кожей» и предположением, что нечто «получше лошадиной крови» [6, т. II, с. 462]. Конечно, можно предположить, что он просто пытается подавить в себе чувство любви к играющей с ним девушке. Но не меньше оснований видеть и проявление психического заболевания. Не случайно от смеха графа в эту минуту профессору становится «как-то не по себе» [6, т. II, с. 462]. Доктор Фабер дает «грубо-материалистическое» объяснение поведения графа ночью: «Геркулес нуждается в Гебе», ему нужна «разрядка» в близости с женщиной. Однако та женщина, к которой граф проявляет интерес, лишь усиливает его страдания, после поездок к ней «он всегда возвращается с мигренью и в плохом настроении» [6, т. II, с. 432]. «Злостная кокетка! Она доведет его до того, что он потеряет рассудок, как его мать», — добавляет врач [6, т. II, с. 433]. При этом он не исключает и проявления в поведении графа наследственности, то есть сумасшествия («графиня страдает манией, а маниакальность может передаваться по наследству...» [6, т. II, с. 459]). Профессор Виттенбах больше склоняется к объяснению поведения графа проявлением в нем нервного заболевания: «он, быть может, лунатик и в этом

состоянии может оказаться небезопасным» [6, т. II, с. 459]. Сам граф осознает проявление в себе того, что его пугает. Оставшись на ночь в поместье Довгеллы, в одной комнате с профессором, он запирает в шкафу ружье и охотничий нож, а ключ просит спрятать. Потом объясняет свое поведение страхом, что, находясь в состоянии полусна и не понимая, что он делает, мог воспользоваться оружием, как это с ним уже однажды случилось [6, т. II, с. 457]. Происходящее угнетает его. Отсюда — интерес графа Шемета к проблемам бессознательного. Доктор Фребер сообщает профессору, что молодой человек «читает какие-то невероятные книги»: «немецкую метафизику» «физиологию»... [6, т. II, с. 459]. Судя по примечаниям к новелле, в это время термином «физиология» «обозначали гипноз, телепатию и другие «таинственные» явления человеческой психики» [6, т. II, с. 517]. Желая услышать точку зрения ученого на то, что его так тревожит в себе, Михаил Шемет спрашивает, как тот относится к проблеме «дуализма», или «двойственности» человеческой природы [6, т. II, с. 459]. По существу, между ними заходит разговор о соотношении сознательного и бессознательного в психике, а также о противоречивости «я», о наличии в душе «поперечивающего» голоса.

Переживаемое героем произведения можно представить в виде оппозиции «свое — чужое». Видя в ней «элементарный, бинарный вариант множественности мира, предпосылку культурного релятивизма», С. Н. Зенкин в качестве тех, что привлекали к себе «особенное внимание французской литературы XIX в.», называет категорию «инонациональное» как «чужое», которое зачастую демонизируется. «Действительно, — замечает исследователь, — культурно-бытовая инаковость естественно сочетается с инаковостью метафизической, с абсолютной трансцендентностью Чужого» [1, с. 62]. Возможно, это применимо и к «Локису» П. Мериме, поскольку граф Шемет связан в ней с инонациональным. Его миропонимание, безусловно, сформировано европейской книжной культурой, но в нем отразились и те мифопоэтические верования, которые были распространены в Литве среди простолюдинов. Граф Шемет может относиться к ним с иронией, но на бессознательном уровне воспринимает их.

Однако гораздо важнее, на наш взгляд, судить о категории «чужое» применительно к душевному состоянию героя новеллы. В «Локисе» мы встречаем вариант двойничества, когда герой обнаруживает враждебное начало в самом себе. Это то экзистенциальное субъективное,

что разрушает его личность, заставляет совершать противоречащие его сознанию и нравственной природе поступки. Двойничество, переживаемое Михаилом Шеметом, можно обозначить в виде таких оппозиций: «человеческое — звериное», «рациональное — стихийное», «сознательное — бессознательное». Причем «сознательное» в данном случае — это то, что сформировано в нем культурой и упорядочивает до некоторых пор его страсти. А бессознательное (звериное) — те страсти, которые ему в конечном итоге оказываются неподвластными. Нечто похожее представлено в тех стихотворениях Ф. И. Тютчева, где противопоставлены «день» и «ночь». В них гармоническое, дарящее янность и покой — это всего-навсего — «золототканый покров», который до некоторых пор подавляет разрушительное действие страстей. Однако ночью бессознательное, то, что возвращает человека к «древнему», «родимому» хаосу, высвобождается из-под контроля разума, и человек оказывается погруженным в стихию хаоса. Именно о наличии в себе того, что погружает в стихию хаоса, и задумывается граф Шемет. «Не случилось ли вам, — задает он вопрос профессору Виттенбаху, — оказавшись на вершине башни или на краю пропасти, испытывать одновременно искушение броситься вниз и совершенно противоположное этому чувство страха?..» [6, т. II, с. 460]. Профессор старается убедить его в наличии альтернативы подобному разрушительному началу в человеке. Для него это разум. На что Шемет отвечает, что у человека не всегда есть возможность контролировать страсти, и он подчиняется инстинктам. «В сражении, — возражает он Виттенбаху, — я вижу, что на меня летит ядро; я отстраняюсь и этим открываю своего друга, ради которого я охотно отдал бы свою жизнь, будь у меня время для размышления...» [6, т. II, с. 461]. Итак, герой новеллы объясняет дикое, стихийное в себе рационально: высказывает идею о двойственности человеческой природы, о наличии в ней разумного и стихийного. Позже, в психоанализе, средоточие в человеке стихийных и стремящихся к немедленному удовлетворению слепых инстинктов будет обозначено как «ид». Нельзя исключить, что из-за спровоцированного внешними факторами усиления психической болезни граф Шемет все больше утрачивал способность рационально контролировать свое поведение, погружаясь в стихию бессознательных инстинктов. Что, собственно, и стало причиной трагического финала.

**Выводы.** Представляется, что диалог профессора Виттенбаха и графа Михаила Шемета о двойственности природы человека отража-

ет и собственные размышления Проспера Мериме о загадках психики, отношении сознательного и бессознательного. И в «Локисе» писатель попытался выразить в художественной форме свое понимание решения сложных проблем психологии поведения человека. Хотя, безусловно, исключить возможность мифопоэтического толкования случившейся трагедии, усиливающего атмосферу загадочности и вызывающего чувство страха у читателя, тоже нет оснований.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Зенкин С. Н. Французский романтизм и идея культуры / С. Н. Зенкин. — М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 2002. — 288 с.
2. Карташова И. В. Об одной загадке творческих взаимоотношений И. С. Тургенева и П. Мериме / И. В. Карташова // Мир романтизма : материалы международной научной конференции. — Тверь : Твер. гос. ун-т, 2004. — Т. 9 (33). — С. 229–235.
3. Ладария М. Г. И. С. Тургенев и классики французской литературы / М. Г. Ладария. — Сухуми : Алашара, 1970. — 156 с.
4. Луков Вл. А. Мериме. Исследование персональной модели литературного творчества : монография / Вл. А. Луков. — М. : Изд-во Московского гуманитарного ун-та, 2006. — 110 с.
5. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1990. — 275 с.
6. Мериме П. Собр. соч. : в 6 т. / П. Мериме. — М. : Правда, 1963.
7. Сурта Х. Ф. О «балто-славянской» новелле П. Мериме «Lokis» / Х. Ф. Сурта // Советское славяноведение. — 1990. — № 6. — С. 45–50.

### МОТИВ ДВІЙНИЦТВА У НОВЕЛІ ПРОСПЕРА МЕРІМЕ «ЛОКІС»

*Валентина Мусій, д-р філол. наук, проф.,*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
urd7@ukr.net*

*У статті на основі визначення архетипової (міфопоетичної), фізіологічної, психологічної та психіатричної основ феномену двійництва, а також вивчення його функцій і засобів реалізації на рівнях символіки імен, системи персонажів, вираженої у творі системи точок зору на таємниче, сюжетних мотивів і композиції в новелі відомого французького письменника-романтика Проспера Меріме «Локіс» встановлюється зв'язок двійництва зі створеною автором художньою картиною дійсності як трагічної та непередбачуваної. Головна увага приділяється інтересу письменника до несвідомого, ролі опозиції «своє — чуже» у його розкритті. Категорію «чуже» розглянуто в аспектах як «інонаціонального», так*

*і внутрішнього — того, що руйнує гармонію зв'язків героя з зовнішнім світом та особистісним «я».*

**Ключові слова:** *двійництво, мотив, психологізм, міфопоетичне, новела, романізм, П. Меріме.*

## THE DUALITY IN PROSPER MÉRIMÉE'S STORY «LOKIS»

*Valentina Musiy, prof., DrSc (Philology),  
professor of Department of World literature  
Odessa I. I. Mechnikov National University*

*The article is devoted to the investigation of such phenomenon as duality: it's archetype model and it's artistic sense in story by well-known writer of Romantic epoch in France as Prosper Mürimée. The constructive function of duality in «Lokis» was studied on several levels: system of heroes, plot motives, semantic oppositions, composition etc. Among main reasons for appearing of motive of the duality in Prosper Mürimée's story are: author's interest in Slavic mythology (the hero is totem beast's son) and to the secrets of human psyche. This motive strengthens narration tension by forming of horror atmosphere too. Mainly the duality in «Lokis» was studied in the context of the categories «mythopoetic» and «unconscious». The purpose was to prove the thesis about the duality of hero's nature which consists of «white» and «black» parts.*

*The possibility of mythopoetic interpretation of «Lokis» is connected with the elements of the totem myth in it. They are connected with the episode of thefts of hero's mother by a bear during a hunt. Mythopoetic interpretation confirms by the analysis of the appearance of the hero (primarily his sight that scares), his behavior (in the dream hero talks about blood, screams and bites a pillow, and in the daytime he talks about the desire to understand whose blood is better-his bride or horses). He is treated as the beast by his mother who is afraid and hate him at the same time, and by the old woman in the wood, who invited him to become the King of beasts. The animals afraid him, but he never allowed himself to torment and so on. Finally, the tragic finale of the novel (a terrible death of the hero's wife and his own disappearance at night) may be connected with duality of hero' nature: he is a man and a beast at the same time.*

*A psychiatric, medical motivation of mysterious in «Lokis» may be given. It is connected with heredity (mother of the Hero went crazy), and love (doctor says that Juliana could drive Michael Shemet mad). A fear of the stories about the secret of his birth could do the hero crazy too.*

*There is also psychological explanation for the dreaded final of the novel. It involves analysis of the unconscious: mind and instinct conflicted in the hero. The author of the article concludes that the the mythopoetic and psychological have the interrelated nature in Mürimée's story (the mythological interpretation of the secrets of his birth, presence of destructive desires effect on the hero's psyche which gradually stops to submit (to be controlled) to reason). Therefore, as the main semantic oppositions in the article are examined «conscious-unconscious», «orders-natural», «wild-cultural».*

**Key words:** *duality, motive, mythopoetic, unconscious, story, Romanticism, Prosper Mürimée.*

## REFERENCES

1. Zenkin, S. N. (2002), Francuzskij romantizm i ideja kul'tury [French romanticism and idea of culture], Moscow, RSUH Publ [in Russian].
2. Kartashova, I. V. (2004), About one riddle of creative mutual relations of I. S. Turgenev and P. Мйрімée, World of Romanticism. Proceedings of the XII International Conference. *Mir romantizma. Materialy XII mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii* [World of Romanticism. Proceedings of the XII International Conference]. Tver, Tver State University Publ., 2004. Vol. T. 9 (33). pp.229–235 [in Russian].
3. Ladarija, M. G. (1970), I. S. Turgenev i klassiki francuzskoj literatury [I. S. Turgenev and classics of French Literature], Suhumi, Alashara Publ [in Russian].
4. Lukov, V.I.A. (2006), Merime. Issledovanie personal'noj modeli literaturnogo tvorchestva [Мйрімée. Research of the personal model of literary work], Moscow, Moscow University for the Humanities Publ. [in Russian].
5. Meletinskij, E. M. (1990), Istoricheskaja pojetika novelly [The Historical Poetics of Novella], Moscow, Nauka [in Russian].
6. Merime, P. (1963), Sobranie sochinenij [Collected works]. (Vols. 1–6). Moscow, Pravda [in Russian].
7. Surta, H. F (1990), O «balto-slavjanskoj» novelle P. Мйрімée «Lokis» [About «balto-slavic» novella by P. Мйрімée «Lokis»], *Sovetskoe Slavianovedenie* [Soviet Slavic Philology], vol. 6, pp. 45–50 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2015 р.



УДК 821.161.2-3Українка

## НЕОРОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ КОНФЛІКТ У ПРОЗІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*e-mail: podlisecka@ukr.net*

*У статті проаналізовано жанрову специфіку прози Лесі Українки та виявлено, що в основі її оповідань лежить інтелектуальний конфлікт. Простежено рецепцію прози Лесі Українки її першими критиками, досліджено неоромантичні тенденції в оповіданнях письменниці. Відзначається, що в сучасному методологічному прочитанні творчість Лесі Українки набуває неоприятелених досі смислових аспектів та інтерпретацій.*

**Ключові слова:** *оповідання, неоромантизм, тенденції, рецепція, критика.*

Початок ХХ століття позначився зміною мистецьких, літературних епох. Український fin de siècle був процесом зміни типів художнього мислення, стилів, естетичних структур, процесом, що визначає історико-літературний поступ майже всіх європейських, а серед них слов'янських літератур зазначеного періоду. Усі ці тенденції так чи інакше виявилися в українському письменстві. Їх вплив дуже яскраво позначився на художній еволюції, яка відбувалася завдяки функціонуванню різноманітних образно-стильових форм зображення, естетико-гносеологічному багатству способів освоєння дійсності, динамічному типу взаємовідносин реалізму і модернізму на даному етапі. Відбувається еволюція літературних напрямів і зміна поколінь. В цей час продуктивним залишається народницький рух, позитивістська ідеологія зі своїм літературним напрямком — реалізмом, і водночас набирають силу модерністські віяння, на ґрунті новоромантизму виростає модерн 20–30-х рр. У літературі ХІХ століття зміна стильових напрямів майже не означувалася протиборством мистецьких генерацій. Ні романтичної битви з класицизмом, ні аж так гострих дискусій між романтиками й реалістами не було. Нове покоління трактує націю як поняття ширше, ніж «народ», селянство, «мужицтво». Леся Українка не раз згадувала, що молоді учасники київської «Плеяди» зрікалися назви «українофіли» на користь ідентифікації «українці». Модерністи заговорили про естетизм і багато уваги приділяли саме мистецькій проблематиці. Творче самоусвідомлення митця у цей період стає глибиннішим, виразнішим і водночас драматичнішим.

Художня практика зазвичай співіснує з теоретичним, літературно-критичним осмисленням, хоча на початку ХХ ст. це осмислення здебільшого відставало, було слабшим і поверховішим за художні досягнення. Леся Українка чи не найбільше з-поміж її сучасників зосередила увагу на проблемах сутності мистецтва. Модернізація української культури для неї була пов'язана з вибором певної естетичної, художньої традиції. Вибір між модернізмом і позитивізмом для письменниці ускладнювався і певними етичними моментами, і боротьбою поколінь: Леся Українка була вихована як на кращих традиціях української культури, так і на зразках світового мистецтва, вона здатна була зрозуміти праці провідних світових мислителів, увага яких була звернена на людину — носія неповторного мікросвіту. Питання нового, модерного мистецтва стало для письменниці чи не основним. У статті «Малорусские писатели на Буковине» вона захищає нові явища й принципи, згодом у статтях «Винниченко» і «Новейшая общественная драма» висловлює програмні міркування про новоромантичний напрям у західноєвропейській та українській літературі. «Новоромантизм прагне визволити особистість в самому натовпі, — зауважує письменниця, — розширити її права, дати їй можливість знаходити собі подібних, коли вона виняткова і до того ж активна, дати їй нагоду піднімати до свого рівня інших, а не опускатися до їх рівня» [10, с. 26–27]. Модерний індивідуалізм фіксує передусім відчуження, «вавилонське прокляття одинокости» в духовній ситуації сучасності.

Втілює письменниця неоромантичні тенденції (передовсім нову концепцію героя) і у художній творчості, зокрема у оповіданнях. Леся Українка-поет та Леся Українка-прозаїк — у ментальному плані різні творчі особистості. Посьогодні до цього не можуть звикнути дослідники її творчості, повсякчас порівнюючи драми й поезії Лесі Українки (із схваленням та захопленням) і її прозу (з поблажливим ставленням як до «проби пера»). Хоча про таку рецепцію зазначав ще М. Грушевський: «В інших обставинах, ніж ми живемо, її твори переходили б у вибрані круги світу інтелігенції, знаходили б тут тонких цінителів і адептів» [6, с. 10–11]. Зрозуміло, що поява нового стильового напрямку передбачає й появу нового читача, спроможного усвідомити новий текст, літературного критика, здатного осмислити й розкодувати художній текст нового типу. Такий читач та критик з'явився не одразу. Сучасник М. Євшан зверхньо ставився до прози Лесі Українки: «Кілька разів вона пробувала в своїх новелах зблизити

тись до сучасного життя і малювала всю його дріб'язковість» [7, с. 52]. Критик не зауважує, що ця дріб'язковість — це деталь, у якій і полягає основний закон новели: у малому бачити велике. Про прозові твори Лесі Українки М. Драй-Хмара говорить побіжно, згадуючи їх у зв'язку з пошуками форми: «Період в літературному розвитку Лесі Українки, про який ми зараз говоримо, є період шукання. Вона почуває, що час квіток, зірок та соловейків минув, що треба шукати якихось інших слів та образів, щоб відбити ритм життя. В цей час вона пробує йти найрізномірнішими шляхами — пише оповідання, поеми для дітей, виступає як публіцистка, перекладає наукові твори. Це свідчить про те, що вона хоче наблизитись до життя, хоче пізнати його» [5, с. 112]. Сучасники І. Франко, М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Євшан та Д. Донцов не зупиняються на аналізі прози Лесі Українки, а радянські дослідники Б. Якубський, О. Бабишкін дружно твердять про те, що белетристичні твори її не займали такого місця в історії української літератури, як драми, драматичні поеми та лірика. Такій рецепції можна було б навести слова Д. Донцова: «Жодне ім'я в українській літературі не лишилось так мало зрозумілим, як ім'я Лесі Українки. І жодне інше не дає нам більшого права називатися європейським народом» [3, с. 37]. Він справедливо зауважує: «її голосу не дочували за життя, і вона була в нім застрашаючо самотньою» [4, с. 95].

На кінець XIX ст. — початок XX ст. в українській нації ще не було елітарного прошарку, який би сповідував антинародницьке спрямування літератури, тому і не дивно, що довгий час, за інерцією, від письменників вимагали творів з реалістичною, об'єктивною манерою оповіді, про що не раз з гіркотою писали і О. Кобилянська («Поети»), і В. Стефаник («Поети і інтелігенція»). Проза Лесі Українки ще чекає на свого дослідника. «Хоча мої критики і не славлять **моєї прози**, ну, та все ж воно, може, буде «корисне», — пише у листі до О. Кобилянської письменниця [10, с. 28]. Як слушно зауважила у своєму виступі О. Забужко, «Хоча проза Лесі Українки завжди лишалась на маргінесі», але «як прозаїк свого часу, вона випередила прозу на 40–50 років» [2]. Ставлення як критики, яка не оцінила належно оповідання Лесі Українки, так і самої письменниці до власної прози не було однозначним. З одного боку, Леся Українка ніколи не ідеалізувала свої оповідання, не вважала їх доскональними, але, з іншого, завжди вимагала сприймати їх як її «рідних дітей», а не щось прохідне і другорядне. Еволюція жанру новели кінця XX ст. була особливо

помітною, у ХХ ст. відбувається безнастанна трансформація структурних типів малої прози, оскільки «омузичується» і «збагачується» стиль, реалістична і модерністична новела співіснують. У своїх оповіданнях Леся Українка розробляє «інтелектуальний конфлікт, котрий, на думку Н. Колошук, вагомий (...) за психологічні колізії» [9]. У таких оповіданнях, як «Над морем», «Пізно», «Місто смутку», «Жаль» та ін. авторка втілює нею ж артикульовані принципи неоромантизму: порівняння *ins Blau*, увага до особистості на протигагу від зображення натовпу (соціуму).

Є. Мелетинський на позначення якісної зміни, яка відбулась у новелі кінця ХІХ — початку ХХ ст., вживає термін «*інтеріоризація дії*» [12, с. 244], що означає перенесення акценту із зовнішніх подій на внутрішні душевні зрушення, зміни, яких зазнає герой. Звичайна, буденна подія у таких творах стає каталізатором складних, часто трагічних процесів у душі героя. Тому визначальною поетикальною особливістю новелістики досліджуваного періоду є багатовимірний підхід до персонажа, націлений на пошуки першооснов, на занурення в екзистенційні глибини людини. На думку В. Фащенко, новела — це не той жанр, у якому можна бачити «стійке, вічне, застигле: комбінацію мотивів і формальних засобів їх розвитку» [13, с. 6]. І новела акції, і психологічна новела дають установку не на зовнішню подієвість, а на своєрідну духовність, «інтеріоризацію дії», що створюється завдяки підтексту, який активізує читача до співпраці. При вдумливому читанні тут спостерігаємо згадану інтеріоризацію дії, яка виникає при певній роздвоєності між реалістичним та романтичним стилями, зокрема, в оповіданні «Приязнь». Можливо, обсяг та народницькі типи деяких оповідань та нарисів Лесі Українки (таких, як «Волинські образки», «Святий вечір» та ін.) і демонструють певний реалістичний стиль, але і тут наявні вже певні неоромантичні тенденції, такі, як недомовленість, замовчування, уникнення фіналу, уривчастість. Ці та інші аспекти малої прози ХХ століття постають ширше у творах новелістів В. Стефаніка, О. Кобилянської та М. Коцюбинського.

Проза Лесі Українки є надзвичайно цікавою у змістовому плані. Саме вона, разом з О. Кобилянською та Н. Кобринською, висвітлюють у своїх творах моделі жіночої дружби, теми, яка є вкрай непопулярною в українській літературі. Причому слід вказати, що, попри зовнішній, начебто тривіальний конфлікт у «Приязні», «фемінізм

Лесі Українки різняться від провінційного галицького «емансипаторства» її сучасниць [8, с. 379].

Оповідання «Приязнь» (1905) є найпоказовішим у цьому плані, оскільки письменницю цікавить дружба не сама по собі, а дружба, де учасниця (хай тільки одна), «вміє бути сама собі ціллю» [1, с. 189], і це так пояснює В. Агеєва: «Дарка претендує на чоловічий статус. Вона вихована матір'ю, яка всім верховодить в сім'ї» [1, с. 189]. Н. Зборовська, О. Забужко проводять паралель між такими героїнями та самою Лесею Українкою, яка мала своєрідні стосунки з матір'ю. Дарка відчуває і демонструє вищість у стосунках з товаришкою, вона, будучи нижчою, «мужичкою», є сильною, вольовою особистістю, тому стає лідером у дружбі з панянкою Юзею. Модель навіть не дружби, а дружніх стосунків дуже подібні в оповіданні «Над морем». У даному ж оповіданні («Приязнь»), спостерігаємо ще одну модель дружби — Юзя та Зоня («товаришування з нею було дозволене»). Як зраду переживає Юзя Зонине захоплення Феліксом: «Юзя чула, що Зоню проводив додому фершал, молодий пан Фелікс, і почала гірко докоряти Зоні, що вона зраджує приятельку для кавалера» [11, с. 257].

І в драматургії, і в прозі Лесі Українці важливою бачиться увага до жіночої психології, спроба аналізу глибинних емоційних станів, всього того інтимного світу, яким патріархальна традиція нехтувала, вважала малозначущим. Як і більшість її сучасників, Леся Українка по-своєму інтерпретує ніцшеанську проблематику. В дискусії між модерністами й прихильниками «старого» реалістичного напрямку означено сутність конфлікту поколінь у літературі кінця XIX — початку XX століття. У цьому конфлікті Леся Українка зайняла цілком визначену позицію захисниці «модерни», орієнтуючись на індивідуалізм, європеїзм, естетизм. Її творче кредо формувалося у зв'язках із найбільш значущими філософськими засадами нової доби, в контексті художніх шукань багатьох митців, як-от Г. Ібсен, М. Метерлінк, Г. Гауптман.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. — К. : Факт, 2003. — 320 с.
2. Антологія жіночої прози: від Лесі Українки до Оксани Забужко [Електронний ресурс]. — Режим доступу : [www.radiosvoboda.org](http://www.radiosvoboda.org)
3. Донцов Д. Леся Українка // Літературна есеїстика. — Дрогобич : Відродження, 2010. — С. 37–39.

4. Донцов Д. Поетка українського Рисорджименто // Літературна есеїстика. — Дрогобич : Відродження, 2010. — С. 59–96.
5. Драй-Хмара М. Леся Українка: життя й творчість. — Київ : Державне видавництво України, 1926. — 156 с.
6. Грушевський М. Пам'яті Лесі Українки // Літературно-науковий вісник. — Київ, 1913. — Т. 64, кн. 10. — С. 10–11.
7. Євшан М. Леся Українка // Літературно-науковий вісник. — Київ, 1913. — Т. 64, кн. 10. — С. 51–52.
8. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine. Українка в конфлікті міфологій. — Видання друге, перероблене й доповнене. — К. : КОМОРА, 2014. — 646 с.
9. Колошук Н. Конфлікт реальності та мистецтва у белетристичній спадщині Лесі Українки [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/>
10. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. — К. : Наукова думка, 1976. — Т. 7. — С. 26–28.
11. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. — К. : Наукова думка, 1976. — Т. 10. — С. 257–258.
12. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. — М. : Наука, Главная редакция Восточной литературы, 1990. — 275 с.
13. Фашенко В. У глибинах людського буття. Літературознавчі студії / [упор. М. М. Фашенко, В. Г. Полтавчук ; вступ. ст. В. Г. Полтавчук]. — Одеса : Маяк, 2005. — 640 с.

## НЕОРОМАНТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ И ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНЫЙ КОНФЛИКТ В ПРОЗЕ ЛЕСИ УКРАИНКИ

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

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье проанализирована жанровая специфика прозы Леси Украинки и выявлено, что в основе ее рассказов лежит интеллектуальный конфликт. Прослежена рецепция прозы Леси Украинки ее первыми критиками, исследованы неоромантические тенденции в рассказах писательницы. Установлено, что в современном методологическом прочтении творчеству Леси Украинки присущи неявные донные смысловые аспекты и интерпретации.*

**Ключевые слова:** *рассказ, неоромантизм, тенденции, рецепция, критика.*

## NEOROMANTIC TENDENCY AND INTELLECTUAL CONFLICT IN PROSE LITERARY WORKS BY LESIA UKRAYINKA

*Olga Podlissetska, Candidate of Philological Sciences, Senior Lecturer*

*Mechnikov Odessa National University, Ukraine*

*In the given article is analysed genre specific of prose by Lesya Ukrayinka and it was discovered that the base of her short stories is formed by an intellectual conflict. There is traced reception of prose by Lesya Ukrayinka by her first literary critics and also investigated neoromantic tendencies in the short stories by the authoress. In the given article is probed the appearance of the new method of reality perception, which is directed on fixing alienation in the spiritual situation of contemporaneity. There is traced embodiment of neoromantic tendencies in short stories by Lesya Ukrayinka. It is noted that scornful attitude toward Lesya Ukrayinka as a prose writer dominates in criticism, which is explained by the fact that literary criticism is not always ready to accept new tendencies: writers avoid simplification of the artistic world of own works, deepen the expressive side of artistic value in behalf of approaching to indescribable. There is traced transformation of small prose structural types by the authoress, in which realistic and modernistic short story coexist. It is noticed that in the short stories by Lesya Ukrayinka is developed an intellectual conflict. There is analysed accent transference from external events to internal heartfelt changes and changes experienced by the heroine of the short story «Friendliness». There is traced an intuitional denial of the traditional for realism genres of prose by Lesya Ukrayinka. There is investigated the phenomenon of artistic value of authoress, which consists in both presenting the author's individuality, and at the same time being unidentical for the author. It was proved that the basic feature of the short stories in the end of 19<sup>th</sup> — beginning of the 20<sup>th</sup> century is a multidimensional approach to a character, aimed at immersion in the existential depths of a human being. It is considered important the attention to womanish psychology and attempt of the deep emotional states analysis in the prose literary works by Lesya Ukrayinka. According to research, in modern methodological reading of the works of Lesya Ukrainka inherent in the hitherto implicit aspects of meaning and interpretation.*

**Key words:** *story, neoromanticism, tendencies, reception, criticism.*

### REFERENCES

1. Ageeva, V. (2003), *Ginochiy prostir: Feministichniy diskurs ukrainskogo modernizmu [Womanish space: Feministic diskurs of Ukrainian modernism].: Fakt, Kyiv [in Ukrainian].*
2. *Antologia ginochoi prozy (vid Lesi Ukrainky do Oxany Zabugko) [Anthology of womanish prose: from Lesya Ukrainian to Oksana Zabuzhko], available at: <http://www.radiosvoboda.org> [in Ukrainian].*
3. Donzov, D. (2010), *Lesya Ukrainka [Lesya Ukrainka], Literaturna eseistyka, Vidrodzhennia, Drohobych [in Ukrainian].*
4. Donzov, D. (2010), *Poetka ukrainskogo Risorgimento [Poetka Ukrainian Risordzhimento], Literaturna eseistyka, Vidrodzhennia, Drohobych [in Ukrainian].*

5. Dray-Hmara, M. (1926), *Lesya Ukrainka: gyttya I tvorcyist* [Lesya Ukrainka: life and creation], Derzhavne vydavnytstvo Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
6. Grushevskiy, M. (1913), *Pamyati Lesi Ukrainki* [Memory of Lesya Ukrainka], *Literaturno-naukovyy visnyk*, Vol. 64, Kyiv, pp.10–11 [in Ukrainian].
7. Yevshan, M. (1913), *Lesya Ukrainka* [Lesya Ukrainka], *Literaturno-naukovyy visnyk*, Vol. 64, Kyiv, pp. 51–52 [in Ukrainian].
8. Zabushko, O. (2014), *Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka v konflikti metodologiy* [Notre Dame d'Ukraine. Ukrainka is in the conflict of mythology]. KOMORA, Kyiv [in Ukrainian].
9. Koloschuk, N. (2015), *Konflikt realnosti ta mysteztva u beletrystychniy spadshyni Lesya Ukrainka* [Conflict of reality and art is in the fiction inheritance of Lesya Ukrainka] : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/> [in Ukrainian].
10. *Ukrainka, Lesya (1976), Zibrannya tvoriv u 12 t.* [The collected works are in 12 t.], Vol. 7, Naukova dumka, Kyiv, pp. 26–28 [in Ukrainian].
11. *Ukrainka, Lesya (1976), Zibrannya tvoriv u 12 t.* [The collected works are in 12 t.], Vol. 10, Naukova dumka, Kyiv, pp. 257–258 [in Ukrainian].
12. Meletinskiy, Y. (1990), *Istoricheskaya poetika novel* [Historical poetics of short story], Nauka, Hlavnaia redaktsiya Vostochnoi lyteratury, Moskva [in Ukrainian].
13. Faschenko, V. (2005), *U glybynah ludskogo buttya. Literaturoznahci studii* [In the depths of human life. Study of literature], Maiak, Odesa [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 5 жовтня 2015 р.*



## ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2-1/9

### ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ «РОМАН-МІФ» У ТВОРЧОСТІ В. ЄШКІЛЄВА

*Оксана Гольник*, канд. філол. наук, доц., докторант  
Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка  
oksana\_kuhar@ukr.net

*Стаття присвячена проблемі функціонування міфу у структурі сучасного інтелектуального роману. Матеріалом дослідження стала велика проза В. Єшкілєва, яка є результатом втілення ідеї «деміургійного тексту» — персонального світу митця, який конструює іншу духовну реальність, відроджуючи первісний (езотеричний) зміст міфологічних мотивів і образів. Концептуальним ядром творів В. Єшкілєва є метаісторична доктрина. Її змістову парадигму складає переосмислений письменником гностичний міф про Софію (сюжет вигнання з Плероми, ритуал Шлюбного Чертогу, міфологема Андрогіна). Втілений він завдяки специфічним нарративним формам: візіям, сновидінням, екстатичним станам. Індикатором міфологічного є й символічність авторської «внутрішньої енциклопедії» — сюжетно-образної матриці.*

**Ключові слова:** міф, езотеричність, деміургійність, Софія, Плерома, Логос, Андрогін, Его, самість, метаісторія.

Літературознавчий дискурс нараховує десятки концептуальних праць, присвячених «роману-міфу» (Т. Бовсунівська, Т. Іванова, Є. Мелетинський, В. Нарівська, А. Нямцу, М. Сухотін, О. Турган, Л. Ярошенко та ін.) та близько сотні студій, у яких конкретизуються окремі аспекти цього жанрового феномену. Критеріями його визначення вважають наявність цілісного міфологічного сюжету, міфологічних алюзій і ремінісценцій (міфопоетикальний аспект сюжетно-образного матеріалу), експлуатацію міфологічних архетипів (Є. Мелетинський). З іншого боку, маркер використання та відтворення міфу у романній структурі не є гранично визначальним для цього жанру. Від початку ХХ століття література демонструє тенденцію осягнення дійсності як міфу (Р. Барт). Міф визначає новий тип мислення, властивого духовній атмосфері століття. Він стає тотожним свідомості, а в естетичному вимірі переростає свою поетикальну функцію і набуває ознак онтології.

Роман-міф — це різновид інтелектуальної прози, філософського роману. Адекватність його «прочитання» і розуміння вимагає від реципієнта певних зусиль. XXI століття — час масової літератури, яка диктує певні модифікації описуваного жанру. Йдеться не про пониження інтелектуальної планки, а про форми вираження міфологічного змісту у структурі інтелектуального роману. У цьому аспекті цікавою для аналізу видається проза В. Єшкілева, котрий належить до когорти тих письменників, які «розігрують» канон інтелектуальної провокації, модернізують філософський роман. Його доробок (11 романів) був предметом критичних оглядів І. Бондаря-Терещенка, О. Гуцуляка, В. Качкан та ін., системних наукових досліджень Р. Харчук, В. Русової, З. Шевчук та ін., проте позиції дослідників щодо жанрової природи його текстів розходилися, а вивчення міфологічного дискурсу в них не зреалізоване взагалі. Сумніву не виникає в тому, що йдеться про постмодерний варіант романної форми. Як зауважує Н. Бернадська, для постмодерного дискурсу загалом, а українського зокрема властиве ототожнення понять «текст» і «жанр», а часто й підміна одного іншим, що зумовлено внутрішньою логікою і філософією постмодернізму, націленого на руйнування будь-яких ієрархій, тому поняття «жанр» як «сукупність певних констант, характеристик» [1, с. 213, 216] потрапляє під дію деконструкції. Формальна сторона жанру стає полем експерименту: відбувається авторська гра із синтезом різних жанроутворень, гібридизація форми тощо. Тому у випадку з творами В. Єшкілева може йтися хіба що про уточнення жанрового різновиду. Тому метою пропонованої праці є дослідження специфіки функціонування міфологічного дискурсу у структурі текстів В. Єшкілева, яка впливає на їх жанрову своєрідність.

Сюжетно-подієвий чинник жанровизначення творів митця обумовлює віднесення текстів до криптоісторії, адже в основу сюжету покладена загадка, пов'язана із артефактом, що детермінує детективну інтригу, авантюрно-пригодницький сюжет. Проте складність творів В. Єшкілева зумовлена їхньою двоплановістю: очевидним і тим, що вимагає розкодування (інтелектуальної напруги). Інакше кажучи, екзотеричним й езотеричним рівнями творів митця. Така «несподівана» термінологія для визначення естетичної своєрідності художнього тексту використана нами не випадково. Вона продиктована особливостями мислення і світосприймання автора, які ми визначаємо як езотеризм. С. Пахомов визначає цей феномен як «комплекс специ-

фічних інтерпретацій реальності, що претендують на таємний характер і підтверджуються особливими психодуховними практиками» [9, с. 11]. В. Єшкілев неодноразово в інтерв'ю наголошував на своєму зацікавленні езотеричними практиками та гностичними вченнями, характеризував себе як посвяченого мага, екзегета [8]. Можна по-різному інтерпретувати таку самоідентифікацію: і як своєрідний піар (чого не виключаємо, бо автор зорієнтований на масового читача), і як світоглядний модус митця, що зумовлює його естетичні переконання та визначає художню природу текстів. Візьмемо до уваги факт ідеологічного лідерства В. Єшкілева серед когорти митців «станіславського феномену», результатом чого стало видання часопису з культурології, мистецтва, філософії «Плерома» (у гностицизмі — «повнота буття»), розробка нової естетичної концепції розвитку української літератури постпостмодерної доби у студії «Повернення деміургів». У цій студії не тільки термінологія (Деміург у гностицизмі — Творець), а й сам спосіб думання, міркувальність, ціннісна парадигма пронизані духом гностицизму. Оскільки праця потребує окремого розгляду, зупинімося на деяких нюансах, які дозволять зрозуміти естетичні пріоритети В. Єшкілева. Насамперед автор констатує «зубожіння» модерних нарративних практик (sic!) неоміфологічного гатунку а-la Джойс через відсутність у них деміургійного начала. Зауважимо, що в дискурсивному полі автора «деміургійність» мислиться як процес духовного конструювання (міфотворчості), зорієнтованого на вдосконалення людини, осягнення людиною «повноти буття» завдяки духовній праці. Тож «координатні схеми, населені символами», на думку автора, мають поступитися індивідуально-авторським художнім системам, які конструюють «іншу» (духовну) реальність: «Деміургійна практика пропонує метаісторичне «вічне повернення» до творення «якісно нового» поза гуманістичною рефлексією та саморефлексією тут-буття, через творення персональних світів (текстових, позатекстових), байдужих до згасання наявного, лінійно-історичного буття» [4]. Література майбутнього — це текст, інспірований і детермінований не людським (профанним) поглядом на світ (йдеться про певну культурну модель сприймання), а надлюдським (духовним, надсвідомим) розумінням. Таким чином, художній твір — це метаісторичне осяяння буття, його законів і принципів, індивідуально-авторська міфосистема, яку описує «внутрішня енциклопедія». Ці концептуальні виклади стосуються насамперед творчої самореалізації В. Єшкілева. Тож,

повертаючись до предмету розмови, дамо пояснення нашому твердженню про два інтерпретаційні виміри творів митця і роль міфологічного у творенні дискурсивного поля його романістики.

Екзотеричний рівень творів В. Єшкілева — це та «видима», цікава для масового читача конспірологічна модель буття, яку розгортає на сюжетно-подієвому рівні митець. Зазвичай, інтрига В. Єшкілева обертається навколо збереження певного артефакта, що має магічну дію. За ним полюють таємні ордени — представники окультних сил, котрі здійснюють безпосередній вплив на політичні події, історичний розвиток народів тощо. Письменник досить добре вловив інтелектуальний «мейнстрим» сучасного споживацького суспільства, втомленого одноманітністю і профанністю буття, сповненого тугою за «дивом». З іншого боку, такий інтерес визначений і переживанням апокаліптичності буття та абсурдності свого існування, втратою своєї культурної ідентичності (особливо для пострадянського простору). У цьому випадку світ езотеричного стає для людини духовним порятунком і джерелом формування нової системи поглядів на світ. Зауважимо, іноді досить поверховим. Конспірологія — це «новий тип мислення, що прийшов на зміну релігійній свідомості, з використання сайєнтологічного дискурса та мови міфу» [10]. Окрім того, як зазначає О. Цветков, це «впливова форма існування міфології у наш час», вона претендує на елітарний статус знань (для посвячених, обраних) [10]. Зауважимо, що, застосовуючи принципи психоаналітичної концепції К. Г. Юнга, можна з впевненістю сказати, що конспірологія, спровокована і підживлена людським страхом, детермінована архетипом Тіні. Усвідомлення цього психологічного аспекту буття сучасної людини стає визначальним для розгортання у прозі В. Єшкілева авторської міфологічної системи, детермінованої гностичним дискурсом. У його художньому світі архетип Тіні втілено в образах сил, котрі стають на перешкоді досягненню людиною/народом своєї соборності, заважають їхньому духовному розкриттю (окультисти в романі «Втеча майстра Пінзеля», політики («Побачити Алькор»), архонти («Шлях Богомола», «Імператор повені») і т. д.). Вони прагнуть викоринити/примітивізувати т. зв. «примордиальну традицію» (Р. Генон), яка, за В. Єшкілевим, притаманна духові народу, зберігається і плакається його жерцями. У романі «Пафос» автор пояснює цю колізію таким чином: «...Мова йде про «натуральну людину», — каже Чарнота. — Про людину ландшафтну, людину горизонтальну. Ландшафтник завжди

мріє про особливий та особистий зв'язок з Космосом, із сакральним, містичним, поганським Космосом прашурів; тільки він, цей зв'язок, спроможний дати натуральній людині відчуття повноти і завершеності. Відчуття, як я це визначаю, особистої соборності. Але, насправді, ладшафтній горизотальній людині той зв'язок — недосяжний... Зась! Бо на заваді тій особистій соборності завше стоїть бажання щось вкрасти, втекти на хутір, завжди стоїть якась *битовуха*. Тільки сталева воля великих обраних харизматів і великих митців спроможна повести натуральних людей до великої мети, до такої мети, котра є вищою за їхню жлобську справедливість, відірвати від гною і ґрунту, кинути на терен історії. На штурм неба! На смерть і перемогу» [7, с. 129–130].

Зважаючи на це, ідеологічний дискурс прози В. Єшкілева зорієнтовується на відкриття всесвітньої драми духу людини, долучення до таємниці сакрального, окреслення духовного шляху людства. Ці аспекти реалізуються в езотеричній складовій наративу. Йдеться про метаісторичну концепцію буття, котру на сторінках своїх творів розгортає В. Єшкілев. В її основі лежить переосмислення гностичного міфу про Софію. На цьому варто зупинитися більш детально з кількох причин. Насамперед зауважимо, що в гностицизмі є декілька міфосюжетів, пов'язаних з архетипом Жіночої Мудрості. Ця множинність породжена глибиною «інтелектуального» (в значенні — духовного, за Р. Геноном) осягнення цього феномену різними гностиками. За спостереженнями С. Хеллера, оптимальною формою повідомлення про трансцендентне, пізнання якого відбулося у момент містичного прозріння, є міф, який відзначається високим рівнем символізації та метафоризації. Отож, йдеться про кілька варіантів гностичних міфоісторій про Софію, пов'язаних між собою. По-перше, це історія виходу Софії з Плероми, найбільш відомою трансформацією якої є біблійна історія падіння або вигнання людини з раю. Це історія вигнання божественної жіночності (архетип Жіночої Мудрості, архетип Матері) із величної Плероми (Повноти): найбільш прекрасна із істот Повноти була введена в оману світлом, яке відбивалося від безодні, сприйняла його за світло первісного Батька і перейшла Межу — поринула у оманливу глибину. З цього моменту відбулося розділення у природі Софії: її вища, головна сутність стає просвітленою і містично повертається до Повноти, а нижча — залишається відчуженою [12, с. 18]. По-друге, міфосюжет ритуального таїнства Сизигій або Чертогу Шлюбу (історія священного шлюбу Логоса та Софії як єднання в

Плеромі), варіантом якого є мотив аліхімічної Софії або сюжет про Андрогіна.

Ми актуалізували саме ці міфологічні мотиви, оскільки вони стали основою езотеричної системи В. Єшкілева. І тут постає питання про характер естетичного освоєння цього міфологічного матеріалу. Що це: реміфологізація чи реалізація міфу на рівні оповідної структури творів? На наш погляд, маємо справу із симбіозом цих форм «життя» міфу у «тілі» сучасного інтелектуального роману. Будь-яка езотерична система є виявом міфологічної свідомості її автора, адже являє собою алегорично-метафоричне осягнення онтологічних сутностей, які складаються у певну картину світу. Її основу становлять трансформовані індивідуальною свідомістю космогонічні та апокаліптичні архетипи. У випадку із В. Єшкілевым реміфологізація становить зміст його теорії, а форми її втілення наслідують практику міфологічного наративу.

У його текстах стикаємося із метаісторичною концепцією буття людства, в основу якої покладено гностичний сюжет про вихід Софії з Плеромі та активність її нижчої сутності (Его). «Мова» «повідомлення» цієї доктрини («внутрішня енциклопедія») — це розлога інтертекстуальна матриця, в якій задіяні різні культурні коди: східної (індійської (ведичної), тибетської, тюркської) традиції, західної (історія масонства), національної міфології, Біблії, гностичних учень і різноманітних езотеричних систем. Наскрізним образом романів «Адепт», «Імператор повені», «Богиня і Консультант», «Побачити Алькор», «Усі кути трикутника», «Шлях Богомола» є образ Карни (Карми, Викрадачки Немовлят — Ліліт). Вона стає символічним втіленням нижчої (демонічної) сутності Софії. Проте лише у двох текстах — «Богиня і Консультант» та «Шлях Богомола» — послідовно викладено її міфоісторію. У романі «Богиня і Консультант», застосовуючи наративну форму візії, містичного видіння, сну, В. Єшкілев трансформує космогонічний мотив (Є. Мелетинський) історії буття людства: внаслідок космічної катастрофи, влаштованої Расою Повзучих Отців (архетип Деміурга у гностичному варіанті), на Землю приходить нижча сутність Великої Богині (архетип Матері), котра через свої фізичні втілення (жриць) не лише дає життя людському роду, але й визначає його закони і правила, впливає на історичні процеси та розвиток людства (йдеться, звичайно, про матеріальний аспект буття). Зауважимо, що гностичне пізнання зорієнтоване не на зовнішній

світ, а на внутрішній аспект буття. Тому, коли йдеться про міфообрази та міфосюжети гностиків, варто звернутися до психоаналітичної концепції К. Г. Юнга, котра резонує із гностичною когнітивністю. С. Хеллер, використовуючи цей підхід, зазначав: «Ці твердження (отця Іполіта, про те, що Софія є духом душі Деміурга. — *О. Г.*) передбачають, що ця міфологія (гностична. — *О. Г.*) може бути застосована і щодо людської психіки. Нижча, психічна природа, з її еґо-свідомістю, безсумнівно, є ментальним «творцем», що накладає свій відбиток на життя і реальність. Ми організуємо свій власний космос (або створюємо нашу власну реальність), й у той же час накладаємо на нього свої особисті дефекти. Розділення буття Софії на нижче і вище знаходить тут своє відтворення: людське буття нижчого «я» (психологічне еґо) виявляється як деміург, тоді як вище «я» (духовна сутність) виступає як Софія» [12, с. 19]. При екстраполяції цієї понятійної матриці на метаісторичну концепцію В. Єшкілева, розкривається її гностичний підтекст. Так, письменник відтворює процес розвитку людської цивілізації як духовну деградацію, панування Еґо. Час, світ, історія, минуле і теперішнє — це втілення «темного» (диявольського) несвідомого людського Еґо, котре спричиняє війни, катастрофи, а в національному бутті — стоїть на перешкоді духовному відродженню нації, реконструкції національної «примордиальної традиції», котра має забезпечити свободу та індивідуальний розвиток і захист українству. У романі «Шлях Богомола» В. Єшкілев розгортає картину історичного буття цього нижчого «я» людини, уособленого в образі Карни — агресивної, жорстокої, войовничої і мстивої богині. Історія її втілень (діва Орай мудра, Дана милосердна, Тара-войовниця) — це історія спадання людського духу у прірву темного «Еґо» [6, с. 89–93]. Автор актуалізує різні міфосистеми, наводячи низку імен Богині як нижчого прояву Софії, які символізують її профанізоване втілення — богиню родючості (Анахит, Іштар, Бешер та Артеміда [6, с. 96]). Таким чином, письменник не лише розкриває езотеричний підтекст історичного буття людства, детермінованого еманациями його духовного «я», символічно втіленого в образі Карни, але й відкриває прихований (первинний) зміст міфології. З міфосюжетом про вихід Софії з Плероми пов'язаний мотив Шлюбного Чертогу. У романі «Богиня і консультант» езотеричний дискурс представлений концепцією вічного першоначала історії, що зумовлює її циклічність і складає приховану сутність її процесів. У ній дві дійові особи — Жриця культу

Бау і Ящір (первісна розумна істота) — земне втілення Праматері і Логоса. Природні катаклізми призводять до переходу у метафізичну форму буття Логоса-Ящера та приходу у світ стихійної, некерованої сили жіночого начала, яке визначає буття у добу калі-юги. Завдяки масонським ритуалам Ящір перманентно проявляється у фізичному вимірі в іпостасі Майстра Зброї, котрий переслідує наступні втілення Праматері, аби, убивши Богиню, зупинити історичний хаос. Проте якщо в профанному світі вони ворогують, прагнуть знищити одне одного, то в трансцендентному — шукають можливості єднання. Створюючи образ Ящера, В. Єшкілев відсилає читача до т. зв. «масонського тексту» культури (змій — символ масонів; у гностицизмі — мудрість). Вважається, що це відокремлено втілена частина Софії, котру вона прагне повернути в свою еманацию. Звернення до концептів психоаналітичної теорії К. Г. Юнга у цьому сюжеті відкриває для нас особливе розкриття людиною/народом своєї самості або процес індивідуації, що є внаслідком злиття розумно-емоційного комплексу (душі) із трансцендентністю (духом). У контексті метаісторичних міркувань В. Єшкілева у цьому випадку йдеться про духовний розвиток України, яка через долучення до Західної Традиції (масонство) зможе сформувати свою національну та державницьку ідею — досягти стану соборності душі народу. Цю ідею (переходу Карни/Крома в Навну/Софію) письменник реалізує через візії Г. Сковороди у романі («Усі кути трикутника»), використовуючи при цьому міфомотив Андрогіна та алхімічної Софії [5, с. 25–26].

Таким чином, проведений аналіз романів В. Єшкілева дозволяє побачити нові підходи до освоєння міфологічного матеріалу та використання принципів міфологізування в сучасному інтелектуальному романі. Концептуальним ядром творів письменника є метаісторична концепція буття людства, в основу якої покладено реміфологізацію гностичних мотивів. Їх трансформація в авторській міфосистемі дозволяє оцінити історію людства як процес духовної деградації, як прояв Его людини, внаслідок чого відбувся занепад цивілізації. Реалізація цієї езотеричної концепції детермінує специфічний наратив (візійність, оніричність, містичність), переповідання міфів і легенд, що є індикатором міфологізму мислення митця. Це ж виявляється і в особливостях реалізації повідомлення: символічність образів, метафоричність та алегоричність оповіді, інтертекстуальність.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. — К., 2004. — 368 с.
2. Генон Р. Кризис современного мира / Рене Генон. — М. : Эксмо, 2008. — 784 с. — (Серия: Антология мысли).
3. Єшкілев В. Богиня і консультант. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2009. — 320 с.
4. Єшкілев В. Повернення деміургів [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев // Плерома. Глосарій. — Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-tya.htm>
5. Єшкілев В. Усі кути трикутника / Володимир Єшкілев. — К. : ВЦ «Академія», 2012. — 248 с. — (Серія «Автографи часу»).
6. Єшкілев В. Шлях Богомола [Електронний ресурс] / Володимир Єшкілев. — Режим доступу: <http://coollib.com/b/314389/read>
7. Єшкілев В. Пафос / Володимир Єшкілев. — Львів : Кальварія, 2002. — 208 с.
8. Єшкілев В. «Я не став магом, але вмію передбачати...» [Електронний ресурс] / В. Єшкілев. — Режим доступу: [www.gk-press.if.ua/node/5981](http://www.gk-press.if.ua/node/5981)
9. Пахомов С. В. К вопросу о демаркации понятия «эзотеризм» / С. В. Пахомов // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия. — СПб. : Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007. — С. 7–14.
10. Цветков А. Бес конспирологии [Електронний ресурс] / Алексей Цветков. — Режим доступу: [http://komsomol-pl.ru/knowledge/demon\\_of\\_conspiracism.html](http://komsomol-pl.ru/knowledge/demon_of_conspiracism.html)
11. Элиаде М. Ностальгия по истокам / Мирча Элиаде. — М. : Институт общегуманитарных исследований, 2006. — 216 с.
12. Хеллер С. Гностицизм / Стефан Хеллер. — М. : Кастилия, 2011. — 126 с.

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА «РОМАН-МИФ»  
В ТВОРЧЕСТВЕ В. ЕШКИЛЕВА**

*Оксана Гольник, канд. филол. наук, доц., докторант*

*Кировоградский государственный педагогический университет  
имени Владимира Винниченко*

*Статья посвящена проблеме функционирования мифа в структуре современного интеллектуального романа. Материалом исследования стала проза В. Ешкілева, которая является результатом воплощения идеи «демуургийного текста» — персонального мира художника, который конструирует другую духовную реальность, возрождая первоначальное (эзотерическое) содержание мифологических мотивов и образов. Концептуальным ядром произведений В. Ешкілева является метаисторическая доктрина. Ее содержание составляет переосмысленный писателем гностический миф о Софии (сюжет изгнания из Плеромы, ритуал*

брачного Чертога, мифологема Андрогин). Вплочен он благодаря специфическим нарративным формам: видениям, сновидениям, екстатическим состояниям. Индикатором мифологического является символичность авторской «внутренней энциклопедии» — сюжетно-образной матриці.

**Ключовые слова:** миф, эзотеричность, демиургийность, София, Плерома, Логос, Андрогин, Эго, самость, метаистория.

## TRANSFORMATION OF THE GENRE «NOVEL-MYTH» IN V. JESHKILEV'S CREATIVE WORK

*Oksana Golnik, Ph.D., Assoc., Ph.D*

*Kirovograd State Pedagogical University named after Volodymyr Vinnichenko*

*The article is devoted to problem of functioning of the myth in the structure of the intellectual novel. The material of the study is the prose of V. Jeshkiljev which embodies the theory of «text of Demiurg». This is the personal world of the artist which constructs another spiritual reality, reviving the initial (esoteric) content of mythological motifs and images. The ideological discourse prose V. Jeshkiljev focused on the world of drama of the spirit, introduction to the mystery of the sacred, to the definition of the spiritual path of humanity. These aspects are implemented in the historical part of the narrative — a metahistorical concept of being human, which is the conceptual core of the writer's works. Its paradigm of reinterpreted by Gnostic myth of Sophia (the story of exile from Pleroma, the ritual of the bridal chamber, androgynous). «Language,» «posts» of this doctrine («internal Encyclopedia») is a vast intertextual matrix, which involves different cultural codes: the eastern (Indian (Vedic), Tibetan, Turkish) traditions, Western (History of Freemasonry), national mythology, the Bible, Gnostic teachings and the various esoteric systems. Extrapolating the conceptual Jung's matrix theory on V. Jeshkiljev's metahistorical concept may disclose its Gnostic undertones: the writer reproduces the process of development of human civilization as a spiritual degradation, domination him. Time, peace, history, past and present is the embodiment of «dark» (the devil) unconscious human ego that causes wars, disasters, and national existence — prevents the spiritual revival of the nation, national reconstruction «primordial tradition» R. Genon), which designed to ensure freedom and individual development, protection of Ukrainians.*

**Key words:** *myth, the esoteric, demiurhiynist, Sofia, Pleroma, Logos, androgynous, ego, self, metahistory.*

## REFERENCES

1. Bernadsjka, N. (2004), *Ukrajinsjkyj roman: teoretychni problemy i zhanrova evoljucija*, Kiev [in Ukrainian].
2. Genon, R. (2008), *Krizis sovremennogo mira*, Translated by V. T. Lubymova, Moscow, Jeksmo [in Russian].
3. Jeshkiljev, V. (2009), *Boghynja i konsuljtant*, Kharkiv, Vydavnyctvo «Klub simejnogho dozvillja» [in Ukrainian].

4. Jeshkiljev, V. (2015), Povernennja demiurghiv, Pleroma. Ghlosarij: [www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-tya.htm](http://www.ji.lviv.ua/ji-library/pleroma/gk-tya.htm) (01.12.2015) [in Ukrainian].
5. Jeshkiljev, V. (2012), Usi kuty trykutnyka, Kiev, Akademija [in Ukrainian].
6. Jeshkiljev, V. (2015), Shljakh Boghomola: <http://coollib.com/b/314389/read> (01.12.2015) [in Ukrainian].
7. Jeshkiljev, V. (2002), Pafos, Ljviv, Kaljvarija [in Ukrainian].
8. Jeshkiljev, V. (2015), «Ja ne stav maghom, ale vmiju peredbachaty...» : [www.gk-press.if.ua/node/5981](http://www.gk-press.if.ua/node/5981) (01.12.2015) [in Ukrainian].
9. Pahomov, S. (2007), K voprosu o demarkacii ponjatija «jezoterizm», Mistiko-jezotericheskie dvizhenija v teorii i praktike. Istorija. Psihologija. Filosofija, SPb: Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta, pp. 7–14 [in Russian].
10. Cvetkov, A. (2015), Bes konspirologii : [http://komsomol-pl.ru/knowledge/demon\\_of\\_conspiracism.html](http://komsomol-pl.ru/knowledge/demon_of_conspiracism.html) (01.12.2015) [in Russian].
11. Jeliade, M. (2006), Nostal'gija po istokam Translatedby V. P. Bolshakov, Moscow, Institut obshhegumanitarnyh issledovanij [in Russian].
12. Heller, S. (2011), Gnosticizm, Moscow, Kastalija [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.2.09Гомін

**ПОВІСТЬ Л. ГОМОНА «ВЕЛЕТЕНЬ З ХВОРИМ СЕРЦЕМ»  
ЯК СОЦРЕАЛІСТИЧНИЙ КІТЧ:  
ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО КОДУ**

*Анна Димовська, аспірант*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
Annetka2002@yandex.ru*

*Статтю присвячено повісті Л. Гомона «Велетень з хворим серцем» як ідеологічному кітчу, з урахуванням культурного коду та міфологічних рис твору в соцреалістичному контексті. Зокрема виявлено центральну міфологема, простежено типологічний зв'язок радянського героїчного міфу з давньогрецьким міфом про Прометей. Визначено міфологізацію художнього світу твору як вияв кітчу у тексті. На приклади досліджуваного твору проаналізовано причини травестіювання високої культури в радянській літературі. Окреслено перспективи подальших досліджень даної проблеми у сучасному українському літературознавстві.*

**Ключові слова:** кітч, соцреалізм, міфологема, культурний код, велетень, Прометей.

«Соцреалізм підпорядковує взяті з арсеналу культури символічні коди одній монополізованій реальності — реальності міфу, утопії, ідеалу», [8, с. 15] — зауважує Т. Гундорова, констатуючи факт екстраполяції будь-якого культурного (міфологічного / релігійного / філософського тощо) коду у площину соцреалістичних світоглядних засад. У свою чергу, О. Юрчук стверджує, що «радянський культурний простір від свого початку характеризувався розірваністю елементів» та страждав на «духовний голод» [18, с. 126], що стало поштовхом до формування своєрідної ерзац-культури (термін О. Юрчук), соцреалістичного кітчу, який «дає змогу «повернути» в культуру раніше відкинуті мистецькі явища (...) та сформувати потрібні ідеологічні контури для існуючих явищ» [18, с. 126]. Цей процес охоплює всю сукупність культурного надбання людства — від міфології до шедеврів світового мистецтва.

Дослідження соцреалістичного кітчу та механізму вписування різноманітних культурних символів та міфологем у радянський ідеологічний контекст є актуальним вектором сучасного літературознавства. Про це свідчать численні праці таких дослідників, як В. Дончик, Є. Мелетинський, Т. Гундорова, В. Хархун, Л. Сауленко, О. Юрчук, Я. Цимбал та ін.

Саме поняття кітч є дискусійним. У «Літературознавчій енциклопедії» (автор-укладач Ю. Ковалів) його визначено як «механічно виконаний твір, в якому безсистемно нагромаджені поверхові, інколи орнаментальні елементи, позбавлені функціонального призначення, розрахований на пересічного реципієнта з невибагливим, часто невиробленим смаком» [11, т. 1, с. 482]. Американський літературознавець К. Грінберг називає кітч «продуктом індустріальної революції» та пояснює його виникнення через процес урбанізації маргіналів-селян, котрі не спромоглися адекватно опанувати міську культуру, внаслідок чого з'явився псевдофольклор з дидактичними та ідеологічними акцентами, ознаками масової літератури [6]. А. Яковлева розглядає кітч як «особливий тип культури (субкультури), що існує поряд з професійним та народним мистецтвом згідно з власними законами організації та функціонування», визначає його як «особливий спосіб структурування світу у зв'язку з потребами буденної свідомості» [19, с. 253]. У нашій розвідці пріоритетне місце посідає концепція Т. Гундорової, згідно з якою кітч — це «своєрідний засіб перекодування і зокрема травестіювання високої культури» [7, с. 5].

Загальновідомим є той факт, що кітч сформувався у німецькій культурі наприкінці XIX ст., «коли поширилася адаптація естетичного матеріалу до потреб моди, утилітарних інтересів, схильних до імітаційного утрирування форми» [11, т. 1, с. 482]. Кітч історично пов'язаний із сентименталізмом і романтизмом, але дослідники відзначають також незаперечний зв'язок між кітчем та соціалізмом (Т. Гундорова: «новий сплеск інтересу до кітч не лише як мистецького явища, але категорії соціальної і культурної виникає в епоху зламу соціалізму, який і сам *отождожняється з кітчем*» [7, с. 17]). М. Кундера вбачає спільне між кітчем та соціалізмом в усуненні смерті, трагізму, скорботи та зведенні всього людського існування до «оптимістичної і білозубої радості буття» та називає кітч «дзеркалом прикрашеного обману» (цит. за: [7, с. 18]).

Т. Гундорова, вибудовуючи теорію еволюції кітч, виокремлює його різновиди відповідно до культурних епох (колоніальний, жіночий, сецесійний, героїчний, карнавальний кітч та ін.). Цікаво, що у цій системі доби соцреалізму відповідає ідеологічний кітч (що, безумовно, пов'язано з політичними факторами).

Метою даної статті є аналіз повісті Л. Гомона «Велетень з хворим серцем» як ідеологічного кітч у врахуванням культурного коду та міфопоетичних рис твору в соцреалістичному контексті.

Розглядаючи еволюцію соцреалістичного кітчу, О. Юрчук зазначає, що у сталінську епоху він «був індивідуалізований за рахунок особистості вождя» [18, с. 127], навколо персони якого оберталися об'єкти, позначені кодом «позитивного героя». Дослідниця визначає основні атрибути цього коду:

- належність до селянсько-пролетарського соціуму;
- штампованість мислення;
- інтернаціональний патріотизм (заміна конкретного образу Батьківщини абстрактним штучним амбівалентним образом «великої Батьківщини» — Радянського Союзу);
- героїчність (здатність померти або ж пожертвувати усім у зв'язній боротьбі за народ / партію) [18, с. 127].

Уся ця атрибутика представлена в повісті Л. Гомона «Велетень з хворим серцем».

Так, велетнем автор називає, вочевидь, гіперболізуючи деякі ознаки, вантажне судно «Аджарістан». Л. Каппушева зазначає, що слова «велетень», «гігант» у мові радянської епохи набувають статусу особливої концептуальної метафори [9, с. 126] з необмеженою сферою застосування, що стало можливим завдяки відчутним змінам, яких зазнала семантика цих слів. Так, теоретики соцреалізму на перший план семантичного поля лексеми «велетень» висунули такі його семи, як грандіозність, величність, що, на думку дослідників А. Фесенко та Т. Фесенко, виражало навіть не прагнення до всього величного, грандіозного, а швидше «настирне запевнення у його існуванні у країні, де переміг соціалізм» [15, с. 29]. В академічному «Словнику української мови» в 11 томах поняття «велетень» представлено такими дефініціями:

1. Величезного зросту і сили людина в народних повір'ях і легендах. — Давно то, дуже давно діялось, ще коли велетні жили в наших горах (Іван Франко, VI, 1951, 29);

2. перен. Предмет або істота, що своїми розмірами значно переважає інші подібні предмети, істоти. — Колись невеличкі, замлілі дубки, кленки, бересточки, липи тепер визирали такими здоровенними, такими пишними велетнями, гордо, аж під хмарами (Панас Мирний, IV, 1955, 16); «Запоріжсталь» — завод-велетень, гордість радянських п'ятирічок (Остап Вишня, I, 1956, 327).

3. перен. Про людину, яка зробила або робить щось надзвичайне, що вимагає великих здібностей, праці, мужності, великого напру-

ження сил. — Зневажаваний ворогами, він [народ] подарував світові велетня Франка (Максим Рильський, III, 1956, 41). Людина, надзвичайно видатна в певній галузі. Такі велетні сцени, як М. Л. Кропивницький та М. К. Заньковецька з їх геніальною грою, були незрівнянними пропагандистами великих революційно-демократичних ідей (Минуле українського театру, 1953, 136). [14, с. 318].

Значущими тут стають такі поняття як «істота», «гігант», «величезний», «надзвичайний», «видатний», «геніальний». Лексема втрачає первісний смисл і наповнюється новим. Якщо згадати найперше значення слова «велетень», фольклорно-міфологічне, то на лице ознаки перетлумачення терміну, нівелювання первинних маркерів, опрощення та перехід у сферу масової культури. Така трансформація зазвичай і сприяє виникненню кітчу.

У 30-ті роки, коли формувався соцреалістичний код, було закладено і його основну ідеологічну установку — ідею соціалізму як «остаточного сенсу буття на землі» [7, с. 171]. У цей час мистецтво перебувало під впливом революційної романтики, породженої осмисленням творення ідеального комуністичного майбутнього. Н. Шляхова, аналізуючи літературний процес 20–30-х років, називає цей період «м'ятежною епохою», «революційною добою», яка захопила «хворих на романтику» письменників «своїми соціальними ідеалами, своїм розмахом, обіцяною можливістю здійснити себе» [17, с. 91]. Вочевидь, ця «хвороба» стала одним із визначальних факторів розвитку раннього соцреалістичного кітчу, основним модусом якого Т. Гундорова вважає оптимізм [7, с. 171] — віру і впевненість кожної людини в утвердженні соціалізму, побудові комунізму та настанні довгоочікуваного «світлого майбутнього».

Сюжет повісті «Велетень з хворим серцем» цілком підпорядкований сакральним законам соцреалістичного кітчу. Маємо досить невигадливу історію про радянське вантажне судно та його команду. Події відбуваються протягом одного рейсу «Аджарістану» від Одеси до Сухумі і становлять ряд зупинок судна у різних портах. Тут, у побутових, позбавлених на перший погляд будь-яких пристрастей умовах, перед оповідачем, котрий намагається об'єктивно оцінювати як обставини, так і кожного пасажира корабля, розгортається гострий конфлікт між двома світами — радянським, соціалістичним, та імперським, дореволюційним. У центрі цього протистояння опиняється сам «Аджарістан», боротьбу за право якого на існування в лавах радянського флоту

провадять мотористи — «звитяжці» Коваль і Назарчук [4, с. 26], другий механік Гільденберг — «уболівальник «Аджарістана», «великомученик мотора», людина, для якої трагедія судна є «глибокою внутрішньою мукою» [5, с. 49], «безамбітний морець» Толя [5, с. 55], 6-річний син одного з мотористів судна, «кипучий і веселий», «улюбленець усієї команди», дитина, яку «всі люблять, усі пестять, усі милують», «гомінке, як струмок, морське вовчєня» [5, с. 55–56] — символ підростаючого покоління та невмирущої надії автора на виховання нового, кращого типу відповідальної, працьовитої та порядної особистості; слабкодухий, але небайдужий капітан Федерман, ладний все зробити задля порятунку судна.

На противагу цим образам автор виписує у кращих традиціях соцреалістичного канону цілу галерею негативних персонажів, до яких належать інтелігентний, але цілковито непривабливий Ромуальд Ернестович — «хижий boa constrictor, що непомітно підкрадається до необачної жертви, розвівши свою страшну пащеку» [4, с. 13], по-стать, викохане обличчя якої псують «гострі риси садиста» [4, с. 19]; безіменний «морський вовк» — «трестівський щур» [5, с. 46], «тип усезнаючого обивателя» [5, с. 64], подорожній, в котрому зібрані найпоширеніші обивательські риси, такі як любов до пліток, надмірна цікавість, емоційність у поєднанні з лицемірством, самолюбством, нещирістю, особа, від якої «тхне кладовищем міщанського середовища» [5, с. 63]. До цієї ж групи персонажів можемо віднести підлабузливого хабарника-номерного з лакейською душею — «низенький опецькуватий дядя, дуже подібний до перестиглої карахонки, що вже поблякла на сонці й укрилася шаром ворсуватого інею плісні» [4, с. 16], основними рисами якого є «панібратська усмішечка, швидка тріскуча мова, верткі рухи, поморгування то оком, то бровами», «безнастанна, безкрая готовність до послуг», яка «била з нього вулканом» та від якої «ставало нудно й гидко розмовляти з ним» [4, с. 17]; старшого механіка Микиту Хомовича — людину, в очах якої крилася «люта, непримиренна зненависть до цього судна», «жорстока до нього лють» [4, с. 21], зрадливого командира, «який навмисне завів у беспорядь свою частину» [4, с. 24]; моториста Фьодорова, схожого на «миколаївського фельдфебеля» [4, с. 22], чи-то не знаючого нічого про судно та його будову, чи-то навмисного капосника, промовисту характеристику якому надав оповідач: «було ясно: у шкірі старого пихатого морського вовка засів справжній вовк соціальний»; Балашова



і Северина — абстрактні образи «шпани з лєнінградських заводів» [5, с. 50], що всїяко шкодили розвиткові суднобудівництва.

Вище вже було сказано, що важливою ознакою соцреалістично-го кїтчу поряд із загальнодоступністю, наскрізною ідеологічністю, створенням ефекту «для всіх і про всіх» [18, с. 127], які широко представлені в повісті Л. Гомона, є модус оптимістичності. А. Терц стверджує, що кожний твір соцреалізму підпорядкований чїткому рухові до мети, того «всеохоплюючого ідеалу», до якого тяжіє «правдиво зображена революційна дійсність» [20, с. 102]. Текст повісті «Велетень з хворим серцем» може слугувати незаперечним підтвердженням даного постулату. Сюжет твору підпорядкований вищій меті — ремонту поламаного судна, яке стає уособленням усіх радянських цінностей, а отже, сприймається як позитивними, так і негативними персонажами твору набагато серйозніше, ніж технічний об'єкт — образ судна, на нашу думку, співвідноситься з образом Радянського Союзу, про який тоді, у 30-ті, ще не було достеменно відомо — утримається він на світовій арені, чи потоне у вирі політичних пристрастей. Зазначимо принагідно, що «Енциклопедія символів, знаків та емблем» під редакцією К. Корольова трактує корабель як символ успіху та цілеспрямованого руху назустріч меті [10, с. 302]. Втім, Л. Гомін явно не має жодних сумнівів у подальшому майбутньому корабля, про що свідчать рядки останнього розділу повісті «Замість епілога»: «Назарчук майже підтюпцем побїг до порту. Біжучи обернувся ще раз.

— «Аджарїстан» ходитиме, так і пиши! Він не гірший від інших!

Є відомості, що Назарчук казав правду. Велетень дістав добрих лїків на своє серце й стає в лад дужих одиниць фльоти» [5, с. 73].

У художньому світі повісті «Велетень з хворим серцем» відчутна також алюзія на давньогрецький мїф про Прометєя. Гїгант, велетень, частково позбавлений своєї сили, закутий і дійсно хворий — це портрет одного з найвідомїших та найулюбленїших митцями усіх часів героя давньогрецької мїфології. Перша писемна згадка про титана з'являється у славнозвїсній «Теогонії» Гесїода. Згідно з мїфом, Прометей прогнївав Зевса тим, що повернув людству дар вогню, відібраний верховним богом. За таку зухвалість громовержець суворо покарав злочинця: прикованому до скелі титанові щодня видзьобував печінку хижий орел. Кожної ночі печінка поновлювалася, а новий свїтанок знаменував для Прометєя початок нової муки («Теогонія», 521–569). Від кари його звільнив Геракл, як зазначає Гесїод, «Не про-

ти волі вельможного Зевса-Кроніда» («Теогонія», 529) — тобто, Геракліві стало до снаги здійснити цей подвиг лише тому, що він не порушив волі Зевса, котрий прагнув настільки звеличити свого сина, що погодився задля цього змінити гнів по відношенню до Прометея на милість («Теогонія», 530–534).

Образ «Аджарістану» корелюється з міфологемою Прометея. Судно не лише названо у творі велетнем, автор підкреслює ще й таку його рису, як «хворе серце» (що перегукується із травмованою печінкою Прометея) — мотор, якому щодня шкодять Фьодоров та Микита Хомович. Ще одна цікава деталь, що вказує на імпліцитний зв'язок образів «Аджарістану» та Прометея: згідно з античними текстами, Прометей відбував покарання десь у Кавказьких горах [3, с. 23]. Прикметно, що назва, якою Лесь Гомін нагородив свій корабель, має грузинське походження: Аджарією називається історичний, географічний та політико-адміністративний регіон на південному заході Грузії.

Міф про Прометея, на думку Т. Вороніної, «став поштовхом для величезного творчого підйому революціонерів історії» [3, с. 23]. Г. Властов, аналізуючи легенду про Прометея, пише, що в неї є одна невласлива багатьом іншим давньогрецьким переказам риса, а саме — критика на адресу верховного бога Олімпу Зевса, який виступає тут «ворогом тієї частини людства, в устах якої склалася ця легенда» [2, с. 3]. Дослідник вдається до політичного роз'яснення цього феномену: на його думку, перекази про титана, який повстав проти волі верховного божества, належать до міфології підкорених і придушених греками племен [2, с. 3]. Що ж, якщо визнати Прометея першим античним революціонером, звернення до цього образу революціонерів українських, таких, як Лесь Гомін, видається тим самим «травестюванням високої культури», яке Т. Гундорова визначає як кітч.

Таким чином, осмислюючи проблему звернення митця тоталітарної епохи до античної міфології, яке видається нам цілеспрямованим і не випадковим, ми впритул наближаємося до сприйняття повісті «Велетень з хворим серцем» як кітчу, частини єдиного культурного дискурсу новоствореного соцреалістичного канону. Аналізуючи культурний код, до якого звернувся Л. Гомін, доходимо висновку, що коли визначати міфологізацію як процес творення міфу [12, с. 69], вочевидь, повість «Велетень з хворим серцем» не є новим міфом. У даному випадку коректніше буде говорити про палімпсестову будову тексту, як рису літератури перехідної доби (В. Будний: «різні істо-

ричні пласти тексту подібні до палімпсесту, де старе і нове, своє і чуже перебувають у взаємодії і часто потребують інтегрального підходу» [1, с. 264]). Тоді доречно сприймати Прометеївський міф як інтерпретанту, яка відкриває нові перспективи прочитання повісті, оскільки зв'язок художнього твору з міфом проектує текст на інтертекстуальну площину, внаслідок чого він безмежно розширює власну семантику.

Кітчеве перекодування будь-якої міфологеми має на меті спрощення тексту, надання йому загальнодоступного забарвлення, наслідком чого стає збіднення мистецьких засобів, трафаретність зображення. Разом з тим, переосмислення Л. Гоміном загальновідомого міфу на базі ідеологічно-тоталітарної доктрини підсилює ідеологічну складову тексту, ніби закорінюючи його в площину одвічних цінностей, сприяє не стільки констатації потворності сучасного авторові світу, скільки виявленню деяких космічних «незмінних, вічних начал» [13, с. 295], які незримо присутні у Всесвіті. Створення кітчу дає письменникові невичерпні можливості ідеологізації та посилення дидактичної функції художнього твору — вочевидь, саме цього домагався Лесь Гомін, звертаючись до Прометеївського міфу. Таким чином, зважаючи на сказане вище, погоджуючись із твердженням В. Хархун: «радянський тоталітаризм позиціює «нову людину» як утілення радісної праці, безсмертного колективу, світлого майбутнього й модифікує для її репрезентації формулу позитивного героя» [16, с. 24], відшукуючи риси «концепції героїчного» в змалюванні співвідносного з образом Прометея «Аджарістану» та позитивних персонажів твору, дозволимо собі визначити міфопоетичну складову повісті «Велетень з хворим серцем» як прояв радянського героїчного міфу з ознаками кітчу.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. — К. : ВЦ «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
2. Властов Г. Теогония Гесиода и Прометей (Разбор сказаний) / Г. Властов. — СПб. : Типография Глазунова, 1897. — 579 с.
3. Воронина Т. Е. Подлинность Прометеевой эпохи / Т. Е. Воронина // Вестник Омского университета. — 2014. — № 1. — С. 22–25.
4. Гомін Л. Велетень з хворим серцем / Лесь Гомін // Металеві дні : Літературно-художній та критичний журнал. — 1932. — № 1–2 (19–20). — С. 9–33.
5. Гомін Л. Велетень з хворим серцем / Лесь Гомін // Металеві дні : Літературно-художній та критичний журнал. — 1932. — № 3 (21). — С. 46–73.

6. Гринберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/view\\_print/](http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/view_print/)
7. Гундорова Т. Китч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. — К. : Факт, 2008. — 284 с. — (Сер. «Висока полиця»).
8. Гундорова Т. Соцреалізм: між модерном та авангардом / Тамара Гундорова // Слово і Час. — 2008. — № 4. — С. 14–21.
9. Каппушева Л. М. Советский миф и его воплощение в языке послевоенной драматургии / Л. М. Каппушева // Science Time. — 2014. — № 7. — С. 125–133.
10. Королев К. М. Энциклопедия символов, знаков и эмблем / К. М. Королев. — М. : Мидгард, 2005. — 603 с.
11. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / [автор-укладач Ю. Ковалів]. — К. : Вид. Дім «Академія», 2007. — Т. 1. — 608 с. ; Т. 2. — 624 с.
12. Лымарь А. А. Миф и мифологизация: история и проблемы концептуализации / А. А. Лымарь // Вестник Тюменского государственного университета. — 2014. — № 10 (Философия). — С. 68–75.
13. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : учебное пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. — М., 2001. — 407 с.
14. Словник української мови : в 11 т. / [ред. кол. І. К. Білодід (голова) та ін.]. — К. : Наукова думка, 1970–1980. — Т. 1: А — В / [ред. П. Й. Горещький, А. А. Бурячок, Г. М. Гнатюк, Н. І. Швидка]. — К. : Наукова думка, 1970. — 799 с.
15. Фесенко А. Русский язык при Советах / А. Фесенко, Т. Фесенко. — Нью-Йорк, 1955. — 223 с.
16. Хархун В. П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації : автореф. дис. ... докт. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури», 10.01.01 «Українська література» / В. П. Хархун. — К., 2010. — 41 с.
17. Шляхова Н. М. Еволюція форм художнього узагальнення : навчальний посібник / Н. М. Шляхова. — Вид. друге, доповн. — Одеса : Астропринт, 2011. — 152 с.
18. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. — К. : ВЦ «Академія», 2013. — 224 с. — (Серія «Монограф»).
19. Яковлева А. М. Кич и паракич: Рождение искусства из прозы жизни // Художественная жизнь России 1970-х годов как системное целое. — СПб. : Алетейя, 2001. — С. 252–263.
20. Terc A. Sąd idzie. Anonim. Co to jest realizm socjalistyczny? / Abram Terc. — Pariz: Instytut Literacki, 1959. — 135 с.

**ПОВЕСТЬ Л. ГОМОНА «ВЕЛИКАН С БОЛЬНЫМ СЕРДЦЕМ»  
КАК СОЦРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ КИТЧ:  
ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО КОДА**

*Анна Дымовская, аспирант*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена повести Л. Гомона «Великан с больным сердцем» как идеологическому китчу, с учетом культурного кода и мифопоэтических черт произведения в соцреалистическом контексте. В частности, установлена центральная мифологема, отслежена типологическая связь между советским героическим мифом и древнегреческим мифом о Прометее. Мифологизация художественного мира произведения определена как проявление китча в тексте. На примере исследуемого произведения проанализированы причины травестирования высокой культуры в советской литературе. Обозначены перспективы дальнейших исследований данной проблемы в современном украинском литературоведении.*

**Ключевые слова:** китч, соцреализм, мифологема, культурный код, великан, Прометей.

**THE STORY BY L. GOMON «THE GIANT WITH SICK HEART»  
AS SOCIAL REALISTIC KITSCH:  
THE PROBLEM OF CULTURAL CODE**

*Anna Dymovska, postgraduate student,*

*the department of literary theory and comparative studies  
of Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*The research of social realistic kitsch and the mechanism of inscribing of different cultural symbols and mythologems in Soviet ideological context is an urgent vector in modern study of literature. This is indicated by lots of works by such researchers as V. Donchik, E. Meletinskiy, T. Gundorova, V. Kharhun, L. Saulenko, O. Urchuk, Ya. Tsimbal and others.*

*The aim of this article is the analysis of story by L. Gomon «The Giant with sick heart» as ideological kitsch considering cultural code and mythic poetical features of the story in social realistic context.*

*In 30-s, when social realistic code was forming, its main direction was settled as the idea of social realism as «final sense of being on earth». At this time, art was under the influence of revolutionary romanticism, which was an outcome of understanding of creating the ideal communist future. N. Shlyahova, while analyzing the literature process of 20-th — 30-th years, names this period — «the mutinous epoch», «the revolutionary time», which seized «sick with romance» writers with its «social ideals and promised opportunities to make oneself». Obviously, this «sickness» became one of the most determinative factors in development of early social realistic kitsch, and the main modus of which T. Gundorova considers the optimism — the faith in confidence of each person in assertion of socialism, building of communism and coming of long-awaited «light future».*

*The plot of the story «The Giant with sick heart» is absolutely under the sacral laws of social realistic kitsch. The image of soviet cargo boat «Adzaristan» correlates with mythologem of Prometheus. In the story, the boat is not only named as giant, but the author even emphasize such trait as «sick heart» (which has something in common with Prometheus's injured liver) — the engine, which every day suffers from hands of anti-Soviet «wreckers». Thus, comprehending the problem of author's appealing of totalitarian epoch to antique mythology, which we think is committed and not accidental, we come next to the perception of the story «The Giant with sick heart» as kitsch, as part of one cultural discourse of new social realistic canon. Analyzing the cultural code, to which L. Gomon appealed, we come to the conclusion that in this case, it would be more consistent to speak about palimpsestic structure of the text, as feature of literature of transitional period. Then it is appropriate to perceive the myth of Prometheus as interpretation, which opens new perspectives for reading the story, so far as the connection between the artistic work and myth, reflects the text on the intertextual platitude, in a consequence of which it infinitely widens its semantics.*

**Key words:** kitsch, socialist realism, mythologem, cultural code, giant, Prometheus.

#### REFERENCES

1. Budnii, V. and Ilnitskii, M. (2008). Porivnialne literaturoznavstvo [Comparative study of literature], Kyiv, VTs «Kyevo-Mogilyanska akademiya» [in Ukrainian].
2. Vlastov, G. (1897), Teogonia Gesioda I Prometei (Razbor skazanii) [Theogony of Gesiod and Prometheus (Analysis of stories)]. St. Petersburg, Tipografia Glazunova [in Russian].
3. Voronina, T. E. (2014), Podlinnost Prometevoi epohi [The reality of Prometheus's epoch], Vestnik Omskogo universiteta — The Helard of Omsk University, no. 1, pp. 22–25 [in Russian].
4. Gomin, L. (1932), Veleten z hvorim sercem [The Giant with sick heart], Metalevi dni: Literaturno-hudozhnii ta kritichnii zurnal — Mettalic days: Literary-artistic and critical magazine, no. 1–2 (19–20), pp. 9–33 [in Ukrainian].
5. Gomin, L. (1932), Veleten z hvorim sercem [The Giant with sick heart], Metalevi dni: Literaturno-hudozhnii ta kritichnii zurnal — Mettalic days: Literary-artistic and critical magazine, no. 3 (21), pp. 46–73 [in Ukrainian].
6. Grinberg, K. (2015), Avangard i kitch [Vanguard and kitsch] : [http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/view\\_print/](http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch/view_print/) [in Russian].
7. Gundorova, T. (2008). Kitch i literatura. Travestii [Kitsch and literature. Travesties], Kyiv, Fakt [in Ukrainian].
8. Gundorova, T. (2008), Sotsrealizm: mizh modernom ta avangardom [Socialist realism: between modern and advance guard], Slovo i Chas — The Word and Time, no. 4, pp. 14–21 [in Ukrainian].
9. Kappusheva, L. M. (2014), Sovetskii mif i ego voploshchenie v yazike poslevoennoi dramaturgii [The Soviet myth and its embodiment in language of post war dramaturgy] // Science Time, no. 7, pp. 125–133 [in Russian].

10. Korolev, K. M. (2005), Entsiklopediya simbolov, znakov, emblem [Encyclopaedia of symbols, signs and emblems], Moscow, Midgard [in Russian].
11. Kovaliv, Yu. (Ed.). (2007), Literutroznavcha entsiklopedia [Philological encyclopaedia] (Vols. 1–2), Kyiv, «Akademia» [in Ukrainian].
12. Limar, A. A. (2014), Mif i mifologizatsiia: istoria i problem kontseptualizatsii [Myth and mythologization: history and problems of conceptualization], Vestnik Tumenskogo gosudarstvennogo universiteta — The Helard of Tiumen State University, no. 10, pp. 68–75 [in Russian].
13. Metlinskii, E. M. (2001), Ot mifa k literature. Uchebnoe posobie po kursu «Teoriia mifa i istoricheskaiia poetika povestvovatelnih zhanrov [From myth to literature. The study manual in course «The theory of myth and hystorical poetics of narrative genres»], Moscow [in Russian].
14. Slovnyk ukrainskoi movy: v 11 t. (1970), Vol. 1 Ukrainian dictionary (Vols.1)., Kyiv Naukova dumka [in Ukrainian].
15. Fesenko, A. and Fesenko, T. (1955), Russkiy yazik pri Sovetah [Russian language during Soviets], New-York [in Russian].
16. Kharkhun, V. P. (2010), Sotsrealistichnii kanon v ukrainskii literaturi: geneza, rozvitok, modifikatsii [Social realistic canon in ukrainian literature: genesis, development, modifications] : Doctor's thesis., Kyiv [in Ukrainian].
17. Shliakhova, N. M. (2014), Evolutsiia form khudozhnogo uzagalnennia: navchalnii posibnik [The evolution of forms of artistic generalization: study manual], Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
18. Yurchuk, O. (2013), U tini imperii: Ukrainska literatura u svitli postkolonialnoi teorii [In a shade of empire: the Ukrainian literature in the light of post colonial theory], Kyiv, VTs «Akademia» [in Ukrainian].
19. Yakovleva, A. M. (2001), Kitch i parakitch. Rozhdenie iskusstva izprozi zhizni / Khudozhestvennaya zhizn Rossii 1970-h godov kak sistemnoe tseloe [Kitsch and parakitsch. The delivery of art out of prose of life / The artistic life of Russia in 1970-th as system whole], St. Petersburg: Aleteia, pp. 252–263 [in Ukrainian].
20. Terc, A. (1959), Sąd idzie. Anonim. Co to jest realizm socjalistyczny? [The court is on. Anonim. What is the socialistic realism?]. Pariz: Instytut Literacki [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2015 р.*

УДК 841.163.2-142

## ЖАНРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ПСАЛМА В ТВОРЧОСТІ ЛІНИ КОСТЕНКО

*Людмила Мостова, канд. філол. наук, доц.,*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
mostova\_ludmila@mail.ru*

*У статті розглядаються жанрові особливості твору, роль Псалтиря у текстовій палітрі творчості Ліни Костенко. Поетеса звертається до біблійного тексту і творчо оброблює його. Цикл Ліни Костенко становить абсолютно новий твір, який відтворює світовідчуття і світобачення авторки. Студіюючи національний, політичний контекст, християнські міфи, Ліна Костенко інтерпретує їх в оригінальних псалмах.*

**Ключові слова:** жанр, Псалтир, синкретизм.

Найбільшим зібранням псалмів є книга Псалтир, яка входить до Старого Заповіту (19 книга) і по-єврейському називається «Сифер Техілім», тобто «книга хвали». Канонічний Псалтир складається із 150 псалмів, більшість з яких написані пророком і царем Давидом. М. С. Возняк називає Псалтир однією з найпопулярніших книжок: «З книг Святого Письма дуже поширеним був Псалтир, головню за дя своєї високої релігійної поезії, зрозумілої для простих читачів і слухачів. За прикладом Візантії був у нас Псалтир віддавна, аж до ХІХ ст., шкільним підручником; з нього вивчали напам'ять поодинокі вислови в школі, що їх потім уживали в формі приповідок на різні життєві пригоди. Псалтир читали над мерцем, читанням з нього відганяли хворобу від хворого, з нього ворожили» [1, с. 101–102].

У Псалтирі, що входить до Старого Заповіту Святого Письма, 57 текстів супроводжуються написом — мізмор. Це єврейська назва псалма, яка перекладається як спів з музикою. Таким чином, псалом — це жанр духовного пісенспіву, найчастіше яскраво вираженого ліричного характеру, у якому автор висловлює суб'єктивні переживання і почуття. Найхарактернішими ознаками псалмів є щирість, простота, відкритість живого викладу, художність форми вислову думок, спільність змістовного спрямування (во хвалу Господню). Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення: «псалми — пісні релігійного змісту, створені біблійним царем Давидом» [5, с. 579].

Кожен псалом — це цілісний, закінчений ліричний твір, написаний під впливом тієї чи іншої події чи обставини, який розкриває



думки і почування, викликані і пережиті творцем. Зумовлена таким чином багатопредметність змісту і велика кількість авторів спричинили до розмаїтості форм і способів творення псалмів. Псалми вважалися «чудотворними» та «пророцькими». Книга псалмів — найбільш загальноновживана у християнській релігії, бо подає правила віри, сукупність істин богопізнання і богочитання, має очищувальну силу, розкриває шлях порятунку та пройнята святістю. За змістом Псалтир молитовно-повчальна книга, яка навчає не стільки поданням різних моральних настанов, скільки відображенням самого життя за цими настановами, подає ази добродійного життя.

У 1989 році в розділі «Альтернатива барикад» у збірці «Вибране» з'являються «Давидові псалми» Ліни Костенко. Використовуючи Псалтир, Ліна Костенко доносить важливі істини, зв'язує читача з практичною життєвою реальністю і приписами Завіту. Псалми поетеси повертають читачів не тільки до біблійної традиції сакрального першоджерела, а й до творчості попередників поетеси, що опанували даний жанр (М. Шашкевич, Т. Шевченко, М. Максимович, В. Александров, О. Федькович, С. Руданський, Я. Щоголів, П. Куліш, П. Грабовський, І. Франко, Олена Пчілка, Леся Українка, П. Карманський, Олександр Олесь, А. Кримський, Є. Маланюк та інші).

Триптих «Давидових псалмів» Ліни Костенко проектує увагу читача до трьох чинників: апелює до сакрального старозавітного сюжету, інтерпретації жанру псалмоспіву в творчості українських письменників та вирізьблює світобачення та світосприйняття самої авторки. Ліна Костенко, як зазначає дослідниця Віра Сулима, «виповідає сучасникам власний морально-етичний канон, згідно з яким людина залишається справжньою людиною тоді, коли зберігає людську гідність» [7, с. 37].

У псалмах людина «відкриває перед Богом душу, всі радощі й печалі, кається в содіяних гріхах, прославляє безкінечні Божі сотворіння, вдячна йому за всі його милості, благодіяння, благає допомоги у всіх своїх заходах...» [3, с. 211]. Псалми виконують важливу місію — вони пов'язують людину з Господом, бо через псалом людина може звернутись до Бога і буде почутою Ним, отримати допомогу і подякувати. Це діалог між Богом і людством, своєрідний спосіб співбесіди зі Всевишнім. Людина сподівається, що через псалми Бог чує її молитву, засвідчує любов до Бога, веде бесіди з Богом. У псалмах Бог — це і батько, і рятівник, і пастир, на якого покладаються всі людські сподівання.

Традиційно Псалтир ділять на 5 книг: пс. 1–40, 41–71, 72–88, 89–105, 106–150. Всі три псалми, опрацьовані Ліною Костенко, належать до першої книги Псалтиря і зберігають сюжетно-тематичну канву біблійних творів. Перший псалом поетеси, що виростає з біблійного тексту псалма царя Давида і є інтимізованою розмовою з Богом, розпочинається словами «Блажен той муж, воістину блажен, котрий не був ні блазнем, ні вужем. Котрий вовік ні в празники, ні в будні не піде на збіговиська облудні» [4, с. 216]. Перший псалом Книги Хвалінь «Блажен чоловік, що за порадою безбожників не ходить...» — це духовна платформа для сприйняття всього Псалтиря, що возвеличує віру в Закон Божий і допомагає праведникам наблизитись до царства Господнього. Даний псалом посідає ключову позицію і відіграє роль епіграфа до Книги Хвали. Його зміст носить дидактичний характер, підкреслюючи важливість закону Божого (тора), як сукупності життєвих правил. Сакральний текст — це роздум про життєвий шлях праведника.

Псалом 1 Ліни Костенко розкриває авторське розуміння біблійного псалма, що має позачасовий вимір. Однак поетеса розширює канонічний текст до 24 рядків, увиразнюючи його сутність. Як і у канонічному тексті, поетеса, дотримуючись контексту, зберігає дві опозиції, контрастне протиставлення двох способів земного життя людей, двох життєвих доріг: щасливої для праведників (1–3) та злощасної для грішників (4–6). Поетеса веде діалог з життям та Псалтирем. Життя людини оцінюється з критеріїв суспільної позиції: бути або блазнем чи вужем з сірою та напівмертвою душею, або стати воістину блаженним, що не змінє совість на харчі. Окреслюючи власні життєві пріоритети, поетеса додає експресії у текст твору, веде діалог з сакральним змістом, християнською свідомістю. Псалом набуває філософсько-медитативного характеру.

У псалмі 1 Ліни Костенко знаходимо майже тотожний переспів окремих уривків біблійного псалма. Поетеса зберігає образність, фразеологію, постійні повтори та метафори біблійного першоджерела. Цитуємо Біблію: «Він — мов те дерево, посаджене понад потоками водними» [6, с. 625]. У Ліни Костенко: «І між людей не буде самотнім, стоятиме, як дерево над потоком» [4, с. 216]. Перший псалом також побудовано на контрасті праведної людини і зла. Поетеса вдається до заперечної частки «не», її блаженний муж «не піде», «не схибнеться», «не спита», «не змінє», «не буде самотнім», а міцно

стоятиме на своїх переконаннях, що дадуть плодonoсні сади: «і з тих плодів посіються сади» [4, с. 216]. Свого ліричного героя поетеса тричі називає блаженним: «блажен», «воістину блажен», «все одно блаженний». Опрацьовуючи канонічний текст, поетеса наповнює його власним потрактуванням мотивів, що суголосні поглядам авторки і є її дієвою позицією: «Бо так воно у Господа ведеться — дорога нищих в землю западеться» [4, с. 216]. Звернення до мотиву першого псалма є творчим пошуком духовно досконалої особистості, яка шукає гармонії із самою собою і навколишнім світом. Ідея псалма спрямована у майбуття, це Божий суд, що волає по допомогу праведникам і до покарання нечестивих.

Наступний канонічний текст, до якого звертається поетеса, псалом 16. Даний піснеспів вилився з серця Давида, який втомився від ненависті царя Саула, що полював на нього. Звертаючись до Бога, псалмоспівець Давид підкреслює потребу в його допомозі. Він благає, аби Господь допоміг йому втриматись на Божих шляхах: «Ти мені стежку життя покажеш, повноту радощів, що в тебе; блаженство по твоїй правиці вічне» [6, с. 625]. Псалом Ліни Костенко — це зойк страдницької душі, зневіреної в колишніх друзях, яких поетеса відкрито називає «хамами». Значно скоротивши канонічний текст псалма, поетеса прагне сконцентровано і містко показати різницю між двома життєвськими шляхами: шляхетним і хамським. Звертаючись до Всевишнього, Ліна Костенко благає: «Веди мене шляхетними шляхами. І не віддай цим людям на поталу, — вони вже іншу віру напитували» [4, с. 217]. У Псалмі 16 Ліна Костенко використовує дослівні запозичення із Псалтиря, сакральний текст якого також звернений «до шляхетних — уся моя любов до них. Помножують собі страждання ті, що йдуть за іншими богами» [6, с. 625]. Даний піснеспів історико-повчального змісту прагне віднайти вищу справедливість, віру в перемогу порядності, совісності, розворушити душу і сумління читача. Як вважає дослідниця К. Дюжева: «Рядки поезії під назвою «Псалом 16» позбавлені об'єктивності першого псалму. Слова звучать лише суб'єктивно, вірш вирізняється загостреним відчуттям власного «я», прагненням не загубити його і поділитися ним та своїм талантом з іншими» [2, с. 146]. У 16 Псалмі Книги Хвали Ліна Костенко знаходить мотиви суголосні її власним думкам, вона сподівається на Божий захист від недругів: «Одплач в мені, одплач і одболи, — вони ж моїми друзями були» [4, с. 217].

Найбільш наближений до псалмового тексту 22 псалом поетеси, який за традицією відносять до сповідальних, що розкриває стан душі віруючого і висловлює непохитну віру в Бога. Бог — це рятівник і захисник людства протягом віків:

*Боже, хіба ж ти пуста? Чом же Ти одвернувся?  
Наші ж батьки Тебе кликали — і Ти до них відукнувся.  
Ти ж їх визволив, Боже! Були вони, Боже, спасенні.  
Були вони вільні, Боже, хоробрі були і пісенні [4, с. 217].*

Початок твору поетеси є прямим переспівом канонічного оригіналу. Псалтир: «Боже мій, Боже мій, чому мене покинув? Стоїш далеко від спасіння мого, від слів мого зойку. Боже мій, кличу я вдень, — не відповідаєш, а й уночі я теж не вгаваю» [6, с. 625]. Ісус Христос, розп'ятий на хресті, також висловлює свою скорботу словами з даного псалма: «Боже мій, Боже мій, чому ти мене покинув?» (Матвія, 27 : 46, Марка 15 : 34). У Ліни Костенко майже тотожні звернення:

*Боже мій, Боже мій, Боже! Душу врятуй від грабунку!  
Далекі слова мого крику від снів мого порятунку!  
Боже мій, я ж Тебе кличу! Що ж Ти робиш зі мною?  
Що ж Ти мій голос, Боже, мені ж повертаєш з луною? [4, с. 218].*

У сакральному тексті цар Давид, оточений ворогами, охоплений почуттям самотності. Він сподівається, що Бог не відвернувся від нього. Умовно даний текст псалма маємо поділити на дві частини: нарікання й перехід до вираження надії на Бога. Давид відчуває покинутість, самотність, але в той же час усвідомлює, що молитви його предків були почуті Всевишнім, їх прохання Бог не залишив без відповіді: «На тебе покладались батьки наші: звірялись, і ти врятував їх» [6, с. 629]. Оточений презирством людей, цар Давид уподібнюється «черв'яку» в їх очах. Це прямий перегук з описом євангеліста Матвія, який описував злорадні людські спостереження над смертю на хресті Ісуса Христа (Матвія 27 : 43). У Ліни Костенко цей уривок псалма набуває емоційно-викривального значення: «А я — ніщо. Одоробло. Опудало власних городів. Я — посміховисько людське, бидло поміж народів» [4, с. 217]. Крім Бога у ліричного героя немає іншого помічника:

*Не віддаляйся від мене, дай мені грім Твоїх кроків,  
Немає у мене війська, немає у мене пророків [4, с. 217].*

Своїх ворогів цар Давид уподібнює тупим, безжальним тваринам: бикам та левам. Ці порівняння зберігає і поетеса. На Давньому Сході псів годували падаллю, тому у канонічному тексті цар Давид наголошує, що пси чекають на його загибель аби накинутись і роздерти: «бо пси мене обсіли» [6, с. 629]. У власній варіації псалма Ліна Костенко зберігає сакральність думки, поглиблюючи її порівнянням: «Вже пси вишкіряють на мене, як леви, криваві пащі» [4, с. 217], а ліричний герой благає Бога врятувати його душу «із лап собаки скаженого» [4, с. 217]. Канонічний псалом подає пророцтва по відношенню до сина Божого — Ісуса Христа: «пробили мені руки й ноги» (порівняйте із Матвія 27 : 35, Марка 15 : 24, Луки 23 : 24, Іоанна 19 : 23–24). Зберігаються ці пророцтва і у псалмі Ліни Костенко «протяв мені руки й ноги. Вже ділять мою одягу, уже й жеребкують шати» [4, с. 217]. Єдиним бажанням ліричного героя стає бажання «не впасти на цьому барвінку хрещатому» серед биків, левів та псів, що оточили його і очікують на його загибель. Напруга досягає свого апогею і кожне слово стає криком та останньою надією на захист і порятунок: «Я тихо молився, Боже, тепер я кричу вже криком — прикрий мою душу, Боже, щитом малим і великим» [4, с. 218].

Отже, у піснеспівах поетеса продовжує традицію інтерпретації псалмів в національно-патріотичному та філософському ракурсах і досягає вершин у художній варіації жанру.

Звертаючись до Псалтиря і зберігаючи сюжетно-тематичну канву творів, Ліна Костенко творчо переосмислює біблійний сюжет і створює його поетичну варіацію, розширює продуктивні можливості жанру. В обробці поетеси псалми стають абсолютно новими творами, що тяжіють до актуалізації вічних тем, ідей, проблем, бо зматеріалізоване людство вперто прямує до дегуманізації, а, відповідно, й до посилення несправедливостей і жорстокості. «Давидові псалми» Ліни Костенко засвідчили, що індивідуально-авторський псалом, на відміну від канонічного, має вільну форму висловлювання молитовних інтенцій, що фіксують світовідчуття і світобачення творця.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Возняк М. С. Історія української літератури : у 2 кн. / М. С. Возняк. — навч. вид. — Вид. 2-ге, перероб. — Львів : Світ, 1992. — Кн. 1. — 696 с.
2. Дюжева К. Давидові псалми в інтерпретації Ліни Костенко / К. Дюжева // Літературознавчі обрії. — 2007. — Випуск 18. — С. 144–148.

3. Закон Божий. — Чернівці : Свято-Успенська Почаєвська Лавра, 2001. — 732 с.
4. Костенко Л. В. Вибране / Л. В. Костенко. — К., 1989. — 559 с.
5. Літературознавчий словник-довідник. — К. : Академія, 1997. — 750 с.
6. Святе письмо Старого та Нового завіту. — К. : Українське біблійне товариство, 1992. — 1422 с.
7. Сулима В. Милістю божою «Давидові псалми» Ліни Костенко / В. Сулима // Урок української. — К., 2000. — Вип. 2. — С. 36–37.

### ЖАНРОВАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ ПСАЛМА В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИНЫ КОСТЕНКО

*Людмила Мостовая, канд. филол. наук, доц.,  
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье рассматриваются жанровые особенности произведения, роль Псалтыря в текстовой палитре творчества Лины Костенко. Поэтесса обращается к библейскому тексту и творчески обрабатывает его. Цикл Лины Костенко составляет абсолютно новое произведение, которое воспроизводит мироощущение и миропонимание автора. Изучая национальный, политический контекст, христианские мифы, Лина Костенко интерпретирует их в оригинальных псалмах.*

*Ключевые слова: жанр, Псалтырь, синкретизм.*

### GENRE CREATIVE TRANSFORMATION PSALMS IN THE WORKS OF LINA KOSTENKO

*Ludmila Mostova, ass. prof.,  
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

*The article discusses genre features of work's and the role of Psalter in the textual palette works of Lina Kostenko. The poet refers to the biblical text and creative processes. Cycle Lina Kostenko is a brand new product that plays worldview and the worldview of the author. Studying the national political context, the Christian myths, Lina Kostenko interprets them in the original Psalms. All three Psalms, designed by Lina Kostenko, related to the first book of the Psalter and remain subject outline biblical works. The poet maintains a dialogue with life and the Psalms. Working through the canonical text, the poet fills his own interpretation of motives that resonate with the views of the author and is its effective moment. Psalms peculiar language Association, which is characterized by constant use of figurative comparisons, metaphors, parables. The main compositional device of Psalms is the antithesis, the expression of contrasting feelings of worth and joy, repentance and praise.*

*Key words: genre, Psalter, syncretism.*

**REFERENCES**

1. Voznjak, M. S (1992), *Istorija ukrai'ns'koi' literatury*. U 2 kn. : Kn. 1., L'viv, Svit, Ukraine.
2. Djuzheva, K., *Davydovi psalmy v interpretacii' Liny Kostenko*, *Literaturoznavchi obrii'*, Vypusk № 18, pp. 144–148.
3. *Zakon Bozhyj* (2001), Chernivci, Svjato-Uspens'ka Pochajevs'ka Lavra, 732 s.
4. Kostenko, L. V. (1989), *Vybrane*, Kyiv, 559 p., Ukraine.
5. *Literaturoznavchij slovnyk-dovidnyk*, (1997), Akademija, Kyiv, 750 p., Ukraine.
6. *Svjate pys'mo Starogo ta Novogo zavitu*, (1992), Ukrai'ns'ke biblijne tovarystvo, 1422 p., Ukraine.
7. Sulyma, V. (2000), *Mylistju bozhoju «Davydovi psalmy» Liny Kostenko*, *Urok ukrai'ns'koi'*, Kyiv, p. 36–37.

*Стаття надійшла до редакції 28 вересня 2015 р.*

УДК 821.163.2

## РИСИ ПОСТКІБЕРПАНКУ В РОМАНІ ЛЮБЕНА ДІЛОВА «КОЛИ ОБИРАЄШ СЕБЕ»

*Олена Сайковська, канд. філол. наук*

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

*Стаття присвячена актуальній проблемі функціонування посткіберпанку у фантастичному романі відомого сучасного болгарського письменника. У роботі названі основні риси посткіберпанку та визначено особливості їх реалізації у тексті. Наголошено на авторському осмисленні окремих екзистенціалів (безсмертя, самовизначення, сумнів, песимізм, абсурд) як однієї з рис посткіберпанку. Визначено специфіку зображення сновидінь в онейросфері постмодерністського роману, яка обумовлена авторською настановою зображення боротьби протилежних начал у душі героя, аналізом особливостей його свідомості, творенням нової міфології. Вказані можливі напрями для подальшого дослідження твору: проблематика сексуальності, фрейдизму, оніричного дискурсу.*

**Ключові слова:** *посткіберпанк, постмодернізм, фантастика, оніричний дискурс, екзистенціалізм.*

Сучасна болгарська фантастика, на жаль, мало відома українському читачеві, і не через брак якісних фантастичних творів, а скоріше через нестачу перекладів. Цікаво, що найяскравіші зразки болгарської фантастичної літератури перекладені німецькою, французькою, англійською мовами, окремі твори з'являються у російському перекладі. У 1990 році в Болгарії метром болгарської наукової фантастики Любеном Діловим була започаткована перша національна жанрова премія «Гравітон». Кожного року статуетку Маленького Принца вручають кращим письменникам і критикам, перекладачам і художникам, режисерам та видавцям за вагомий внесок у розвиток болгарської фантастики. За цей час її отримали такі відомі болгарські фантасти та літературознавці, як Агоп Мелконян, Велічка Настрадінова, Алек Попов, Людмила Стоянова, Георгі Мілев, Елка Константінова, Любомир Ніколов та ін.

Сам же Любен Ділов, добре відомий своїми науково-фантастичними творами 60–80-х рр., останнім часом видає романи, які важко назвати «чистою» науковою фантастикою через присутність міфологічних, притчевих, філософсько-релігійних і філософських доміант — «Гомініана і час» (1995), «Біблія Ліліт» (1999), «Демон Максвелл» (2001), «Коли обираєш себе» (2002). Детальніше зупини-



мося на останньому творі, оскільки він є яскравим прикладом сучасної наукової фантастики як різновиду метажанру фантастики (поряд із власне фантастикою та фентезі (за класифікацією О. Стужук).

Перед читачем постає постмодерністський фантастичний твір, з притаманними йому рисами дифузії жанрів, що поєднує наукову фантастику, кіберпанк, антиутопію, дистопію. Таку взаємодію дослідники (зокрема, Лоренс Персон) називають терміном посткіберпанк [16]. Власне кіберпанк (Cyberpunk) визначають як напрям наукової фантастики, що виник у 1980-х роках і характеризується використанням комп'ютерів чи інформаційних технологій. Цим терміном було назване оповідання Б. Ветке, що було видруковане у 1980 році у «Журналі наукової фантастики Айзека Азімова». Але як жанр фантастичної літератури кіберпанк був розроблений Вільямом Гібсоном на початку 1980-х років і у 1984 році був оприявлений як роман «Нейромансер». Отже кіберпанк завдячує стрімкому розвитку інформаційних технологій 80-х, і водночас відсутності адекватного його відображення у тогочасних науково-фантастичних творах. Основними характеристиками творів цього жанру є зображення подій у віртуальному просторі та розмиття кордонів між реальністю та віртуальним світом. Особливістю творів кіберпанку є авторська настанова на зображення художнього світу як технологічної утопії або антиутопії, дія відбувається у близькому майбутньому, час технічно точний. У творах не подається нічого нового, проте вимагається від читача обізнаності щодо проблем розвитку технологій, зокрема комп'ютерних і мережевих. Класичні кіберпанківські персонажі були маргіналами, одинаками, знедоленими людьми, що живуть за гранню, як правило, в дистопічному майбутньому, в якому повсякденне життя піддавалося стрімким технічним змінам, де існувала всюдисуща цифрова інфосфера й насильницькі модифікації людського тіла [16].

Посткіберпанк також розкриває проблеми суспільства як і кіберпанк, проте тут героєм постає не відчужений одинак, а повноправний член суспільства, що також має роботу, родину, навіть дітей. Як кращий зразок посткіберпанка, роман Любена Ділова «гостроекзистенційний». У центрі уваги письменника посткіберпанка завжди стоїть питання про людське безсмертя: чи може людина, що кілька разів помирала й воскресала, по праву вважатися людиною, і, зрештою, що таке людина взагалі? Ці ж питання підіймає й англійський фантаст Річард Морган у романі «Видозмінений вуглець» («Altered

carbon», 2002). Як відомо, проблеми безсмертя, самовизначення, сумніву, песимізму, абсурду людського існування яскраво представлені в екзистенціалізмі. Естетика екзистенціалізму у центр ставить трагічно-песимістичні мотиви смерті, самогубства, тривоги, безнадії, страху, виснаженості, відчаю. Цікаво, що коли мова заходить про засадничі характеристики постмодернізму, як правило, вказують на одержимість грою, карнавал, бурлеск, іронічно-насмішливе ставлення до життя, демістифікацію, експериментування тощо, проте не слід забувати, що як постмодернізм, так і екзистенціалізм постали на ґрунті глибокого песимізму щодо можливостей технічного, наукового й морального прогресу [10]. Сучасні науковці зробили спробу порівняння, співставлення теоретико-методологічних та художньо-естетичних засад екзистенціалізму й постмодернізму, що зустрічаємо в роботах С. Квіта, С. Куцупал, Л. Левчук, Л. Маккалу, О. Пастушкової, В. Руднева, Б. Скордилі, М. Епштейна [4–6; 9; 11; 13]. Л. Маккалу стверджує, що екзистенціалістська філософія виявилася надзвичайно плідною для розвитку постмодерного мислення; а «предтеча екзистенціалізму» С. К'єркегор зумів передбачити і намагався обґрунтувати вже в середині ХІХ століття такі важливі ключові теми для постмодернізму, як смерть автора, розпад індивідуального Я, деструкція характеру, крах раціоналізму [4, с. 192]. Екзистенція, на думку М. Хайдеггера і Ж.-П. Сартра, є буттям, яке спрямоване до «ніщо», яке усвідомлює свою кінечність. Людина, приречена на безглузді страждання, «людина без надії», котра, усвідомивши себе такою, більше не належить майбутньому, — класичний типаж екзистенціальної літератури, якому Любен Ділов надає власного осмислення. Як пише А. Нямцу: «Про що б не розповідали фантасти: про подорожі, далекі позаземні цивілізації, неймовірні пригоди космічних робінзонів, жажливі планетарні катаклізми, екологічні катастрофи, народження та зникнення галактик — у центрі оповіді завжди стоїть Людина» [7, с. 3]. Цікавою видається можливість аналізу твору як антропологічного роману, який традиційно ставить питання про те, кого можна і не можна вважати людиною, визначає межу людського-нелюдського, окреслює, що перебуває по обидва боки від цієї межі.

Отже, в центрі роману болгарського фантаста — постать великого вченого зі світовим ім'ям, директора найавторитетнішого європейського Інституту евристичних досліджень та авангардних комп'ютер-

них технологій — Даніеля Діміха. За іронією долі він захворів на дуже рідкісну та важку хворобу АТЛ (аміотрофічний латеральний склероз, іншими словами, м'язова атрофія). Медицина дійшла висновку, що хоча пацієнт і відомий на весь світ, проте він приречений. Тим часом Інститут вивчення зовнішніх планет щедро фінансував створення самопрограмуючої машини для роботи на далеких планетах в умовах, неможливих для людини [3, с. 20]. Така машина вже була готова, проте ще проходила стадію перевірки, бо самостійно оволодівала все новими можливостями. Назвали її Великий — на честь середньовічної штучної людини, хоча зовнішньо нічого спільного з людиною вона не мала: виглядала як страхітлива залізна триметрова акула. Даніель вирішив віддати свій мозок Великому, таким вчинком послужити людству та продовжити собі життя. Після вдалої операції з пересадки мозку Діміх починає нове життя кіборга. Він оволодіває фізичними надможливостями, має приємний голос, який сам собі синтезував. Але новий голос не здатен передати почуття людини, її емоції. Тут письменник досить гостро ставить проблему протистояння штучного інтелекту і розуму, у результаті чого доходить висновків: «Штучний інтелект може пишатися тим, що досяг абсолюту довершеності, але соромно, що людський мозок опустився до рівня штучного інтелекту» [3, с. 64], «Різниця між штучним інтелектом і людським розумом в тому, що перший не вміє брехати», «Людський розум не може збагнути структури Всесвіту, він їй абсолютно чужий» [3, с. 61]. Крах раціоналізму, показовий для роману в цілому, посилюється роздумами головного героя: у вченого постійно виникає сумнів, чи не закодовано все, що людина має знати про Всесвіт, у ній самій.

Принцип деструкції персонажа відбувається не лише на психологічному та соціальному рівні, а й на рівні фактичного існування, адже вченого Даніеля Діміха вже не існувало, йому на зміну прийшов біоробот Брейн з інтелектом Діміха. Цікаво, що письменник обирає інше ім'я для свого героя — Брейн (буквально, мозок), ніби тим самим підкреслюючи значимість його інтелектуальних можливостей, а не особистості. Відомий астроном І. Шкловський вважає не просто можливим, а й найбільш перспективним такий шлях розвитку людства: «Подібно до того, як ми зараз широко користуємося штучними протезами (наприклад, зубами), не відокремлюючи їх від свого «я», розумні істоти майбутнього у значній частині, якщо не в більшості, можуть складатися зі штучних елементів. Врешті представляється

можливим поява високоорганізованих, розумних, самовдосконалених не антропоморфних форм життя... Можна навіть уявити, що окремі штучні істоти можуть жити багато тисяч років і навіть довше». [15, с. 318–320].

Коли Діміх «вживається» у «тіло» кіборга, у нього виникають традиційні для посткіберпанка питання щодо появи людини та її ролі на Землі: «Який диявол... допустив появу людини на цій прекрасній планеті? Чому вся людська цивілізація є плодом стремління подолати закони природи? Врешті решт людство протягом усього його існування зубами й кігтями воювало, щоб продовжити своє існування на землі, а не під нею» [3, с. 28]. Так розкриваються три актуальні проблеми: поява людства на Землі; взаємодія людини і природи; безсмертя людини.

Своєрідно переосмислюючи категорії раціонального і чуттєвого, автор все ж наділяє свого робота можливістю відчувати: Дан дуже страждав: чи є у світі фізика людського страждання? Живеш — страждаєш, страждаєш — отже знайшов істину у стражданні. Так він переосмислив слова відомого філософа Рене Декарта. Колишній вчений мріяв про те, щоб сміятися, адже «сміх — єдина зброя людини проти байдужості Всесвіту!» [3, с. 107], хотів, аби його голос міг передавати його почуття, але таких «помилко» трапитися не могло — цього він не вмів. Проте він умів спати, навіть бачив сни, іноді еротичні, що видається неможливим для робота. Як зауважує Алла Татаренко у статті «Сербська літературна фантастика постмодерної доби (штрихи до портрета літературного явища)», у творах письменників-постмодерністів переплітаються три реальності — дійсна, онірична та літературна — наділені однаковою релевантністю [12, с. 525]. У першому сні перед ним промайнуло все його життя: він пригадав дитинство вундеркінда, студентські роки, матір. Тут постмодерністське трактування сну найближче до юнгівської моделі, де сон — це природна подія, актуальний стан несвідомого. Другий сон постає як онірична реальність. Читач не може одразу зрозуміти, що письменник представляє картину зі сну, неможливо і знайти відповідну точку сновидіння. Фрагментарність як одна з ознак постмодерністського сну теж виконує свою роль задля створення ефекту однієї реальності. Брейн мандрує океаном, з'являється акула, між ними відбувається розмова. Але ця розмова з акулою — сон, вихід з якого відбувається у літературну реальність. Значення сну герою розкодувала вбудована програма — перед ним постав архетип самотника. Проте буде помилкою

вважати, що сон підкорюється фрейдівським архетипам, він виступає тут самостійною реальністю, через яку герой здатен відчувати: біль, себе, своє місце у світі, серед людей і планет. Лише у своїх снах кіборг відбуває себе, обирає себе, самовизначається. Кожного разу під час спогадів і снів виникав біль, який не зникав разом із людським світом — фантомний біль, який завжди повертав Брейна до людського, підкреслював у ньому Людину.

Його спогади ставали джерелом страждання. Дан мав свободу на Землі, але від неї він не отримав жодного задоволення, тому примусив віддати себе до Інституту зовнішніх планет: йому більше не було місця на Землі. Саме сон підказав йому подальший шлях — усамітнення, втеча. Йому потрібна була тиша [3, с. 169] — так реалізується один із принципів екзистенціалізму — «принцип відчуження», адже, відчужуючись від власного буття, можна пізнати себе через інших. Несучи високе емоційне навантаження, відчуження у Любена Ділова має глибинне значення, воно «укорінене у внутрішньому естві людини і тому охоплює усі області її діяльності і, перш за все, пізнання» [14, с. 18].

Ескейпізм, як одна з категорій постмодерністської літератури, яскраво представлений у творі. Дан живе у двох реальностях — кібернетичній і людській, причому людська реальність і є тією ілюзорною, куди тікає герой-кіборг. Саме людська реальність (почуттів, ідей, думок) постає для нього ідеальною, тому він не намагається створити якоїсь іншої соціокультурної реальності, а бажає лише допомогти людям вдосконалити себе і свої людські якості.

Категорія пізнання теж дещо переосмислена автором. Вона є яскравою рисою постмодернізму і виступає рушійною силою для Даніеля Діміха. Саме заради пізнання він зважився на такий відчайдушний вчинок — стати кіборгом, жити вічно. Автор роману, ніби мотивуючи вчинок свого героя, зауважує: «Релігії та моралі ставали завжди на шляху до пізнання» [3, с. 25], «Мораль обслуговує лише натовп, і жодного розвитку не буде, поки людство посилатиметься на мораль» [3, с. 35], «Про який хаос йшлося у Біблії, чи не той, що у процесі пізнання можуть виникати сигнали сигналів інших сигналів, чий справжній першоджерела неможливо пізнати» [3, с. 64]. Можемо простежити близькість до філософії М. Бердяєва.

Через пізнання автор підводить читача до розуміння іншої проблеми твору, закладеної у назві, — самовизначення. Недарма епіграфом до роману обрані слова С. К'еркегора: «Знай, тому так важко об-

рати самого себе, що у цьому виборі абсолютна ізоляція є тотожною найглибшій співпричетності, й остання безумовно виключає будь-яку можливість стати чимось іншим, відтворити себе знову у вигляді чогось іншого» [3, с. 5]. Дан говорить сам про себе, що він — не кіборг, а кентавр, але вже не зможе стати людиною, його «озброїли» найновішою технікою, надсучасними технологіями. Але найближчі друзі знали: він — «не кіборг... Але твоя драма в тому, що потрібно звикнути до життя, в якому тебе очікуватимуть непізнані приниження» [3, с. 84]. Проблема духовної кризи може бути точно накладена на модель поведінки героя: неспокій/тривога (страх, що «вбиває» людину зі світу звичних ролей); абсурд (втрата сутності речей і вчинків, викликаних тривогою); небуття; вибір; свобода: «Свобода — це «фантастичний елемент» у природі людини, але саме вона забезпечує можливість людського буття в якості особистості» [14, с. 13].

А свобода дарує безсмертя. «Право на безсмертя не тотожне праву на вічне щастя» [1, с.149]. Звідси виникають емоційно-психологічні та моральні антиномії, основними причинами яких є: усвідомлення героєм неможливості повноцінного сприйняття і переживання; розуміння абсолютної відокремленості від людства та конкретних людей; повна втрата перспективи повноцінного людського життя; вічність одноманітна та млюсна; внутрішній світ — світ деформованих цінностей та уявлень про реальне життя [8, с. 34–35].

Дан — типовий герой, схильний до трансцендентального самопізнання, до рефлексії і в той же час здатний визначити своє місце у світі. Його вибір — подорож у Всесвіт. У космосі він ставав свідком народження і смерті нових зірок і планет, а його допитливість давала надію на порятунок від самотності. Саме тут він зрозумів, що він існує. Перед ним поставали питання про «ноосферу», яка відображає коеволюцію людства та біосфери, закладені П. де Шарденом, В. Вернадським [2], він замислювався над тим, «що є «монадою» в людині — розум чи дух? Навіщо душа?». Але зрозумів, що, розширюючи біосферу, людина гармонізує ноосферу.

Фінал роману важко назвати щасливим, але герой знаходить екзистенційну свободу і духовне прозріння. Одна з основних рис посткіберпанку — герой не прагне знищити усталений суспільний лад, а намагається покращити його. Так, наприкінці роману Даніель-кіборг дає відповіді на питання, поставлені на початку. Проблематика взаєморозуміння людей між собою, гармонія та єдність думок, вивчення

собі подібних, подані через фантастичне перетворення, постмодерністський абсурд та іронію, екзистенційні пошуки — вивершується наприкінці роману у звертанні до свого сина: «Синку! Скажи їм, щоб не сварили мене дарма, а не покидали зусилля вивчати Землю! І ще скажи їм, синку, що людське достоїнство загубиться, коли буде спрямовано на негідні цілі. Шлях розуму у Всесвіті, синку, спрямований до собі подібних. Саме спільні почуття і думки можуть тримати в розумному порядку хаос!!!» [3, с. 206]. Категорія трансцендентальності (погляду зсередини) є основною для самоідентифікації, Дан визначився: «Я — людина!» [3, с. 201]. Його шлях попереду, де зовсім інша мова — мова Всесвіту, залишилось лише навчитися її розуміти. Письменник залишає частково відкритий фінал, спонукаючи читача до подальшої творчості або глибшого осмислення роману. Нові, створені творчою уявою реальності не відпускають читача — він знаходить все нові смисли, обдумуючи цей кібер-роман. Тут наявні глибокі психологічні колізії, що захоплюють, завойовуючи прихильність все ширшої аудиторії. У романі використані такі елементи посткіберпанку: кіберпростір; штучний інтелект; нанотехнології, біоімпланти; квантова фізика; генна інженерія; пряме підключення людського мозку до комп'ютерних систем; соціальний герой; спроба допомогти людству; біопанк; космопанк.

Отже, на прикладі роману Л. Ділова «Коли обираєш себе» розглядається один із варіантів функціонування постмодерністського фантастичного твору — посткіберпанку. Спроба людини залишитися людиною, коли її тілесні трансформації перетворили її на щось інше, наближають Л. Ділова до найсучасніших пошуків у розробці кіберпанку, хоча він і залишається вірним собі: у романі наявні іронічна дистанція, завдяки якій виникає напружений сюжет, еротика, філософія та почуття гумору. Любен Ділов залишив читачеві багато можливостей як прочитання, так і трактування свого роману. Цікавими і продуктивними напрямками дослідження цього твору може виявитися проблематика сексуальності, фрейдизму, оніричного дискурсу, залучення теорії постгуманізму.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Борунь К. Грань бессмертия / К. Борунь. — М. : Мир, 1967. — С. 9–182.
2. Вернадский В. И. Несколько слов о ноосфере / Владимир Иванович Вернадский // Успехи современной биологии. — 1944. — № 18, вып. 2. — С. 113–120.

3. Дилов Л. Да избереш себе си / Любен Дилов. — София : Издателска къща «Бард», 2002. — 298 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / [за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора]. — К. : Основи, 2003. — 503 с.
5. Квіт С. Основи герменевтики / С. Квіт. — К. : Вид. дім «КМ Академія», 2003. — 192 с.
6. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття / Л. Левчук. — К. : Либідь, 1997. — 224 с.
7. Нямцу А. Е. Поэтика современной фантастики. Часть I / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2002. — 240 с.
8. Нямцу А. Е. Современная фантастика (проблемы теории) : учебное пособие / А. Е. Нямцу. — Черновцы : Рута, 2004. — 80 с.
9. Пастушкова О. В. Человек фактический: постмодернизм versus экзистенциализм [Электронный ресурс] / О. В. Пастушкова. — Режим доступа : <http://tirabiblioteka.narod.ru/hf.doc>. [читано 08.11.2013]
10. Потапенко Я. Реактуалізація теоретичних надбань екзистенціалізму в постмодерністському дискурсі [Електронний ресурс] / Я. Потапенко, Г. Потапенко // Теоретична і дидактична філологія — 2011. — Вип. 9. — С.328–338. — Режим доступу : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/tidf/2011\\_9/328\\_338.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tidf/2011_9/328_338.pdf) [зчитано 08.11.2013]
11. Руднев В. Словарь культуры XX века / В. Руднев. — М. : Аграф, 1997. — 384 с.
12. Татаренко А. Сербська літературна фантастика постмодерної доби (штрихи до портрета літературного явища) / Алла Татаренко // Слов'янська фантастика : збірник наукових праць. — К. : Київський університет, 2012. — С. 523–535.
13. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук / М. Эпштейн. — М. : Новое литературное обозрение, 2004. — 864 с.
14. Черепанов С. Г. Русские версии экзистенциализма. Историко-философский анализ : автореф. дис. ... канд. филос. наук : спец. 09.00.03 «История философии» / С. Г. Черепанов. — Екатеринбург, 2002. — 23 с.
15. Шкловский И. С. Вселенная, жизнь, разум / И. С. Шкловский. — М. : Наука, 1976. — 368 с.
16. Person L. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto [Електронний ресурс] / Lawrence Person. — Режим доступу: <http://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> [зчитано 08.11.2013]



## ЧЕРТЫ ПОСТКИБЕРПАНКА В РОМАНЕ ЛЮБЕНА ДИЛОВА «КОГДА ВЫБИРАЕШЬ СЕБЯ»

*Елена Сайковская, канд. филол. наук*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*Статья посвящена актуальной проблеме функционирования посткиберпанка в фантастическом романе известного современного болгарского писателя. В работе названы основные черты посткиберпанка и определены особенности их реализации в тексте. Отмечено авторское осмысление отдельных экзистенциалов (бессмертие, самоопределение, сомнение, пессимизм, абсурд) как одна из черт посткиберпанка. Определена специфика изображения сновидений в онейросфере постмодернистского романа. Указаны возможные направления для дальнейшего исследования произведения: проблематика сексуальности, фрейдизма, сновидений.*

*Ключевые слова:* посткиберпанк, постмодернизм, фантастика, сновидения, экзистенциализм.

## POSTCYBERPUNK FEATURES IN THE LUBEN DILOV'S NOVEL «CHOOSING ONESELF»

*Olena Sajkovska*

*Odesa national university named after I. Mechnikov,*

*Odesa, Ukraine*

*The article «Postcyberpunk features in the Luben Dilov's novel «Choosing Oneself» is dedicated to the problem of the postcyberpunk's functioning in the science fiction novel of the well-known Bulgarian modern writer. The main features of postcyberpunk and their implementation in the text are analyzed. The functioning of postmodern fiction with typical for the Bulgarian literature of early 2000s genre diffusion — a combination of techniques and themes of science fiction, cyberpunk, dystopian — is called by the scientists (eg, L. Person) postcyberpunk.*

*It is stated that the work of the Bulgarian writer is highly existential, therefore the categories of immortality, self determining, exhaustion, doubt, despair, pessimism, death, immortality absurdity are examined. The author focuses on the question of human immortality: whether a person who has died several times can be treated as a person and, ultimately, what is a person? The suffering man «without hope» who doesn't belong to the future any longer is a classic type of the existential literature. The postmodern principle of character destruction realises not only at the psychological and social levels, but also at the level of actual existence. The scientist Daniel Dimih didn't exist any more, he was replaced by the biorobot Brain. Trying to stay a human being when the physical transformations have turned it into something else bring Luben Dilov closer to the advanced researches of postcyberpunk.*

*The specificity of dreams' images in the postmodern novel is analyzed. A dream in the novel manifests itself at several levels: as an actual state of unconsciousness, as a dream reality and as an alternative space. The possible directions for the further investigations are: sexuality, Freudism, dream discourse.*

*There are the following elements available in the postcyberpunk novel «Choosing Oneself»: cyberspace, direct connection of the human brain to the computer systems, artificial intelligence, bioimplant, nanotechnology, quantum physics, genetic engineering, social character, an attempt to help humanity, biopunk, cosmopunk. Luben Dilov in his novel gives new sense to such characteristics of postmodern aesthetics as destruction of character, the collapse of rationalism, the death of author ect. The article enables the exploring of the three realities functioning — real, dream and literary. The author points out that the novel gives many ways of reading and understanding.*

**Key words:** *postcyberpunk, postmodernism, science fiction, dream, existentialism.*

### REFERENCES

1. Borun, K. (1967), Gran bessmertija [Egde of immortality], Moskow, Mir [in Russian].
2. Vernadskij, V. I. (1944), Neskol'ko slov o noosfere [A few words about the noosphere], Uspehi sovremennoj biologii — The successes of modern biology, 18, Vol. 2, pp. 113–120 [in Russian].
3. Dilov, L. (2002), Da izberesh sebe si [Choosing oneself], Sofia, Bard, [in Bulgarian].
4. Encyklopedija postmodernizmu [Encyclopedia of postmodernism] (2003), Translated by Shovkun, V., Kyiv, Osnovy [in Ukrainian].
5. Kvit, S. (2003), Osnovy ghermenevtyky [Basics of hermeneutics], Kyiv, KM Academy [in Ukrainian].
6. Levchuk, L. (1997), Zakhidnojevropejsjka estetyka XX stolittja [Western European aesthetics of the twentieth century], Kyiv, Lybid [in Ukrainian].
7. Njamcu, A. E. (2002), Pojetika sovremennoj fantastiki [Poetics of the modern fiction], Ruta, Chernivci, [in Russian].
8. Njamcu, A. E. (2004), Sovremennaja fantastika (problemy teorii) : uchebnoe posobie [Modern fiction (problems of theory) ; tutorial], Ruta, Chernivci, [in Russian].
9. Pastushkova, O. V. (2015), Chelovek faktichnyj: postmodernizm versus jekzistencijalizm [Person factual: Postmodernism versus Existentialism], available at : <http://tipabiblioteka.narod.ru/hf.doc> (access November 08, 2013) [in Russian].
10. Potapenko, Ja. and Potapenko, Gh. (2011), Reaktualizacija teoretychnykh nadbanj ekzystencijalizmu v postmodernistsjkomu dyskursi [Updating of the theoretical achievements of existentialism in postmodern discourse], Teoretychna i dydaktychna filologhija, Vol.9., available at : [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gum/tidf/2011\\_9/328\\_338.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/tidf/2011_9/328_338.pdf) doc (access November 08, 2013) [in Ukrainian].
11. Rudnev, V. (1997), Slovar kultury XX veka [Dictionary of culture of the twentieth century], Agraf, Moskow, [in Russian].
12. Tatarenko, A. (2012), Serbsjka literaturna fantastyka postmodernoji doby» (shtrykhy do portreta literaturnogho javyshha) [Serbian literary fiction of post-

- modern era (touches to the portrait of the literary phenomenon)], Slovjansjka fantastyka : zbirnyk naukovykh pracj, Kyiv, Kyjivsjkyj universytet [in Ukrainian].
13. Jepshtejn, M. (2004), *Znak probela. O budushhem gumanitarnyh nauk* [The sign of blank. About the future of the humanities], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moskow, [in Russian].
  14. Cherepanov, S. G. (2002), *Russkie versii jekzistencializma. Istoriko-filosofskij analiz* [Russian versions of existentialism. Historical and philosophical analysis], Thesis abstract for Cand. Ph (Phylosophy), 09.00.03, Ekaterinburg, [in Russian].
  15. Shklovskij, I. S. (1976), *Vselennaja, zhizn, razum* [Universe, life, mind], Nauka, Moskow, [in Russian].
  16. Person, Lawrence. Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto available at : <http://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> (access November 08, 2013) [in English].

*Стаття надійшла до редакції 19 жовтня 2015 р.*

УДК 821.2-312.6Дімаров

## ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ПОВІСТІ-ТЕТРАЛОГІЇ А. ДІМАРОВА «НА КОНІ І ПІД КОНЕМ»

*Тетяна Соцька, методист*

*Будинок дитячої та юнацької творчості  
Іллічівської міської ради Одеської області  
stanysha@ukr.net*

*Стаття присвячена аналізу веселих і оптимістичних, блискучих за формою та за змістом екзистенційно вагомих творів «дитячого» циклу Анатолія Дімарова, що активно резонують в духовному просторі не тільки України, але й далеко за її межами. Саме тому спеціальне вивчення творчості знаного письменника — чарівника українського Слова — в такому сегменті, як тетралогія «На коні і під конем», заслуговує на спеціальне вивчення. Увага зосереджується на з'ясуванні своєрідності художнього мислення автора, виокремленні стильової специфіки, дослідженні аспектів жанрово-композиційних особливостей, як екстравертних і інтровертних форм психологізму.*

***Ключові слова:** повість-тетралогія, жанрові та композиційні особливості, форми психологізму, стильова специфіка.*

За своє життя Анатолій Дімаров написав безліч романів, повістей, оповідань, етюдів, казок для дітей. Його мудрі та світлі книги стали улюбленими для багатьох поколінь удячних читачів. Вихід кожного з його творів ставав подією в літературному житті. Особливо пам'ятні серед них — «І будуть люди», «Ідол», «Біль і гнів», «Сільські історії», «Містечкові історії», «Міські історії», «В тіні Сталіна», «Самосуд» і чимало інших. Літературні критики називають його Патріархом української літератури, неперевершеним майстром прози.

Письменник пройшов важкий життєвий шлях: пережив голодомор, колективізацію, воював на фронтах Другої світової війни, де був поранений, партизанив, у радянські часи зазнав партійно-ідеологічного тиску. Історію свого життя, переживань, глибинне розуміння людини, проблем сучасності письменник правдиво відобразив на сторінках своїх книг: «Описати все, як воно було, показати так, як Бог намалював», — ось кредо митця [13, с. 28]. Твори Анатолія Дімарова випромінюють добротворче начало, людяність, милосердя, поривання до високого й світлого. Цінність літературної спадщини митця полягає у художньо переконливому зображенні людини в контексті і відтворенні духовного багатства народу, непримиренності до

несправедливості, до приниження людської гідності в умовах тоталітарного суспільства.

Практичне значення цієї наукової студії зумовлене потребою вивчити творчість А. Дімарова в школах, сприяти зацікавленню молоді його естетичними здобутками та сугестивним впливом на формування особистості та гуманізації суспільства.

Останнім часом про А. Дімарова та його прозу написано багато й багатьма: літературними критиками, дослідниками сучасного літпроцесу, журналістами, друзями-письменниками, які застосовували різноманітні літературознавчі та літературно-критичні жанри щодо осмислення творчості митця. Але досі мало уваги приділялось фундаментальному аналізу низки окремих творів, зокрема творів для дітей. Тому наша робота присвячена вивченню саме одного із сегментів творчої палітри письменника — тетралогії «На коні і під конем». Про повість «На коні і під конем» ідеться у рецензіях А. Погрібного «Нужны ли детям испытания?» [10], В. Сиротенка «Авторська позиція в повістях А. Дімарова» [12], а також у ювілейній статті А. Костенка «Своя дорога, свій голос» [8]. Грунтовною і цінною є методична праця Т. Яценко «Особливості вивчення повісті А. Дімарова «Блакитна дитина» в 7 класі» [14]. С. Ленська в роботі «Дитячий світ Анатолія Дімарова (за повістю «На коні і під конем»)» [9] з'ясувала композиційну будову та частково досліджувала проблематику тетралогії. І все ж залишається важливою проблема конкретного аналізу і з'ясування поетологічних аспектів тетралогії.

Відомо, що жанр — це рід твору, що характеризується сукупністю формальних і змістовних особливостей. Автор визначив жанр твору «На коні і під конем» як повість-тетралогія. І за широтою охоплених подій вітчизнаної історії 1920–1930-х років твір справді відповідає жанровому визначенню.

Авторський заголовок — «На коні і під конем» — образ-концепт, що несе інформацію про художній задум твору і психологію головного персонажа Толика, який часто бував як на коні, так і під конем. Головний герой, який носить ім'я і печать долі автора, постає спершу як маленька людина, народжена для прекрасних справ, яка прагне розкрити свої потенційні здібності і можливості, часто потерпає від невдач та несправедливостей.

Інтегральну єдність тексту значною мірою забезпечує його композиційна структура. «Основне художнє призначення композиції

полягає в тому, щоб підпорядкувати співвіднесеність, взаємозв'язок усіх складових елементів зображення у творі меті послідовного, якомога повнішого і глибшого розкриття його змісту, створення в читача відповідного авторському задумові емоційного враження» [2, с. 241]. Фрагментарна, нелінійна композиція твору «На коні і під конем» суголосна з імпресіоністичністю письма, підпорядкована його меті — відобразити процес становлення особистості у найвиразніших картинах дитячих історій.

Зовнішня формальна структура тексту, що втілюється у композиції, за М. М. Бахтіним, «служе способом фрагментарного поділу смислу за допомогою композиційних одиниць» [1, с. 171]. Таку закономірність спостерігаємо у прозі А. Дімарова, визначаючи в тетралогії межі кожної композиційної одиниці, виділено чотири частини, в яких у хронологічній послідовності, за допомогою логічних зв'язків, відповідно до змісту, об'єднуються окремі завершені епізоди-оповідання. Елементи сюжетів кожного з них розміщені у традиційному порядку (експозиція, зав'язка, розвиток дії, кульмінація, розв'язка). Здебільшого це односюжетні епізоди-оповідання «Двадцять копійок», «Не хочу раю», «Ми вступаємо у восьмий» та інші.

Змістове наповнення твору, тобто його внутрішню композицію, характеризують композиційні точки зору. Так, головна ідея в тексті актуалізується оцінкою зображеної дійсності від імені автора та головного героя твору і втілює загальну систему світосприйняття. Особливості мовлення героя на лексичному та синтаксичному рівнях визначають його світогляд та реалізують фразеологічну точку зору. Жива, максимально наближена до народної, мова твору робить художній текст по-справжньому читабельним. Адже А. Дімаров умів писати так, щоб легко читалося: «Іноді доводиться по десять разів переставляти слова у реченні. Мучусь, доки не розставлю все саме так, як треба. *Щоб працювала магія слова, щоб було передано певний неповторний настрій*» [4] (курсив мій. — Т. С.).

Лексичний склад циклу повістей різноманітний: щоб підкреслити гостроту сюжету, відобразити психологічні портрети героїв, широко використовуються слова та вислови радянсько-імперського штибу («настоящее, прошедшее і будущее», товарищей, мужеский пол (рос.); «Маскуліnum, фемініnum, нойтруm» (нім.) — іноземні поряд з українськими словами. А книжкова, наукова лексика сполучається з розмовною, просторічною (на ослоні, полумисок, гепнулась, всень-

ке село, чували, карнавка). Наприклад: «...таємничих африканських пігмеїв, про казкову Індонезію, всяїну тисячолітніми храмами, про тропічні ліси Амазонки, в яких ще не ступала людська нога, про мандрівку Арсеньева по Уссурійському краю» [5, с. 91]; «Сократ! Діоген», «аеродроми, стратосфера».

Сприймати подію, пейзаж, інтер'єр через призму авторського бачення та з позиції головного героя допомагає просторово-часова точка зору. Взаємодія між персонажами висвітлюється на фоні конкретного місця. Перебіг подій, пригодницькі ситуації відбуваються протягом певного часу, в конкретному місці: «А у Вінниці повели одразу ж на вузькоколіїку, посадили в маленькі вагончики та й повезли на Вапнярку. З Вапнярки рушили вже пішака на Дзигівку» [5, с. 269]; «...в Могилеві-Подільському, за кілометр од переправи через Дністер» [5, с. 304].

У повісті використано значну кількість фабульних елементів (портрет, монолог, пейзаж, інтер'єр, назва твору, вставні епізоди). Значну композиційну роль у тетралогії відіграє діалог. За його допомогою динамічно й експресивно розвиваються події, розкриваються характери та внутрішній світ героїв: «Коли я (Мати Толика. — Т. С.) була маленька, учителі не могли мною нахвалитися.

— Ні, у мій час таких, як ти, дітей не було! Були діти, як діти, а не такі шибеники, як ти! Хоч на ланцюг тебе припинай!» [5, с. 102].

Серед головних функцій композиції є систематизація й організація форми та змісту тексту. За допомогою такого композиційного прийому, як протиставлення, автором реалізується цілісність тексту: «Була шойно освітлена сонцем, а це ступила у тінь» [5, с. 229]; «Отак воно завжди: задумаєш хороше, а виходить зовсім навпаки!» [5, с. 52]; «Згодом я переконався, що легко було говорити, та нелегко робити» [5, с. 42]; «Марили водою. Темною колодязною водою, світлою джерельною водою, од якої судомить у зубах, водограями, ріками води... Натомість виникали потріскана сіра земля, сухі стебла пшениці: жорстока реальність, од якої можна було збожеволіти...» [5, с. 314].

А. Дімаров протиставляє героїв оповідання «Непорочний отрок»: «...жінки, всі як одна, в біленьких хустинах, від чого обличчя їхні здавалися ще темнішими та скорботнішими. Побожно склавши на грудях натруджені руки», а навпроти них «...возсідала «божа людина». Це був огрядний чолов'яга з смоляною бородищею, рум'яними, як наливні яблука, щоками і товстими червоними губами» [5, с. 45]. Для

підкреслення найважливіших ідей тексту використовуються повтори окремих фраз, слів: «Переконавшись», «Після того я прийшов до твердого переконання» (Непорочний отрок), «Згодом я переконався» (Свищик), «Був переконаний» (Образа); «в той час», «на той час».

У підґрунті повісті-тетралогії «На коні і під конем» постає автобіографічне начало, що вияскравлює далеке, неповторне дитинство митця. З канви свого життя письменник вибрав найяскравіші, найхарактерніші події, епізоди і художньо їх осмислив. Те, що найбільше врізалось у пам'ять, автор доносить до читачів не тільки чесно, відверто, щиро та весело, але передусім художньо переконливо.

З повісті «Прожити й розповісти» відомо, що народився А. Дімаров «в сім'ї гречкосія Гарасюти Андроніка Федоровича» [3]. Батько був роботящою, глибоко віруючою людиною, дуже любив своїх синів од другого шлюбу Толика та Сергійка. Але у 20-ті роки Україна потерпала від тоталітарного режиму, а тому доброго, порядного господаря радянська влада, визнавши куркулем, репресувала. Так сталося і з батьком А. Дімарова, який, щоб не завдати шкоди своїй сім'ї, змушений був утікати з дому та довгі роки переховуватися. Важка доля лягла на плечі матері письменника. Заради дітей Марія Олексіївна залишила рідні місця, «поміняла старі наші метрики на нові, у яких ми були вже не Гарасютами, а Дімаровими (мамусіне прізвище, коли вона була дівчиною), і не Андроніковичами, а Андрійовичами» [7]. Сім'я Гарасютів була зруйнована, як і тисячі інших по всій багатостраждальній Україні. Ці особисті рефлексії проглядають у тетралогії.

А. Дімаров розпочинає твір з казки про чарівний місточок, який «провисав над безоднею», з яким автор порівнює своє життя: «Я теж стою над таким урвищем, і по той бік — прожиті мною роки» [5, с. 5]. «Через місточок» — так поміновано першу частину тетралогії, яка присвячена ранньому дитинству автобіографічного героя. Саме тому постає така картина: надворі зима. Мати п'ятирічного Толика та дворічного Сергійка, сільська вчителька, йде на роботу. Діти, залишаючись самі, припадають до віконечка, чекають на стомлену маму. Їм здається, що хтось великий і патлатий ховається під лавою. Толик розуміє, що він старший і повинен захищати свого братика. Тож дістає шаблюку і вбиває уявне страховисько та вкладає Сергійка спати. Одна за одною у творі постають пригоди, через які проходять герої. І саме пам'ять є тим місточком, що пов'язує героя з автором, з прожитими роками.



У «Блакитній дитині» яскраво і повнокровно автор розкриває шкільні будні (з п'ятого по сьомий клас) звичайного хлопця, який не був янголом, але за розвагами та бешкетами він помічав у житті важливі речі й цінував їх: любов до матері, молодшого брата Сергійка та друзів, з якими пройшли дитячі роки. Не менш переконливо представлено подальше навчання, коли після закінчення семирічки Толик змушений був їхати за тридцять кілометрів до міста. Його навчання з восьмого по десятий клас є змістом третьої частини повісті «Маскуліnum, фемініnum, нойтруm». Автор з гумором осмислює свій досвід дорослішання, який не був безхмарним.

На зміну «блакитному дитинству», рокам навчання в школі приходить зрілість. Служба в армії, ситуації, які траплялись з головним героєм, серйозно, але з гумором відображені в четвертій частині «Ать-два!». Юність, обпалена Другою світовою війною, яка одразу ж примусила хлопців подорослішати, представлена у фіналі твору під назвою «Замість епілогу. Граната». Автор майстерно розповів про перші тижні війни, коли загинув його товариш, а він сам дивом залишився живий.

Засоби психологізації у тетралогії «На коні і під конем» підпорядковані двом формам — екстравертній та інтравертній, завдяки яким А. Дімарову вдалося зобразити діалектику життя своїх героїв і обставини, в яких сформувалася їх психологія і здійснюються вчинки. Яскравим прикладом є оповідання «Непорочний отрок», «Домна Данилівна, я, цап і Федько», «Одвійки», в яких письменник зображує своїх персонажів діалектично: такими, якими вони є насправді, з їхніми негативними і позитивними рисами. Автор не описує зовнішність героїв, а зображує їх поведінку, зверхнє ставлення до людей. «Божа людина» (чоловік, який приїхав «релігійно просвіщати» селян. — Т. С.) обманювала людей: з допомогою Толика провіщала «настоящее, прошедшее і будущее». «Домна Данилівна (господиня, в якій квартирували підлітки. — Т. С.) діставала по магазинах різний крам, а потім перепродувала з-під поли на базарі. ...вишукувала все нові джерела збагачення» [5, с. 182], заставляла Толика і Федька, які квартирували в неї, важко працювати. Натомість хазяйські харчі, за які заплатили матері хлопців, виявилися вельми мізерними: «нужденні порції, тарілки такі мілкі, що й ложки не втопиш... котлети ж як п'ятаки. — Їжте, хлоп'ята, та поправляйтеся, — зітхає, розчулена власною щедрістю» [5, с. 182]. Улеслива тітка Васютиха, яка не втом-

лювалася вихваляти Толика перед мамою, яка після кожної розмови здавалася ще приємнішою, насправді виявилася жадібною та недобропорядною людиною.

Показуючи низку подій із життя героїв, А. Дімаров дає можливість читачеві скласти їх психологічні портрети. Об'єктом спостереження й дослідження він обирає людську душу, її стан, порухи в тих чи інших обставинах. Авторові вдалося повноцінно реалізувати багатющий запас спостережень, роздумів, вражень. Таким є епізод «Анжеліка Михайлівна, птах Фенікс, фізкульт-ура і кишенькова артилерія», в якому автор переходить від фізичної характеристики до психологічної. Прозаїк тонко і точно передає швидко зміну психологічного портрета героїні, відчуттів, душевних станів людини: «Побачивши нас, Анжеліка Михайлівна одразу спохмурніла. Була щойно освітлена сонцем, а це ступила у тінь. ...Невже це вона? Наша завжди усміхнена, завжди весела Анжеліка Михайлівна з її дзвінким, як пісня, голосом? ...Анжеліка Михайлівна обриває його сердито і владно. Не потрібні мені ваші пробачення! — вибухає вчителька. Обличчя її береться плямами, стає гостре й зле» [5, с. 229]. Анжеліка Михайлівна не хоче чути пояснень дітей, «саркастично всміхається», не хоче з ними розмовляти. Діти, які дуже поважають та люблять свою вчительку, отримують важку психологічну травму. Розкриваючи внутрішній світ героїні, роздвоєнність її душі, бо за маскою добропорядної вчительки криється неординарна людина, яка, не задумуючись, убиває віру дітей у справедливість, письменник наголошує на одвічних моральних цінностях.

Змальовуючи психологічні портрети героїв, Дімаров підводить читача до науки пізнання людської природи. На противагу молодій учительці Анжеліці Михайлівні по-іншому поводить себе Марія Федорівна. «В неї був старечий надтріснутий голос, вона трохи сюсюкала, деформована постать її зовсім не пасувала до тих високих емоцій, про які йшлося в поезіях». Але діти «не помічали того нічого», їх вразило те, скільки віршів знає вчителька напам'ять, та ще й «яких віршів». Завдяки Марії Федорівні діти «відкривали для себе нового Шевченка і Лесю Українку, нового Рильського, Сосюру, Тичину» [5, с. 231].

Застосовуючи контраст, А. Дімаров показує, що зовнішня ввічливість і тактовність іноді може бути показною, а не справжньою: лише задля того, щоб справити на оточуючих добре враження. Так, зовні уважна людина Анжеліка Михайлівна приховує своє байдуже ество. Буває і навпаки, коли добра і милосердна людина виявляє свою чуй-

ність і турботу без показухи: тітка сторожиха: «...дітям їсти нічого. Тілігенція драна!»

Психологічно тонко виписано і характер помкомвзводу, під началом якого довелося служити молодому солдатату, який «чомусь уважав, що солдата треба тримати у заячій шкурі» [5, с. 276]. Але, як згадує автобіографічний герой, зовсім іншою людиною був командир взводу: «За весь час служби ми так і не почувли, як він кричить. А не кричати на нас не зміг би й святий» [5, с. 279].

Вражає глибокий психологізм твору, за допомогою якого автор передає повну картину тяжкої епохи. Рефлексії автора і героя подаються через призму дитячого сприйняття болю не лише фізичного, але й морального — болю жорстокої моральної несправедливості: «Я раптом побачив свої та Сергійкові блаженські штанці, і черевики, почищені сажею, і мамине простеньке плаття, порівняв усе те з парадним одягом Юрася, якого встиг зненавидіти, з розкішною сукнею його матері, — мені стало так незатишно, як ще не було ніколи. І ялинка, й кімната, й господарі — все стало чужим ворожим. Захотілося раптом додому», де все «своє, близьке і рідне» [5, с. 58].

З інтер'єрних, портретних, психологічних деталей складається картина злиденного побуту сільської вчительки та її синів, рівень життя простого українського народу: «Велика кімната з глиняною долівкою і широкою дубовою лавою під стіною, старенький стіл, етажерка з книжками та зошитами, широке дерев'яне ліжко, де ми спимо втрьох, — оце й усі наші достатки... І пощерблені миски та чашки, і понадкушувано дерев'яні ложки... І зметений до самісінької ручки віник, який не раз танцював на наших спинах...» [5, с. 5, 171].

Важливими засобами екстравертної психологізації постають пейзаж, інтер'єр, що розкривають внутрішній світ людини через змалювання довколишнього середовища. Настрої природи передають почуття героїв. Досить згадати: радісний, акварельно-чистий опис природи, коли діти дивляться через «блакитні кружальця» у вікні «на високі снігові замети, що іскряться під сонцем, на запушені інеем дерева, які немов понадягали теплі хустки, на застигли дими понад хатами» [5, с. 5]; світлий образ будинку — «Він такий же веселий, такий же привітний, як і наша улюблена вчителька. Сяє білими стінами, блакитною й червоною фарбами, потопає в саду» [5, с. 228].

Колір не лише допомагає авторові тетралогії якнайповніше висловити внутрішні думки героїв, а і показати авторське ставлення до

того чи іншого предмету, настрою, події; отже, виконує психологічну функцію. У творі домінують яскраві кольори, за допомогою яких автор виражає любов до прекрасного, до своєї землі (білий, блакитний, світлий). Темні кольори зустрічаються зрідка, здебільшого при зображенні тривоги, страху, чогось печального, важкого. «Темнішають, вдовжуючись, фіолетові тіні попід зметами, а вікна загоряються червоним. Хата теж наповнюється холодними тіннями» [5, с. 5]; «Мідь аж зелена, дерево аж чорне: в них, мабуть, мились ще дореволюційні купці» [5, с. 262]; втома «розписувала схудлі обличчя в землісті кольори, проступала чорними плямами попід очима... з жахом побачив, як по рукаві гімнастерки швидко розповзалася чорна паруюча пляма... І в тому чадному примарному світлові чорніло непорушне тіло сержанта...» [5, с. 305, 310, 307], — усе це відбиває внутрішній світ героя, почуття, переживання, впливає на його емоції, думки.

Засобами втілення психологізму у творі є інтонація, сполучена з мімікою. Під час страшних воєнних подій центральний герой, схудлий і стомлений, після обстрілів ворожими літаками, копаючи окопи, загубив гвинтівку: «...мені вже починав світити трибунал, та командир роти помітив приклад», примусив почистити гвинтівку до останнього гвинтика: «Хай вилиже її язиком!» [5, с. 305]. Міміка, як правило, передає зміну настрою: подив, гнів, радість, страждання, відразу: «аж рота роззявив», «насупившись», «заплющив очі», «враз посерйознішавши», «очі мої лізуть на лоба», «обличчя було запечалене», «оніміло застиг», «засміявся нахабно», «обличчя відразу стало хитре, як у лисиці», «розкрила ротяру», «регоче, аж виляски йдуть». Сумний, веселий, здивований, уважний настрій відображає погляд: «здивовано дивиться», «зиркнула лукаво», «не зводить очей», «дивно подивилася».

Жести видають різні почуття і внутрішні стани: невпевненість, страх, неспокій, обурення або врівноваженість, упевненість, рішучість тощо: «відмахуючись од мене рукою», «несміливо простягаю руку», «ворушив губами», «учитель морщився», «заперечливо мотаю головою», «я почухав потилицю».

У творі за допомогою зовнішніх проявів художньо переконливо постає внутрішній стан персонажів. Скляр «плакав мовчки, без лайки, без слів, і нам моторошно було дивитись, як плаче доросла, стара людина, навіть не витираючи сліз, що зависали на густій щетині, гаряче спалахували поодинокими росинками. Ми відчули, що зробили щось дуже погане, дуже зле, далеке від звичайної помсти» [5, с. 22].

Інтравертна форма психологізму у творі зустрічається рідше і реалізується за допомогою внутрішнього мовлення героя: «мене осяяла думка: Васько втріскався у Ніну! Так ось чому він допитувався, чи люблю я її» [5, с. 239], «мстиво думаю: «Гаразд же, полізеши ти по затвор — я тобі покажу, де раки зимують!» [5, с. 286].

Психологічна точка зору полягає в урахуванні психологічних особливостей свідомості персонажа, його суб'єктивних та об'єктивних поглядів на зображену у творі реальність. Автор майстерно розкриває характер Толика у вчинках, у психологічних реакціях на певні ситуації: «Пам'ятаю, як у моє друге днювальництво, якраз опівночі, коли я куняв біля тумбочки, одчинилися раптово двері і зайшов комбат. Я до того розгубився, що замість доповісти упівголоса — рота, мовляв, спить, і нічого не сталося, ревував на все горло: «В ружйю!» [5, с. 292].

Домінантами твору з психологічного боку є оптимізм і життєлюбство. Для створення цілісного образу автор використовує такі засоби, як діалог, внутрішній монолог, психологічний портрет, мотивація поведінки як вияв характеру, що в кінцевому підсумку працюють на створення цілісної картини внутрішнього світу героїв. Автор не прикрашає своїх персонажів, дуже тонко проникає у їх внутрішній світ, відчуваючи найтонші порухи живої душі, внаслідок чого персонажі постають перед читачами живими, реальними, змушуючи співчувати їй радіти, потерпати й полегшено зітхати.

Важлива роль у тетралогії відведена стильовій специфіці, як і взаємодії комічного, драматичного. Зміст і форму твору можна вважати гармонійно поєднаними, коли, читаючи його, не помічаєш елементів композиції, коли в тексті органічно чергуються між собою комічне, драматичне і трагічне. Так, засоби творення комічного в циклі повістей стають основою для створення характерів, сюжету, всього ладу тетралогії. Ось чому, малюючи образи простих сільських дітей, А. Дімаров застосовує жартівливі розмовні інтонації, та, хоч і ставить своїх героїв у комічні ситуації, робить це з особливою теплотою — так, що все це викликає у читача вогнистий сміх. Автор гумористичних образів симпатизує тим, про кого розповідає. М'який і дотепний гумор наявний у кожній одиниці тетралогії, крім фінальної частини «Замість епілогу. Граната». Толик, якого мати послала по дріжджі, зустрів свого товариша Ванька. Хлопчаки так захопилися копанням криниці, що Толик і забув, за чим ішов до крамниці: «Купити того... Ну, як його...

— Нічого, — втішає мене товариш. — Ти зайди в крамницю, подивишся і зразу згадаєш» [5, с. 27].

От разом і «згадали» та й купили замість дріжджів драже, яке по дорозі додому їли, ще й цілу ватагу хлопців пригостили. Мати заставила Толика повернутися в магазин, обміняти драже на дріжджі і принести здачу. Але кульок був майже порожній. От і «сів під тином і став доїдати драже. Мусив засолодити душу, бо все одно мама битиме» [5, с. 28].

А ось інша історія: Толик, Микола, Ванько і Сонька бавилися біля річки та й «вполювали» найкращого сизо-зеленого качура діда Стратона, якого з усіх дорослих діти боялись найбільше. Щоб дід не знайшов качура, вирішили його закопати та ще й похорон влаштували:

«Господи помилуй! Господи помилуй! Господи помилуй! — наслідуючи попа, вимахував кадиллом Микола. — Упокой, господи, раба божого качура, що погиб наглою смертю, переставився-а! А-амі-інь!»

На другий день розгнівані батьки справляли нам «поминки». ... ми голосили так, що чув, мабуть, не тільки дід, а й померлий наглою смертю качур» [5, с. 29].

Без сміху не можна читати розповідь «Така моя доля», в якій дитяча допитливість привела Толика в курник, де він у чистих штанцях «з усього маху всівся в решето» з яйцями. «Застріляли, давлячись, яйця, чвиркнули в усі боки перемішаним білком і жовтком та ще якимось чортвинням...» [5, с. 32].

Граючись у жмурки Толик, так перелякав тітку Одарку, що вона «до самої смерті твердила, що на власні очі бачила чортяку:

— Отаке мале, як моя Сонька, морда ж чорна, як у арапа! Ще й гавкає собачим голосом» [5, с. 37].

Сюжетні епізоди переплітаються з авторськими іронічними відступами — «Стояв і гірко роздумував, чого воно так діється в світі, що де яка халепа не вилупиться, обов'язково я мушу вскочити в неї» [5, с. 33]. Або: «дядько, впіймавши в саду чи на городі непрошеного гостя, в першу чергу одбирає картуз: єдиний на селі документ, який засвідчує особу господаря... Кажуть, що кропивою лікують од ревматизму. Якщо це так, то я не захворію на ревматизм, поки й житиму» [5, с. 91, 93].

Жива мова твору насичена яскравими порівняннями: гарбузи — «величезні, як кабани», м'ячі — «твердючі, як камінь, важкі, як свинець», «почервонів, як буряк», трава — «немов оксамитова», «Микола

ревів, як бугай... витирав червоні, як у зайця, очі», «Стара доти дибала стежиною, поки й улізла в ту смолу, як муха в мед».

Рясніють сторінки повісті й дотепними, інколи іронічно перефразованими приказками, влучними прислів'ями: «хата без вікон — що людина без очей», «макового зерна в роті не мав», «за чим ішли, те і знайшли. За чим стрибали, те і впіймали», «темно, як у негра в пазусі». «Радість, як і біда, приходиться саме тоді, коли найменше чекаєш на неї».

Для підсилення комічного ефекту автор використовує своєрідні лексичні поєднання: «викохались гарбузи», «зазеленіли од заздрощів», «носили синці». Важливу стилістичну роль у творі відіграють діалектизми, архаїзми, («чумарка», «клуня», «крамар», «харцизяка», «цеберка», «монягись», «витикається», «ськаються»).

Для відтворення певної картини, для впливу її на уяву читача, його почуття, емоції автор увів значну кількість фразеологізмів, за допомогою яких посилюється комізм, загострюється сатиричне спрямування: «*До нових віників пам'ятатиме!*», «*Дасть лупки*» [5, с. 21], «Проклятий тин вчепився у мене, як у *грішну душу*» [5, с. 23], «Тільки дивися, щоб *одна нога була тут, а друга — там!*» [5, с. 25], «Ну, досить, а то в мене *голова починає розвалюватись*. Ти довго будеш *на моїх нервах грати?*» [5, с. 44], «...не втримався від спокуси *віддати зуб за зуб...* — А ти, *тряся твоїй матері, сто чортів тобі в печінку*, і не попадайся! — Спіймаю — *сім шкур з тебе спуцу*» [5, с. 49, 50], «...мене наче *корова язиком слизала*» [5, с. 53].

Зовсім інші засоби комічного вживає А. Дімаров, коли зображує «божу людину», тітку Васютиху, Домну Данилівну та інших. Тут панують нещадна сатира і дотепне висміювання. Письменник не симпатизує героям, а обурюється, засуджує і викриває істотні недоліки персонажів: «Божа людина», голосно плямкаючи, одірвалася від полумиска, витерла пальці об бороду. Щоки її залисніли, жваві меткі очі вмиг обігли жінок і нас, припишклих та трохи настраханих. ... дядько, переконавшись, що я добре навчився брехати, подвоїв мені плату» [5, с. 45, 48].

Надаючи створюваним образам гумористичного колориту, письменник вживає прикметники, що передають надмірно виражену якість, її строкатість: Васютиха — «кремезна тітка з червоним обличчям, з ласкавим, аж солоденьким, голосом» [5, с. 71], яка постійно згадує бога (дай їй, боже, здоров'я та щастя; щоб, борони боже, чого з

ним не сталося) та розповідає, яка вона хороша: «Еге, еге, я така: своей пропадає, а за чужим уже догляну!» [5, с. 72].

Те, що заслуговує на гнівний осуд, автор показує у перебільшено смішному вигляді. «У дядька Матвія був найвищий пліт, найзліший собака, найважчий кийок і найсмачніші в саду яблука. Іще дядько Матвій мав найбільші, з лопату, долоні із зашкарублюю, як тертушка, шкірою, і грубезний голос» [5, с. 90]. Словами з негативним оцінним забарвленням змальовано образ голови ССТ — «пісний на вид чолові'яга, що його люто ненавиділи всі парубки та дівчата нашого села. Він так і пас, хто з ким стоїть, хто кого проводить з клубу, а потім доносив батькам» [5, с. 94].

Для підсилення експресивно-іронічного ефекту використано не лише зовнішню характеристику героїв, а й їх вчинки. «Трицько, менший син глухонімого чоботаря, точнісінька копія батька: такий же довгорукий, кремезний ...він вискочив із двору та й наплював у відра... Захотів та й плюнув! От захочу — ще наплюю! ...засміявся нахабно і знову чвиркнув у відро» [5, с. 105]. «Юрась стояв навпроти нас, закопилівши губу... видер у мене пряник, та побачивши, що він надкушений, ще дужче закричав, затупотів ногами, затріпотів руками. Юрко кричав як недорізаний» та ще й тата називав «папою наче хліб» [5, с. 58].

Викривально-саркастичні інтонації лунають у творі «Проводи», де Дімаров осудливо висміює підлабузництво, засуджує чиношанування. Зображуючи один із типів призовника, не дає йому ім'я, називає його «підлабузник, що біля помкомвзводу увивався... лакуза... мало не хвостом вимахує. — Лягайте, товаришу командир, я вам спину помию!» [5, с. 262].

Навіть змальовуючи трагічні події, прозаїк раз у раз вдається до гумору. Коли розпочалася війна, «ми копали траншеї і зазрили іншим взводам, у яких були низькорослі командири, бо наш лейтенант, мов навмисне, був на всю роту найвищим і траншею нам доводилося копати найглибшу» [5, с. 304]; «Війна починала здаватися нам звичайними маневрами, де поки живі довоюють, «мертві» вже й вершечки позлизують і лежать в холодочку, блаженно дрімаючи» [5, с. 306].

Драматична напруженість подій у тетралогії відтворена через трагічні ситуації, в яких перебували бійці. Адже трагічне суперечить людській природі, воно приголомшує, до нього не можна звикнути. Коли налетіли німецькі літаки, «ми тулилися спинами до глиняної



стіни, тряслися разом із нею, а зверху.. гухало, й бабахало, й вищало, й ревіло. Хіба хто з нас міг думати, що війна може бути такою! ... Ми намагалися не дивитись на вбитого, але це мало нам помагало» [5, с. 310].

Драматизм посилюється натуралістичним показом страждань: *через втому*, наприклад: «Втома накопичувалася в наших тілах з дня у день, з ночі в ніч. Ми були отруєні втомою» [5, с. 305]; *через спрагу* — «Я повзав і повзав, купаючи обличчя в росі, я хапав її, спивав, злизував, полоскав потріскані губи... Боявся, що ось сонце підніметься вище і сп'є всю росу» [5, с. 318]; *через біль* — фізичний та душевний: «Сковану.. руку пекло все дужче і дужче — вогонь уже повз по плечу, розливаюся по тілу. Хотілося здерти бинти, щоб хоч трохи остудити руку, або й зовсім одірвати її — позбутися нестерпної муки. Я іноді не витримував і стогнав: од болю, од гострого жалю до себе» [5, с. 314]; «Тремтів усім тілом і плакав. І то були мої перші й останні за всю війну сльози» [5, с. 319].

Трагізм війни відчули на собі не лише люди, але й природа: «Річка мерехтіла, блищала, горіла. Нещадне літнє сонце висвітлювало її всю... пересохла паліччя тріщало, мов навіжене. Досі затишна, мирна земля, що дихала сном і спокоєм, враз затрусилася, заклекотала, забухала...» [5, с. 307, 309].

За допомогою метафор, епітетів, порівнянь та інших художніх тропів автор поєднує трагічне з комічним: «У лівій руці моїй, міцно затиснена, дрімала граната. Ба, ні — не дрімала! Весь час насторожена, весь час напружена, націлена на вибух, вона тисла і тисла мені на долоню...», «ми сипонули... в пшеницю», «Смачно і збуджуюче запахло порохом... а хрестики (ворожі літаки) сунули й сунули» [5, с. 314, 309].

Трагічною в творі є не лише війна, а й доля голодних дітей, які залишилися без батька та дуже боялися смерті матері. Зображення у творі страху, нелюдської втоми, голоду та болю, важких людських втрат — усе це свідчить про трагічні сторінки історії нашої країни, про які йдеться у тетралогії у гумористичному ключі. Автор довів, що розгубленість, страх, крик пораненого, що раниють людську душу, не ламає людину, а підносить її вище у боротьбі за добро та справедливість.

Проаналізувавши повість-тетралогію А. Дімарова «На коні і під конем», доходимо висновку, що твір вирізняється такими рисами, як автобіографізм, глибокий психологізм. Фрагментарність твору зу-

мовляються авторською концепцією, акцентуванням уваги на характері, внутрішньому світі персонажів. Автор іде шляхом переборення дистанції між героєм, автором і читачем.

Більшість композиційних компонентів тетралогії — це розповіді головного героя про пригоди, які відбуваються з ним під час навчання в школі або під час канікул. Повість приваблює читача захоплюючим та динамічним сюжетом, завдяки якому у хронологічній послідовності розкрито художню біографію головного героя, яка асоціюється з образом автора-оповідача. Майстерне, правдиве відтворення особливостей поведінки, мови персонажів, жестів і міміки робить кожен образ художньо переконливим, чому сприяє й індивідуальність авторського стилю, яка характеризується яскравою предметністю зображення, точністю, красою, гармонійністю висловів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. — М. : Художественная литература, 1975. — 504 с.
2. Галич О. Теорія літератури : підручник для філолог. спец. вищих навчальних закладів / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. — К. : Либідь, 2001. — 488 с.
3. Гуменюк Н. Анатолій Дімаров на Волині став націоналістом / Надія Гуменюк // Волинь. — 2012. — 17 травня. Електронне видання № 1383.
4. Дімаров А. У моїх книгах переважають бувальщини [Електронний ресурс] / Анатолій Дімаров. — Режим доступу: <http://www.litakcent.com/2010/02/22/>.
5. Дімаров А. На коні й під конем : повість / Анатолій Дімаров. — Х. : Фоліо, 2009. — 319 с.
6. Дімаров А. А. Прожити й розповісти. Повість про сімдесят літ / А. А. Дімаров ; передм. М. Слабошпицького. — К. : Дніпро, 1998. — 296 с.
7. Жулинський М. Він залишив нам правду про ХХ століття. Новітня українська історія очима Анатолія Дімарова [Електронний ресурс] / Микола Жулинський. — Режим доступу: <http://m.day.kiev.ua/uk/article/ukrayina-incognita/vin-zalishiv-nam-pravdu-pro-hh-stolittya>.
8. Костенко А. Своя дорога, свій голос / Анатоль Костенко // Дніпро. — 1972. — № 6. — С. 126–128.
9. Ленська С. Дитячий світ Анатолія Дімарова (за повістю «На коні і під конем» / Світлана Ленська // Укр. літ. в загальноосвіт. шк. — 2007. — № 5. — С. 46–49.
10. Погрибный А. Нужны ли детям испытания? / Анатолий Погрибный // Радуга. — 1982. — № 8. — С.151–153.

11. Саєнко В. Жанрова своєрідність «Повісті про сімдесят літ» Анатолія Дімарова. Сучасна українська література : компендіум / Валентина Саєнко. — Одеса : Астропринт, 2014. — 352 с.
12. Сиротенко В. Авторська позиція в повістях А. Дімарова / Валерій Сиротенко // Радянське літературознавство. — 1985. — № 8. — С. 55–60.
13. Шевченко А. Квіти для Анатолія Дімарова / А. Шевченко // Дивослово. — 2007. — № 5. — С. 28–29.
14. Яценко Т. Особливості вивчення повісті А. Дімарова «Блакитна дитина» в 7 класі / Таміла Яценко // Українська мова та література в школі. — 2006. — № 2. — С. 36–42.

### ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПОВЕСТИ-ТЕТРАЛОГИИ А. ДИМАРОВА «НА КОНЕ И ПОД КОНЕМ»

*Татьяна Соцкая, методист*

*Дом детского и юношеского творчества  
Ильичевского городского совета Одесской области*

*Статья посвящена анализу веселых и оптимистических, блестящих по форме, глубоких по содержанию произведений «детского» цикла Анатолия Димарова, активно резонирующих в духовном пространстве не только Украины, но и далеко за ее пределами. Именно поэтому специальное изучение творчества известного писателя — волшебника украинского Слова — в таком сегменте, как тетралогия «На коне и под конем», заслуживает специального изучения. Внимание сосредоточивается на выяснении своеобразия художественного мышления автора, наблюдениях над стилевой спецификой, жанровыми и композиционными особенностями.*

**Ключевые слова:** повесть-тетралогия, жанровые и композиционные особенности, формы психологизма, стилевая специфика.

### TETRALOGY «ON THE HORSE AND UNDER THE HORSE» BY A. DIMAROV: UNIQUENESS OF ARTISTIC PALETTE

*Tetyana Sotska, educator*

*Children and youth arts center of Illichivsk city council in Odessa region,  
Ukraine*

*The article analyses funny and optimistic, splendid both in form and plot pieces of writing by Anantolit Dimarov from his literary cycle devoted to children, which is popular not only in Ukraine, but far beyond its borders. It seems logical that tetralogy «On the horse and under the horse» of such a prominent writer, the wizard of a Ukrainian word, is worth studying in a special way. The researcher's attention concentrates on finding out peculiarities of the author's creative thinking, defining the style, studying key elements of genre and composition, investigating forms of psychologism (extrovert and introvert). The*

*value of the writer's literary heritage is rooted in critical and realistic depiction of Soviet time and present day, in depicting spiritual wealth of people, uncompromising attitude of people to injustice and humiliation of human dignity under conditions of the totalitarian society. Fragmentary composition of the piece of writing under discussion — «On the horse and under the horse» — complies with the impressionist style of the writer and serves to depict the process of coming of age and becoming a personality for the character with autobiographic traits. The writer chose the brightest episodes and the most characteristic events of his real life, rethought them artistically and used as a material for his peace of writing. Those moments and images that the writer remembers the most vividly he depicts not only sincerely, whole-heartedly and with great sense of humour, but also aesthetically immaculate. Adventures in the tetralogy follow in close succession and personalities of main characters unfold through these adventures. Memory in this story is the magical bridge, connecting the author and the character in the environment of the epoch. The subject matter of a peculiar research, conducted by the writer in his book, is a human soul, its state and activity under these or those circumstances. The author managed to use his reach reserve of observations, reflections and impressions. To create realistic, impressive characters the author used such methods as dialogue, stream of consciousness, psychological portrait, actions and behavior motivation, which all work to create a comprehensive picture of the characters inner world.*

**Key words:** tetralogy, peculiarities of genre and composition, forms of psychologism, unique character of writing style.

#### REFERENCES

1. Bakhtyn, M. M. (1975), *Voprosy lyteratury y estetyky*, Khudozhestvennaya lyteratura, Moscow [in Russian].
2. Halych, O. Nazarets', V. and Vasyl'yev, Ye. (2001), *Teoriya literatury : high school textbook*, Lybid', Kyiv [in Ukrainian].
3. Humenyuk, N. (2012), *Anatoliy Dimarov na Volyni stav natsionalistom*, *Nezalezhna hromads'ko-politychna hazeta «Volyn'»*, 17 travnya : Elektronne vydannya #1383 [in Ukrainian].
4. Dimarov, A. (2015), *U moyikh knyhakh perevazhayut' buval'shchyny* : <http://www.litakcent.com/2010/02/22/> [in Ukrainian].
5. Dimarov, A. (2009), *Na koni y pid konem : povist'*, Folio, Kharkiv [in Ukrainian].
6. Dimarov, A. A. (1998), *Prozhyty y rozpovisty. Povist' pro simdesyat lit*, Dnipro, Kyiv [in Ukrainian].
7. Zhulyns'kyy, M. (2015), *Vin zalyshyv nam pravdu pro XX stolittya. Novitnya ukrayins'ka istoriya ochyma Anatoliya Dimarova*: <http://m.day.kiev.ua/uk/article/ukrayina-incognita/vin-zalishiv-nam-pravdu-pro-hh-stolittya> [in Ukrainian].
8. Kostenko, A. (1972), *Svoya doroha, sviy holos*, Dnipro, no. 6, pp. 126–128 [in Ukrainian].
9. Lens'ka, S. (2007), *Dytyachyy svit Anatoliya Dimarova (za povistyu «Na koni i pid konem»*, *Ukr. lit. v zahal'noosvit. Shk.*, no. 5, pp. 46–49.

10. Pohrybnyy, A. (1982), Nuzhny ly detyam uspytanyya?, Raduha, no.8, pp.151–153.
11. Sayenko, V. (2014), Zhanrova svoyeridnist' «Povisti pro simdesyat lit» Anatoliya Dimarova. Suchasna ukrayins'ka literatura : kompendium, Astroprynt, Odesa [in Ukrainian].
12. Syrotenko, V. (1985), Avtors'ka pozytsiya v povistyakh A. Dimarova, Radyans'ke literaturoznavstvo, no.8, pp. 55–60.
13. Shevchenko, A. (2007), Kvity dlya Anatoliya Dimarova, Dyvoslovo, no.5, pp. 28–29.
14. Yatsenko, T. (2006), Osoblyvosti vyvchennya povisti A. Dimarova «Blakytna dytyna» v 7 klasi, Ukrayins'ka mova ta literatura v shkoli, no. 2, pp. 36–42.

*Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.2Шкурупій1

## FILM EDITING AS A METHOD OF CONSTRUCTING THE TEXT IN THE PROSE BY GEO SHKURUPIY

*Iraida Tombulatova, the teacher*

*Odessa I. I. Mechnikov National University, Odessa, Ukraine  
galanthus@ukr.net*

*The article proves that film editing is widely used by Geo Shkurupiy in his futuristic prose. The examples which are given are taken from his three novels and a story, and they show the way the writer created a literary artistic world with the help of film editing. This technique is used to construct the macrotext as well as microtext. This study analyses the way in which the texts are constructed and concludes that these texts resemble film scripts a lot. The case is quite outstanding as the researchers can find out that the features of two kinds of art (cinematography and literature) are combined in literary text. Also it must be mentioned that it was innovative enough for the art at the beginning of the XXth century as film editing (and cinematography itself) was quite a new phenomenon in the world of art.*

**Key words:** film editing, futurism, futuristic prose.

To start speaking about the creating of a futuristic text it is necessary to remind that futurists stated that creative work resembles craft and that is the reason why did they choose certain instruments to work. Dealing with the prose written by Geo Shkurupiy we cannot omit the fact that his work in cinematography (as it is known he worked for several film factories in Ukraine) influenced his literary work a lot.

Film editing was one of the widely used methods to construct the text: «Editing of details to construct the novel can be very different. There are unlimited possibilities for the worker in literature. It can be compared to film editing in cinematography. The novel which is based on the facts is full of formal possibilities» [3, p. 737]. To prove this theoretical statement there can be mentioned a number of examples from Geo Shkurupiy's prose, as the writer often used film editing in it. In fact, film editing in his prose is the basic method to construct the text, on which the futuristic hoaxing is based.

It is important to mention that V. Khalizev stated that «film editing is a method of creating a literary piece in which the discontinuity of the description dominates, as it's «breaking» into fragments. And film editing is connected with the aesthetics of the avant-garde. It's function is considered as breaking of the infinite communication, the statement of circumstantial connections between facts, the playing off discords, making text an in-

tellectual piece, the denial of catharsis, the «fragmentation» of the world and the ruining of the essential connections between the things (...). Inner, sense-emotional, associative connections between the characters become more important than their external, objective, spatiotemporal and causative-consecutive combinations (in the artistic world)» [2, p. 276–277].

In our case the reader deals with not just a write-futurist but with a film scripts writer, who worked for some time in cinematography and had his own views on the situation in USSR cinematography, as it can be proved by his critics. The synthesis of the literature and cinematography wasn't something new for the author and he used it in his prose. The point is that: «... some important analogies exist and they can be drawn between the movie and the novel — I think there can be more of them than between cinematography and theatre. As a novel a movie gives us such a view on an action, which is fully controlled by a director (a writer) in every moment of it. Our sight can't wander the screen as it wanders the scene. The camera is an absolute dictator» [1, p. 55].

It is remarkable that a movie is compared to a novel here, as in contemporary literary studies a point of view exists that: «... the novel in it's infinite unlimitedness, in it's ability to embrace and comprehend all other literary forms is categorically prophetic, always actual genre» [5, p. 6] that is the reason why it can absorb all the aspects of contemporaneity, including the borrowings of some features from the other kinds of art.

Starting to mention several examples it can be stated that a story «The Headquarter of Death» is constructed by fragments, using the method of film editing, as even the events aren't given chronologically, without order transition, moreover, there are some parts which are edited in the text of the story to depict a pycological state of the main character, but they are not connected with the main action in the story, for example parts: «The wind was blowing indifferently» and «Autmn». All this is connected with a general construction of the text. As for the part, which is called «Chuchupak». The author doesn't describe the way home of the main character. Instead of it he writes: «The way back... The hoarse forward... The dust in steppe...», this resembles not the extract of the story, but of the film script. Or, for example, the fragment the main character dreaming in the part «Autmn» changes one another and are similar to a movie: «And autmn fullfilled the imagination with sick fantasies. Chuchupak decided to go to the village and to hand over himself to the custodial guard. He saw already as he was leading through the village, as the doors of every house are opened and curious

faces of rural people are gazing after him sadly. Still it was impossible and he knew it was impossible but he already imagined a great crowd of people, the music is playing and thousands of eyes are watching his glorious figure. The executioner puts the noose on him, but Chuchupak is smiling...» [3, p. 427], and he continues watching the scene of his hypothetical execution, living all the action, including his dialogues with the custodial guard and the reactions of the crowd, which is gazing after everything taking place. These examples prove that film editing is used for different levels of text constructing.

Film editing is also the most important method to organize the facts as a construction in the novel «Miss Adriena». For example, the novel opens with the dream of the main character. It is distinctly stated in the text: «Engineer Franz Karkash built a large bridge. It was shining blue over the English Channel as a great rainbow. Franz Karkash stood watching the creation of his fantasy till it melt in the fog. It was just a dream» [3, p. 642]. The second and the third parts are edited without any movement transition. The reader reaches the pigeonry of Andriash Vale straight from the street where Franz Karkash was wandering. The same absence of transition is between the fourth and the fifth parts, as from the room, where Franz Karkash is watching a sick baby in a cradle the reader gets to the street, where Adriash Vale meets Peter.

This way the movement of the subject develops from one part to another, breaking and winding, making one subject textual picture, but creating several subject movements simultaneously: Franz Karkash and his relationships with the other workers, the situation on the plant, the strike, relationships between Franz Karkash and Jackelina and the way of self-development of Jackelina as a woman and a mother of a sick child. And both subplots influence the main plot as they influence the main character's actions. This way the recollections are edited into the text frame. For example, when Franz Karkash is freed from prison Leon Mustak told him what was going on with Jackelina, while he was staying in prison: «Leon went up the stairs to the doors of the Karkash's apartment, when the smell of gas became obvious. It made him nerveous. The doors were closed and the smell was coming from them. Leon started knocking. The neighbours came hearing him scaming. They broke the door. The apartment was full of gas, and Jackelina was unconscious on the floor» [3, p. 686].

We see a chronological breaking of the plot again as there was no episode, depicting Jackelina's suicide beforehand. But in this episode two sub-



plots gather into one and will not get separate, dividing the life of the main character, as it was done by the author before this moment in the text, and it can be called a special method of organizing the facts in the text as Geo Shkurupiy stated in the article «The alarm for friends — false alarm»: «Obviously, anything can be done with this 'binding element», it means that the organization of the facts in recording them means nothing, building them in special construction means. Such construction, such editing can exist only in futuristic story or in futuristic novel» [3, p. 739]. After quitting Franz Karkash left for Odessa. In this episode in the end of the novel the author used the method of circular plot structure, as he changed: «It was just a dream» (as it was at the beginning of the novel) to «Dreams come true» in the end of it, as these words open the nineteenth part of the novel.

It seems that Geo Shkurupiy used all the possibilities of film editing in a literary text while writing «Doors to Day». The writer used this method not only to organize the key facts to construct the text, but even in organizing details. They help to understand this novel better. Let's start with the event, which takes place in the pub, where most of the characters of the novel take part and Theodor Guy is watching the chaos around himself. In the end of this part it becomes clear that the following movement will have nothing in common with a reality, as the author gives a hint, stating: «Guy hoaxed the action. Hoaxing reality broke into simple dust of dreams» [3, p. 450]. From Theodor's imagination the writer shifts the action to the «Preface» and then to the third part, which is called «The Thing», they are fully excursive and do not continue the plot of the novel. The plot movement starts developing only in the fourth part in which in different fragments the writer depicts the story about Theodor Guy was preparing hoaxing his death, making a performance of his suicide, then the author breaks the chronology of the narration and tells about the main character, giving the story of his life with his father, pointing out that they were workers, who took part in rebellions, also the writer depicts Theodor meeting his future wife, showing his personal self-development with his friends and enemies being around. In the thirteenth part the author returns to the picture which was spoken about in the part «The Thing» for a first time: «Often in the evenings, when Maria was absent, Guy was in his bed and looked at the picture, which Maria had bought and, seeing nothing, was dreaming about different ways to change his life. Novels were created in his imagination, but they could be true only on the paper. Running his strength through the dust of dreams, Guy created fantastic projects, which improved reality» [3, p. 520].

Later in the text the writer edits one of such «projects» of the main character as the fourteenth part is demonstratively called «The Trip» and it depicts the tribal of ancient people. Theodor Guy is one of them. During several parts the author depicts every day life of this tribal, it's customs, discoveries and relationships, which reflect the life of the main character. In these parts the writer dwells on the meaning of the fire in life and development of people society: «Fire! Unchangeable cause of culture. The friend of a human. Joy for women and children. Fire! It's heat of life, it's light makes people's hearts warm for centuries. Fire, the feature of Ens Supremum and a fear of all animals and vultures, it hadn't to fade, it had to be looked after carefully» [3, p. 524]. Finishing this «trip» the author ruins symbolically this imagined world of the main character through the fire, as, coming back into reality, Theodor burned the picture: «Theodor Guy rubbed his cheek thoughtfully, opened the cover, broke the picture, he put the pieces of it into the hearth and set a fire. Little by little a real fire ate the fire of the colors made by unknown artist» [3, p. 595].

After this, such an extentional episode, the author returns the reader to the funeral, which Theodor Guy decided to organize, the twenty-second part is called «A Marvellous Funeral». But in the next part of the novel «Doors to Day» it turns out that all the movements of the plot existed only in the main character's head: «Guy smiled. A marvellous stealing of corpse, savage, discoverer Guy, the ancients, horde, Sunshine, unhappy love of a savage and hoaxed funeral — all that was Guy's fantasy. Fantasy mixed up with a real biography of Guy, Theodor Guy, who was sitting in the pub» [3, p. 607].

So, the whole episode, which consists of twelve parts is a subplot not a movement of a main subject. It demonstrates only the inner life of the main character, his recollections and fantasies. Moreover, the reader notices the other examples of the main character's changed states of mind in the text later: «Guy took the gun and shoot at these people, who were disappearing as fog in his eyes. Copper jazzband plate fall to pieces because of the final stroke of broken sound, the drums rolled and the music burst in... Guy saw that he was still sitting at his place near the table. It was still noisy and easy-going in the pub, and Stephan Tereshchuk and Dmytro Gamuz were watching everything going on from their places» [3, p. 607].

The next part is connected with other events, when Guy is preparing and leaving the city. It is remarkable that this part is divided into smaller fragments, which are connected with Theodor Guy on his way, his thoughts

on his way to the Dniprelstan, where he finds work and meets Oxana again. These examples deal with film editing only in constructing the text, futuristic hoaxing of the facts, from which the author «builds» his novel. Talking about smaller fragments of the text it is important to stress that in every of them excursions, recollections and dreams of the main character are edited. Especially interesting from this point of view is the part called «The Rout» not only because of the fact that formally every event has its own number, but because of the fact that it is written as a film script. It seems that they are numbered as shots for a film editing, from which is done the full picture of depicted events. That is the way in which one part of the novel «Doors to Day» is fully constructed.

The narration goes like this: «1. Several polish officers. They are looking through the binoculars at a distance. 2. Gun. 3. The military near the gun. (...) 7. The third shot. 8. The panorama of the town. The shrapnel is exploding as white clouds above the buildings and chimneys of the town. (...) 35. Gurchak's face. Gurchak is watching far away. His face is coming closer and changes onto... 36. The face of Andriy Guy, who is speaking to the workers. (...). 65. Military man as an assault rifle leaves the room. 66. The night. The headquarter. The writing in Polish on the door. The door opened, the military with the guns come outside and they form up the line quickly» [3, p. 511–513]. The genre structure of the text is complicated by a part of a film script adding as a fragment of the text. Such narration of the events resemble film scripts. Separate remarks of the characters the author underlines with other style of writing, this resembles the styles of intertitles. That is why it can be stated that two kinds of arts are mixed up in this novel by Geo Shkurupiy, as he edited in his literary novel the text, which resembles a film script.

Film editing is also widely spread in the novel called «Zhanna from the battallion». In spite of excursions and chronological breakigs the novel itself is a kind of changing the film shots. The style of writing resembles a film script too. «A person in a black student's coat and a black hat came out of the corner of the street and called into another person in black boots, short, woolen inside coat and a cap. The person in a black coat stepped aside to give a way but the person in black boots stood in his way.» [4]. Also it is important to remember about the fourth part «The Letters», where the letters by Golubiatnikov are edited, fully cited, it is not a retelling or just a recollection about their existence.

To sum up, it can be stated that the examples, given in the article, prove that film editing is the most important method to construct the text for ev-

ery of it's level, while speaking about the prose by Geo Shkurupiy. This is obvious as it was influenced by his work in cinematography and being interested in a new kind of art, that influenced his literary work consciously or unconsciously.

### REFERENCES

1. Zontag, S. (2006), *Proty interpretacii ta inshi esse* (ukr) [Against the interpretation and other essays], Calvaria, Lviv [in Ukrainian].
2. Khalizev, V. E. (2000), *Teoriya literatury* (rus) [The literary theory] : high school textbook, The Higher School, Moscow [in Russian].
3. Shkurupiy, G. (2013), *Vybrani tvory* (ukr) [Selected works], Smoloskyp, Kyiv [in Ukrainian].
4. Shkurupiy, G. (2015), *Zhanna-batalionerka* (ukr) [Zhanna from the Battalion] : <http://www.ukrcenter.com/Література/Гео-Шкурупій/56499/Жанна-батальйонерка>
5. Ruttenburg, N. (2014), *Introduction: Is the Novel Democratic?* (eng), *Novel*, Vol. 47, pp. 1–10.

## МОНТАЖ ЯК СПОСІБ КОНСТРУЮВАННЯ ТЕКСТУ У ВЕЛИКІЙ ПРОЗІ ГЕО ШКУРУПІЯ

*Грайда Томбулатова, викладач*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті йдеться про роль монтажу у конструюванні футуристичної великої прози. Монтаж виявляється одним з основних способів, яким послуговується український письменник-футурист Гео Шкурупій у роботі над своїми романами та повістю. Спираючись на його літературно-критичні матеріали (статті й маніфести), досліджено, які переваги має монтаж у процесі створення тексту, та як ці ідеї відбиваються у створених ним художніх творах, чи послідовно автор дотримується тих теоретичних засад, які сам проголошує важливими для конструювання прозового тексту. У статті наводяться приклади того, як саме автор використовує цей принцип у своїй великій прозі (романи «Двері в день», «Міс Адрієна», «Жанна-батальйонерка», повість «Штаб смерти»). Показано, що монтаж письменник використовує як на рівні архітектоніки, так і на рівні розробки сюжетної дії. Зазначено, що таким чином деякі тексти (наприклад, повість «Штаб смерти») стають формально близькими до сценарію, який є типовим жанром у кіноіндустрії. Открім цього, визначено, що монтаж, більш характерний для створення кінотекстів, стає наскрізним засобом конструювання текстів у великій прозі українського футуриста. Такий підхід до роботи з літературними текстами на початку ХХ століття був достатньо незвичним, що зумовлює новаторство підходу Гео Шкурупія до створення текстів, оскільки монтаж, запозичений із кіномистецтва, на період першої третини ХХ століття тільки починав свій шлях у літературних творах на рівні свідомого його використання у них саме*

задля формального конструювання літературного тексту, побудови його сюжетного фактажу (адже футуристи наголошували на тому, що виключно фіксують дійсність та мають справу з фактами, з яких вони створюють певну конструкцію тексту). Все це доводить те, що український футуризм, як нове мистецтво, не тільки абсорбував ідеї футуризму інших національних літератур, але й мав свої характерні особливості поетики, що репрезентує творчий доробок одного з найяскравіших його представників — Гео Шкурупія.

**Ключові слова:** монтаж, футуризм, футуристична проза.

## МОНТАЖ КАК СПОСОБ КОНСТРУИРОВАНИЯ ТЕКСТА В БОЛЬШОЙ ПРОЗЕ ГЕО ШКУРУПИЯ

*Ираида Томбулатова, преподаватель*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье проанализирована роль монтажа в конструировании футуристической крупной прозы. Монтаж стал одним из основных способов, который использовал писатель-футурист Гео Шкурупий в работе над своими романами и повестью. В статье приведены примеры того, как именно автор использует этот принцип в своей большой прозе, что, в свою очередь, говорит о новаторстве его подхода к созданию текстов, так как монтаж, позаимствованный из киноискусства, в первые десятилетия XX века только начинал заявлять о себе в литературных произведениях на уровне сознательного его использования в них именно для формального конструирования литературного текста.*

**Ключевые слова:** монтаж, футуризм, футуристическая проза.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / С. Зонтаг. — Львів : Кальварія, 2006. — 320 с.
2. Хализев В. Е. Теория литературы: [учеб. для студ. высш. уч. зав. / В. Е. Хализев. — [2-е изд]. — М. : Высшая школа, 2000. — 398 с.
3. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій; упор. Ольга Пуніна, Олег Соловей. — К. : Смолоскип, 2013. — 872 с.
4. Шкурупій Г. Жанна-батальйонерка [Електронний ресурс] : роман. — Режим доступу: <http://www.ukrcenter.com/Література/Гео-Шкурупій/56499/Жанна-батальйонерка>
5. Ruttenburg N. Introduction: Is the Novel Democratic? // Novel. — 2014. — Т. 47. — Р. 1–10.

*Стаття надійшла до редакції 5 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.2-92.09

## ОПОЗИЦІЯ «СВІЙ» / «ЧУЖИЙ» У ПАМФЛЕТАХ ЗБІРКИ «ПЕРЕД ЛИЦЕМ ФАКТІВ» Я. ГАЛАНА

*Тетяна Шевченко, канд. філол. наук*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова  
shin75@mail.ru*

*У статті йдеться про культурні концепти «свій» / «чужий» у збірці памфлетів Ярослава Галана «Перед лицем фактів», яку складають нотатки, памфлети й нариси, написані після відвідування Нюрнберзького процесу. Проаналізовано більшою мірою семантичне поле «чужий», репрезентоване портретами фашистів, які опинилися на лаві підсудних. Акцентовано увагу на сатиричних та інших прийомах образності.*

*Ключові слова: «свій», «чужий», памфлет, портрет, сатира.*

Архетипи «свій» і «чужий» можна вважати певними культурними концептами, що формували картину світу людини ще зі стародавніх часів, неможливо їх усвідомлювати окремо, адже вони формують своєю бінарною опозицією й традиційну бінарну картину світу. Як відзначає В. Маслова, «питання про бінарні опозиції — це питання про універсальні властивості самої дійсності й універсальні закономірності її відображення в людській свідомості. А бінарна модель світу — загальна для людини психологічна риса» [3, с. 28]. Будучи складовими бінарної картини світу, ці архетипи становлять певну своєрідну систему координат і віддавна слугують засобом пізнання навколишнього світу. У той же час «напруженість, що виникає всередині бінарних опозицій, з одного боку, містить потенційний конфлікт, а з іншого, — відзначає Т. Владимірова, — алгоритм його вирішення, що пропонується соціумом. На ранньому етапі розвитку людського суспільства мовні опозиції забезпечували точне, недвозначне вираження думки й визначали тональність спілкування. Наявність у свідомості біполярних шкал ставила тих, хто спілкується, у «ситуацію вимушеного вибору», коли «третього не дано» [2, с. 37]. У процесі такого «вимушеного» вибору й виникає ситуація, коли особистість має зробити вибір між власними життєвими пріоритетами і певними зовнішніми факторами, які, у свою чергу, можуть суттєво скоригувати межі сприйняття «свого» і «чужого».

Зрозуміло, що в жанрі памфлету, який за своєю природою є згущенням фарб у викривальному підтексті, якому притаманне анти-

тетичне зіставлення гіперболізованого позитивного та негативного, опозиція свій / чужий часто стає підґрунтям формування авторської світомоделі, адже в такий спосіб автору стає простіше викрити те чи інше явище, особу, ситуації, бо вони наочно й репрезентативно відтінюються чимось іншим, принципово протилежним. Зрозуміло, що включення об'єкта висловлювання в концепт «свій» часто слугує мовленнєвою стратегією виправдання (піднесення), натомість включення до концепту «чужий» — стратегією дискредитації. Розмежування своїх і чужих, створення образу ми-групи через очернення супротивника — достатньо традиційний прийом політичної боротьби. Усе це повною мірою відображено в збірці Ярослава Галана «Перед лицем фактів», де в опозицію «свій / чужий» потрапляють радянські воїни / фашисти. Ця збірка була написана по поверненню з Нюрнберзького процесу, на якому автор був присутній особисто в якості кореспондента. І хоча збірка побачила світ 1949 року, вона аналізувалася побіжно і то виключно з ідеологічних, а не з поетологічних позицій. Більшою мірою автор зосередився на створенні образу ворогів, котрі постають носіями всесвітнього зла, що заслуговують на справедливе покарання. Наприклад: «жертва випадковості», Ганс Франк також «не мав жодного впливу на хід подій. У всьому, що сталося, винні, виявляється, не Франк, і Гімлер, Герінг і, як це не дивно, — «людина другого гарнітуру» — Заукель. Франк також випадково вступив у члени нацистської партії, випадково став баварським міністром, так само випадково опинився згодом на посаді генерал-губернатора Польщі і Галичини. Цей убивця 6 мільйонів поляків і українців та 3,5 мільйонів євреїв переодягається на наших очах у тогу (цитую дослівно): «борця за ідею закону і держави...» [1, с. 6].

«Свій» визначається як сфера знайомого, рідного, зрозумілого, подібного. «Чужий» — як сфера таємничого, незрозумілого, несхожого. Сфера «свій» може розширюватися у процесі пізнання оточення, коли чужий, ворожий стає знайомим та зрозумілим. Проте повного зникнення чужого досягнути неможливо, оскільки чужий завжди присутній у своєму. Кожний елемент сфери «свій», що виступає як суб'єкт будь-яких відносин, можна тлумачити як чужий, оскільки порівняння, оцінка неминуче передбачають присутність Іншого. Критеріями віднесення певного явища дійсності до сфери «свій» або ж «чужий» є наявність у художньому тексті відповідних мовних позначників. Маркування свого та чужого може відбуватися, зокрема, за

рахунок повтору присвійних займенників, конструкцій, лексичних одиниць, семантика яких вказує на приналежність чи володіння; стилістичних прийомів, які створюють образ господаря, а також мовних засобів, які вказують на відстань між людьми, предметами, явищами. Головним наповненням сфери «свій» у Я. Галана стають радянські воїни-переможці, СРСР у цілому, «чужий» — фашисти-есесівці, котрі опинилися на лаві підсудних, свої, які стали чужими — воїни ОУН-УПА, а також країни Європи, котрі регенерують фашизм, що автор вважає вкрай небезпечним. Ось як він з цього приводу пише: «Найкращий і єдиний спосіб запобігти пожежі — вчасно знешкодити її паліїв. І великих, і малих. Малий сірник не менш небезпечний, ніж смолоскип. Вогнем гратися не можна, не можна навіть дорослим джентельменам...» [1, с. 10].

Так, показниками «свого» є особові займенники я, ми, присвійні займенники, лексеми на кшталт «частина чогось», «друг», «товариш» тощо. Ось приклад з памфлету «Обвинувачуємо — ми»: «Тому так легко помітити в цей історичний день сльози на очах **наших** побратимів», «вперше за все існування нюрнберзького «юстіцпаласту» звучить така мелодійна, така рідна всім **нам**, слов'янам, мова».

Сфера «чужого» окреслюється за допомогою ксенопоказників (тобто показників чужого), зокрема лексем: чужинець, ворог, стороння людина, іноземець: «Йоахімові фон-Ріббентропу стає душно і — тісно. Тісно, як у домовині. Уста Ріббентропа жадібно ловлять повітря, в нього тепер вигляд людини, яка раптом заглянула в очі невблаганій смерті. **Кат народів** не думає в цю хвилину про тих людей, що їх на категоричну вимогу Ріббентропа, віддав був Хорті крематорійним печам Освенціма. А цих людей було — шістсот тисяч...» [1, с. 68]. Відчуженість між персонажами передається зображенням величезної відстані, що між ними виникає.

Часто лексеми *свій* / *чужий* подаються поруч, в одному абзаці чи реченні, відтак стає простішим і зрозумілішим одне на тлі іншого і навпаки, як-от: «Може, ніде так, як саме **тут, у далекому Нюрнберзі**, не відчуваєш цього так гостро і так схвильовано, бо лише тут, на місці, де розкривається перед нашими очима повна картина тієї долі, яку готував Україні **ворог**, — можна так глибоко і так сердечно зрозуміти, що таке народ — **друг**, народ — вірний **товариш**» [1, с. 16].

Основна цінність збірки — створення низки портретів ворогів за допомогою сатири й сарказму. Звісно, всі вони входять до семан-



тичного поля «чужий». Мета памфлетів — викликати у читача обурення, часом ненависть до чільників гестапо. Показовим у цьому сенсі є памфлет «Герінг». Ось його початок: «Герман Герінг важить іще й сьогодні 110 кілограмів. На перший погляд, це не Герінг, а баба, товста, 50-річна баба-перекупка.

І ця баба, баба з обстриженим волоссям, сидить перед вами, з ногами, окутаними ковдрою, й тримає себе так, наче вона й справді на базарі. Від її уваги не вислизне ні одне слово. Під час перерви розвішує вуха наліво й направо, злими, засаленими очима водить по всьому залу і з пильною цікавістю приглядається до кожної нової особи. Коли в руках захисника з'явиться газета, баба витягає шию з сувої червоної хустки й бігає очима по сторінках, шукаючи свого прізвища. Коли знаходить його, усмішка задоволеного честолюбства розтягає її тонкі губи від вуха до вуха» [1, с. 56]. В цьому описі — ознаки карикатури: зображення, в якому комічний ефект створюється перебільшенням і загостренням характерних рис, несподіваними зіставленнями й уподібненнями. У широкому сенсі слова під карикатурою розуміють будь-яке зображення, де свідомо створюється комічний ефект, з'єднуються реальне і фантастичне, перебільшуються і загострюються характерні риси фігури, особи, вбрання, манери поведінки людей, змінюються співвідношення їх із навколишнім середовищем, використовуються несподівані зіставлення й уподібнення [5, с. 32]. Я. Галан навмисно «знижує» генерала, порівнюючи його з жінкою, — в такий спосіб він висловлює негативне ставлення до нього, сповнене крайньої ненависті і гнівного презирства.

Порівняння чоловіка з жінкою — свідчення особливої зневаги до одного з найвпливовіших людей у нацистській Німеччині, його ще називали «другою людиною» після Гітлера, за деякими даними — наступником фюрера. Автор не приховує своєї ненависті до ледь не головної впливової фігури фашистської Німеччини, яку визнали злочинцем і мали повісити, але перед смертю він покінчив життя самогубством. І відкрита безкомпромісна позиція автора — надзвичайно принципова, адже сатирик — проповідник високої моралі та демократичних суспільних засад, вказує на вади супротивників, він виходить із вимог про обов'язкове правильне, належне, відповідне правовим нормам, духовним канонам та загальнолюдським цінностям, тобто керується «інстинктом належного» [4, с. 24]. Він, як і будь-який інший памфлетист, виробляє критичне ставлення до дійсності на ос-

нові «позитивного ідеалу», оскільки без чіткої уяви про істинно добре, вартє людини, моральне, високе його оцінки навколишніх явищ будуть безпідставні, поверхові, суперечливі. Таким ідеалом для митця стає мирне життя, народ-переможець, віра в добро і гуманізм, і саме всьому цьому протиставляються «герої» його творів. Необхідною умовою дієвості сатиричного слова вважається майстерне протиставлення негативного й позитивного, дійсного й бажаного, чітке визначення автором ідеалу, котрого він прагне досягти, вміле донесення його до аудиторії й здатність «розбудити у читачів прагнення цього ідеалу». Чітка настанова Я. Галана — показати злочинців перед людством без прикрас, без окомилування, але при цьому по-суворому відкрито, оголивши їх злочинне єство, закорінене на прагненні влади, наживи, сили. Відтак його позиція чітка й недвозначна: він ніде не змінює тональність, він відбирає для відтворення своїх героїв тільки ті аргументи й події, які знімають можливість двозначності, розмитості, при цьому власні оцінки — скупі, але безапеляційні. Приміром, у памфлеті про Герінга він навіть дає можливість «висловитися» самому Герінгу, натомість власна авторська оцінка вкрай скупа. Задум вкраплення фрагментів стенограми з наради Герінга з рейхскомісарами окупованих областей та представниками військового командування цілком зрозумілий: тут на власні очі читач може відчутти злочинне єство Герінга, котре проявляється так би мовити наживо.

Так і Ганс Франк видавав себе за цінителя музики і «вірного слугу мистецтва». Він умів навіть музикувати, чим особливо пишалися його рідні і наближені. І Я. Галан показує, у що насправді виливається «любов» до мистецтва «великого музиканта третього рейху»: «Пальці Франка підлесливо лягають на клавіші. З-під них злітає граціозно, а потім сумно і лірично. «Балада» Шопена, того самого Фредеріка Шопена, що його пам'ятник у Варшаві було потрошено вдвічі за розпорядженням того ж самого Франка» [1, с. 34]. Ідейний задум письменника отримує в цьому уривку яскраве і разом з тим надзвичайно глибоке вираження. Сміслова контрастність понять, уміщених у словах «м'яко» і «вщент», «злітає» і «розбитий», доповнює в контексті малюнка образ ворога. Його «культура» відразу осмислюється лише як зовнішня маска освіченого вбивці і ката, ворога будь-якої культури. Я. Галан відстоює в цьому уривку важливу думку: справжня культура пов'язана з творенням, з життям. У «надлюдині», що сидить на лаві підсудних, підкреслює Я. Галан, немає нічого виняткового. Жа-

дібність, боязкість, продажність і користолюбство фанатиків гітлерівського рейху породжені режимом, тим соціально-політичним середовищем, у якому до керівництва державою змогли прийти люди, позбавлені совісті і честі, люди з мораллю тварин і «звичками дрібних кримінальних злодюжок і ярмаркових блазнів». Прикметно, що Франка у заголовку названо «надлюдиною»: саме в лапках, що видає штучність ества героя твору, удаваність, несправжність, адже у лапки часто беруть слова, підкреслюючи їх умовність, особливий смисл (читач має у певний спосіб скоригувати смисл слова «надлюдина», щоб правильно декодувати поставлене перед собою завдання: показати, що насправді Франк — нікчемна й зубожіла особа, котра тільки-но могла удавати з себе захисника інтересів німецької нації, а насправді була малюсінькою, малопомітною постаттю).

З памфлетів «Перед лицем фактів» лунає думка, що всіх цих лицарів «довгого ножа» об'єднує одне — ненаситне жадання збагачення. Пристрасть до наживи з'єднала в одній зграї фіурера і «скромного мюнхенського адвоката» Ріббентропа, «фанатика націонал-соціалізму» Ганса Франка і «далекого від високих матерій» коменданта Освенцима.

Улюблені прийоми Я. Галана-памфлетиста — використання епітетів і порівнянь. Усі ці тропи нарочито підкреслюються іронією. Так, Герінг порівнюється з бабою-торгівкою, Ріббентроп — з церковним діячем, адже його промова звучить наче не в суді, а «в конфесійному залі», Франк на процесі нагадує «мученика», проте, зазначає памфлетист, його «порожні штамповані фрази матимуть гіпнотизуючу силу погляду пітона», Муссоліні — з голодним фашистським вовком, котрий вимагає поживи.

Ще один поширений прийом — контрасту. Письменник часто говорить про тоді й тепер, про минуле й сучасне німецьких військових чільників, яке разуче відрізняється, як-от: «Йоахім фон-Ріббентроп. В ролі підсудного він почуває себе погано, протягом кількох місяців постарів на десять років. Значно краще він почував себе у ролі міністра, дарма, що про той період свого життя Ріббентроп говорить тепер досить неохоче [1, с. 64]. Ще приклад: «Імітуючи глибоке зворушення, Франк жестом розпачу і каяття тулить «руку янгола» до чола і, примруживши малі, запалі в глибок черепа очі, жадібно шукає ними на обличчях своїх суддів хоч би тіні симпатії... Франк не знаходить її. Він червоніє, потім раптом блідне, і руки його безсило падають. І «над-

людина» нагадує тепер лантух м'яса і кісток, поставлений і забутий на цьому стільці якимось легкодухим недбайлом» [1, с. 77].

Протилежність німцям-злочинцям складають радянські воїни і представники СРСР на суді. Їх автор описує з неабияким пафосом, з піднесеністю, з неприхованою гордістю і величчю. Так, наприклад, створено образ Р. Руденка, представника СРСР на процесі. Автор цитує слова Р. Руденка про те, що це був перший випадок, коли перед судом з'явилися злочинці, що оволоділи цілою державою і що зробили саму державу знаряддям своїх жахливих злочинів. Активно цитуються і його слова про те, що на лаві підсудних опинилися люди, чия злочинна діяльність не обмежилася кордонами однієї держави і привела до нечуваних за своєю тяжкістю наслідків.

Отже, аналіз збірки памфлетів «Перед лицем фактів» засвідчив, що в опозиції «свій / чужий», котра стала підґрунтям її створення, більшою мірою все-таки показано тих, кого можна віднести до категорії «чужий», що й не дивно, адже описано судовий процес над ключовими фігурантами фашистської Німеччини. Категорія «свій» (радянський народ-переможець) тут часто подається контекстуально, наче на відстані, часто окреслена одним-двома штрихами, однак цілком чітко усвідомлена, зафіксована, позначена.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Галан Я. Перед лицем фактів / Я. Галан. — К. : Радянський письменник, 1949. — 195 с.
2. Владимірова Т. Призванные в общении: Русский дискурс в межкультурной коммуникации / Т. Владимірова. — М. : КомКнига, 2007. — 304 с.
3. Маслова В. Преданья старины глубокой в зеркале языка / В. Маслова. — Минск, 1997. — 230 с.
4. Ямпільський І. Сатирична журналістика 1860-х років / І. Ямпільський. — М. : Наука, 1964. — 57 с.
5. Ярмиш Ю. Жанри сатиричної публіцистики : навч. пос. / Ю. Ярмиш ; за ред. проф. В. В. Різуна. — К. : Інститут журналістики, 2003. — 156 с.

## ОППОЗИЦИЯ «СВОЙ» / «ЧУЖОЙ» В ПАМФЛЕТАХ СБОРНИКА «ПЕРЕД ЛИЦОМ ФАКТОВ» Я. ГАЛАНА

*Татьяна Шевченко*, канд. филол. наук

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье идет речь о культурных концептах «свой» / «чужой» в сборнике памфлетов Ярослава Галана «Перед лицом фактов», которую составляют заметки, памфлеты и очерки, написанные после посещения Нюрнбергского процесса. Проанализировано в большей степени семантическое поле «чужой», представленное портретами фашистов, которые оказались на скамье подсудимых. Акцентировано внимание на сатирических и других приемах образности.*

**Ключевые слова:** «свой», «чужой», памфлет, портрет, сатира.

## THE CULTURAL CONCEPTIONS «OUR» / «FOREIGN» IN PAMPHLET COLLECTION BY YAROSLAV HALAN «IN FRONT OF FACTS' FACE»

*Tetyana Shevchenko*

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

*The article is about cultural conceptions «ours»/»foreign» in pamphlet collection by Yaroslav Halan «Pered lytsem faktiv» [«In front of facts' face»], which consists of notations, pamphlets and essays that were written after visiting Nuremberg Trial Proceeding. Emphasis is placed on pamphlet as a genre that according to its nature is the condensation of colours with the underlying theme of uncovering, which is characterised by unethical comparison of hyperbolised positive and negative. Here the opposition of «ours»/»foreign» became the basement for the formation of the author's world perception. It is obvious that inclusion of narration's object in the «ours» concept often appears to be a linguistic strategy of justification (ascension), on the contrary, such inclusion into the «foreign» concept is a strategy of discredit. The separation of «ours» and «foreign», the creation of the «we are the group» image through profanation of the opponent is a relatively traditional method of political fight that was used by Y. Halan to the full extent.*

*The main filling of the «ours» concept in Y. Halan's work become Soviet Union's warriors-winners, USSR in general, «foreign» — fascists-SS's, that were convicted, «ours» that became «foreign» — OUN-UIA warriors, as well as European countries that regenerate fascism, which the author thinks to be highly dangerous.*

*Semantic conception «foreign» is analysed to a wide extent, which is represented with the portraits of fascists that were convicted (Ribbentrop, Herring, Frank). Emphasis is placed on satiric and other methods of figurativeness. The main value of the collection is the creation of enemies' portraits with the use of satire and sarcasm. Of course, all of them belong to the semantic conception «foreign». The aim of pamphlet is to awake the feeling of resentment, sometimes hate towards chiefs of Gestapo among readers.*

**Key words:** «ours»/»foreign», pamphlet, portrait, acidulous satire.

**REFERENCES**

1. Halahan, Y. (1949), *Pered lytsem factiv* [In front of facts' face], Radyanskii pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
2. Vladimirova, T. (2007), *Prizvannye v obschenii: Russkii diskurs mezhkulturnoi kommunikatsii* [Called to intercourse: Russian discourse in intercultural communication], KomKniga, Moscow [in Russian].
3. Maslova, V. (1997), *Predania stariny glubokoi v zerkale yazyka* [Ancient legends in the mirror of the language], Minks, [in Russian].
4. Yampilskii, I. (1964), *Satyrychna zhurnalistyka 1860-h rokiv* [Satiric journalism in 1860's], Nauka, Moscow [in Ukrainian].
5. Yarmysh, Y. (2003), *Zhanry satyrychnoi publitsystyky* [Genres of satiric publicism]: tutorial, ed. PhD Rizun, V., Institute of journalism, Kyiv [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 1 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.1-311.3.09

**ЧЕЛОВЕК И ЕГО СУДЬБА**  
**В «ПРИКЛЮЧЕНИЯХ ЭМЕ ЛЕБЕФА» М. КУЗМИНА**  
**(К ВОПРОСУ О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ)**

*Виктория Широкова, аспирантка*

*Измайльський державний гуманітарний університет  
shirvy@yandex.ru*

*Автор исходит из установившегося в работах о М. Кузмине положения относительно жанровой природы его романа «Приключения Эме Лебефа» как стилизации. Решается проблема: в какой степени абсолютным является следование писателем начала XX века традиции плутовского романа. Для ее решения автор статьи обращается к изучению категории «судьба» в романе М. Кузмина. «Судьба» рассматривается как концепт, с точки зрения понимания героем происходящего, и мотив, связанный с инициацией героя и его скитаниями на чужбине. Обосновывается вывод о том, что М. Кузмин ориентировался в «Приключениях Эме Лебефа» как на традиции плутовского романа, так и на традиции других жанров — в частности, авантюрного романа.*

*Ключевые слова: концепт, мотив, жанр, плутовской роман, авантюрный роман, М. Кузмин.*

**Постановка проблемы.** Большинство исследователей, обращающихся к изучению «Приключений Эме Лебефа» (1907) Михаила Кузмина (Е. Ермилова, К. Солдатов, Н. Богомолов и др.), исходят из того, что это произведение представляет собой стилизацию плутовского романа. Однако высказываемые литературоведами точки зрения подчас исключают одна другую. Так, к примеру, автор докторской диссертации, посвященной стилизации в русской литературе XIX — начала XX вв., Г. Ю. Завгородняя пишет относительно «Приключений Эме Лебефа»: «Можно сказать, что Кузмин выступает в рассматриваемой повести как создатель самоценной стилизации — он не проводит никаких аналогий с современной ему эпохой, перед нами исключительно взгляд на авантюрный роман и образы «напудренного века» сквозь стилизационную призму театральности» [3, с. 28]. Противоположного мнения придерживается Елена Певак, считающая, что стилизация в чистом виде очень редко встречается в творчестве М. А. Кузмина. За исключением, уточняет она, «Комедии на темы из Пролога, о Евдокии из Гелиополя, о Алексее человеке Божьем, о Мартиниане», да и то с целым рядом оговорок, поскольку и в этой книге присутствует смешение разных стилей. Е. Певак считает,

что отнесение критикой прозы М. Кузмина к разряду стилизаций обусловлено главным образом тем, что в первые десятилетия XX века так обозначалось любое написанное на историческую тему художественное произведение [7]. В предлагаемой статье решается задача определить жанровые особенности «Приключений Эме Лебефа» на основе изучения места концепта и мотива «судьба» в художественной ткани произведения. При этом концепт «судьба» нас будет интересовать с точки зрения раскрытия в произведении миропонимания героя, а мотив «судьба» — роли ситуаций, так или иначе позволяющих судить о предопределенности происходящего с ним.

**Степень изученности вопроса.** Проза М. Кузмина привлекает в последнее время внимание все большего числа ученых. Об этом свидетельствуют и монографические работы (к примеру, вышедшая в 2013 году книга биографического характера, подготовленная Н. А. Богомоловым и Дж. Малмстадом «Михаил Кузмин»), и предисловия ко все чаще издаваемым собраниям (сборникам) произведений писателя, и диссертации (в их числе — Ирины Владиславовны Антипиной «Концепция человека в ранней прозе Михаила Кузмина»). Однако в заданном нами ключе — установления связи между категорией «судьба» и жанром произведения — «Приключения Эме Лебефа» рассматриваются впервые.

**Изложение материала.** Само по себе слово «концепт» не является созданием новейшего времени. Его употребляли Джордано Бруно, Шекспир, в комедии которого «Бесплодные усилия любви» оно употреблено в значении «мысль» («conceits have wings: мысли обладают крыльями»), в «Гамлете» — «актерский замысел» («his own conceit») относительно актера, который заставил свою душу воплотиться в игре и т. д. [2, с. 327]. Однако в качестве научного термина ученые-гуманитарии стали активно употреблять это слово на рубеже XX–XXI ст. Систематизируя его литературоведческие трактовки, Г. А. Зябрева и С. А. Капустина предлагают такую формулировку: «Индивидуально-авторский литературный концепт — это базисная категория мировоззрения писателя, запечатленная в художественной ткани его произведения (либо ряда произведений)» [4, с. 89]. Этим же исследовательницам принадлежит и модель разграничения таких понятий, как «концепт» и «мотив», являющихся ключевыми в нашей статье. На эту модель мы опираемся. «Мотив, — пишут Г. А. Зябрева и С. А. Капустина, — есть элемент сюжета, т. е. художественного мира произве-



дения; концепт же — единица авторского мировоззрения, аксиологической системы писателя, реализуемая в процессе творчества, в том числе, и посредством мотива» [4, с. 92]. Таким образом, мотив судьбы нас будет интересовать преимущественно в связи с его значимостью в художественной системе произведения, т. е. в поэтологическом отношении, а концепт «судьба» — в связи с раскрытием ментальности персонажей, т. е. преимущественно в антропологическом плане.

Впервые слово «судьба» появляется в тексте «Приключений Эме Лебефа» в сцене посещения героем и его хозяином маркизом Франсуа гадалки, госпожи Сюзанны Баш. «...Нам нужна судьба перед важным, очень важным делом», — говорит Франсуа, собравшийся ограбить отца и бежать из дома [5, с. 248]. Таким образом, судьба для него — это то, что заранее определено для человека, но скрыто от него, но что можно узнать, прибегнув к тем, кто наделен даром ясновидения. Гадалка сообщает им, что они должны следовать принятому решению (оно не противоречит тому, чему суждено сбыться) и добавляет, что «дальше судьбы» молодых людей «идут врозь». Таким образом, отождествляются «судьба» и «жизненный путь». Причем, в полном соответствии с построением произведения (поэтикой конца), госпожа Сюзанна говорит Франсуа: «...друг же твой еще долго пойдет по опасному пути богатства, и я не вижу его конца» [5, с. 248]. Итак, предполагается, что для каждого человека заранее определен его жизненный путь (его судьба), и есть посредники (в данном случае — гадалка), которые могут знать, каков этот путь. Судьба может быть доброй, но может и огорчать человека. Поэтому на судьбу можно роптать. Что, собственно, и делают молодые люди, обнаружив, что похитили не ту шкатулку. «Ключи мы выбросили, — сообщает Эме, — счета сожгли и, побранив свою судьбу, решили ввиду недостаточности для обеспеченной жизни наличных денег, тратить их не скупясь...» [5, с. 250]. В таком случае совпадают понятия «судьба» и «удача». А, значит, игнорируется обусловленность происходящего с человеком высшей божественной волей (или тем, что древние греки обозначали как «ананка» — неизбежность), и на первый план выходит его право самому устраивать свою жизнь, полагаясь на самого себя, то есть индивидуалистическое, волюнтаристское представление о судьбе. Более того, герой решает, что ему можно и самому взять на себя право объявлять о чужих судьбах и тем самым влиять на происходящее. При дворе герцога Эрнеста Иоганна он выступает в роли астролога. Хотя действия

его имеют, скорее, анекдотический характер. «Соединяя схваченные там и сям слухи, воспоминания об указаниях учителя, почерпнутые из магических книг формулы и наставления, — признается Эме, — я более или менее удачно разрешал сомнения моего господина и мог давать советы о текущих и делать предположения грядущих событий» [5, с. 267]. Таким образом, определение характера «грядущих событий» превращается в своего рода игру. Все это отражает такую особенность интеллектуальной атмосферы стран Европы XVI–XVII вв., как проникнутость ее скептицизмом. «Это, — пишет М. А. Барг, характеризуя эпоху барокко, — был дух, буквально потрясенный открывшейся ему изменчивостью всего и во всем — реалий окружающего мира и способа их рассматривать и познавать, изменчивостью истин, за исключением одной — истины сомнения, присущей собственному уму. Наиболее верный путь к познанию себе подобного — познать самого себя. Сосредоточенность мысли на движении, на процессе означала, что важнее всего не само по себе бытие, а его бесконечные превращения, многоликость его ипостасей» [1, с. 318]. Отсюда, думается, и форма повествования в плутовском романе — от лица героя, узнающего самого себя, и особенность сюжета, строящегося как цепочка отдельных историй, в которые его ввергает жизнь. Эти истории представляют собой развитие ключевых для произведения сюжетных мотивов. Традиционными для плутовского романа сюжетными мотивами, связанными с категорией «судьба», являются мотив инициации и скитаний героя. Е. М. Мелетинский называет мотив инициации в качестве одного из основных для плутовского романа. «Герой, — писал ученый, — становится плутом в процессе возмужания и приспособления, вследствие некоей “инициации” самой жизнью» [6, с. 234]. В «Приключениях Эме Лебефа» этот мотив открывает повествование. Но пока — на уровне подтекста. Обращает на себя внимание момент первой встречи Эме с Луизой де Томбель — то событие, которое стало началом резкой перемены его образа жизни. Увидев Луизу впервые, Эме заметил лишь то, что шляпа женщины была украшена развевавшимися от сильного ветра лентами цвета «умирающего Адониса» [5, с. 232]. Позже, когда домашние спрашивают юношу, что собой представляет эта дама, тот, «кроме как про ленты прибывшей рассказать ничего не умел», хотя его голову она занимала «всецело», и ему хотелось узнать, «какие у нее волосы, лицо, платье, богатая ли она, замужняя или нет» [5, с. 232]. Перед читателем возникает довольно сложная

задача догадаться, о каком цвете может идти речь: из капель крови Адониса родились розы, из слез Афродиты, оплакивающей юношу — цветок, который может быть как желтым, так и кроваво-красным. В то же время в стихах самого М. Кузмина «Адониса Киприда ищет...» находим строки: «мерещится ей Адонис белый, / ясный взор его помертвелый, / потухший...». В таком случае, возможно, что ленты были белого цвета. Но для нас в данном случае цвет лент сам по себе как раз не имеет принципиального значения. Гораздо важнее мифосемантика упомянутого в описании одежды будущей любовницы Эме имени Адониса, финикийского умирающего и воскресающего божества. Из мифологии известно, что сына красавицы Мирры полюбили и Персефона, воспитавшая его, и Афродита, передавшая в свое время в ее руки только что родившееся дитя. По одной из версий мифа Адонис погиб на охоте по воле Артемиды, приревновавшей его к Афродите. По другой версии его гибель от руки Ареса стала результатом жалобы Персефоны на Афродиту, которая предпочла Аресу смертного, да, к тому же, еще и чрезвычайно женственного. Итак, в качестве ключевых с Адонисом в мифе связаны такие смыслы: «любовь к нему нескольких богинь» и «смерть по воле одной из богинь». Можно предположить, что таким образом М. Кузмин в подтекст произведения включил мотив смертельной опасности, которую несет Эме встреча с дамой, ленты шляпы которой были цвета «умирающего Адониса». Тот и вправду переживает смерть, за которой следует его рождение в новом для него состоянии (качестве) после того, как он покидает дом своих воспитателей и отправляется в странствия по жизни, где еще не один раз происходящее с ним будет определяться встречей с женщинами.

Однако здесь сделаем уточнение. Как заметил Е. М. Мелетинский, любовь для героя плутовского романа, как правило, имеет материальный, физиологический характер: «...либо как похоть, либо как средство выгодно жениться и тем самым устроить свои дела». Отсюда — «смакование натуралистических грязных подробностей, долженствующих вызвать комический эффект» [6, с. 230]. Герой М. Кузмина и в самом деле под влиянием окружавших его людей, которые, как правило, проявляли низкие стороны своей натуры, вынужден был приспособиться и тоже мог поступать не самым нравственным способом, но он никогда не проявлял себя как плут в интимных отношениях. Даже похищая ключ и подсматривая за Луизой, он не преследовал никакой

иной цели, кроме желания быть любимым ею. Он, скорее, ведет себя как эпикуреец, наслаждающийся чувством и полностью отдающийся удовольствию. Ему и в самом деле кажется, что он не сможет жить без любви к Луизе, поэтому он готов отказаться от спокойной и благополучной жизни в доме воспитавших его людей, позаботившихся о его будущем и нашедших для него невесту мадмуазель Бланш; он искренне привязывается к Франсуа и даже иногда переживает страх, что сможет разлюбить его, если начнет расспрашивать своего нового хозяина о том, чем тот занят в притонах. И в самой анекдотической ситуации, когда его похитили, приняв за женщину, он считает необходимым защитить в глазах монастырской братии похитившего его монаха, сообщая, что спасался от убийц, а тот дал ему приют на ночь. Таким образом, он, скорее, игрушка в руках людей, в том числе и женщин, испытывающих к нему влечение. Как, повторим, Адонис из греческой мифологии. Сами же по себе истории, участником которых он становится, оказываются звеньями судьбы для него и составляющими сюжета романа о нем для автора и читателей.

Непохожесть «Приключений Эме Лебефа» на традиционный плутовской роман в еще большей степени проявляется в направленности второго из показательных для этого жанра мотивов — скитаний героя. В его основе — фольклорный мотив ликвидации недостатка. Как правило, герой плутовского романа нуждается в прочном социальном и материальном положении. Эме тоже необходимы деньги. Один раз (помогая маркизу Франсуа) он принимает участие в краже (не сам похищает деньги, но готов разделить участь хозяина, которому придется скрываться после своего преступления). Другой раз — занимаясь вместе с Франсуа, горбуньей и синьориной Паской мошенничеством, выдавая себя за знатных господ, «любезных кузенов ложной кузины» [5, с. 252]. Однако не выгода является главным импульсом всех его поступков. Иногда он подчиняется той роли, которую требуют от него обстоятельства, и проявляет себя как плут. Но чаще всего он ищет приключений. Вчитаемся в его записи, где он, еще находясь в доме воспитавших его людей (причем, он живет в нем на правах, скорее, хозяина, чем подневольного человека, позволяя себе распекать работника Оморэ), представляет свое будущее: «Всю жизнь думать о товаре, о покупателях, весь день, да еще такой жаркий, сидеть в темной лавке, ничего не видеть, никуда не ездить, поневоле расстроиться и обмолвиться грубым словом» [5, с. 234]. Любовь к Луизе открывает

для него возможность изменить свою жизнь, наполнить ее новым содержанием. То же относится к ситуации, когда он становится слугой купца из Венеции. «Не намереваясь долго заниматься этим делом, я тем не менее согласился на его предложение, видя в этом возможность добраться до Венеции, куда влекло меня как настоящего графа Гоцци». Но скарედность хозяина лишала его удовольствий, а служба почти ничем не отличалась от тех занятий, что были ему знакомы по жизни в доме, который он некогда оставил, увлекшись Луизой («стоянье почти целый день за прилавком в полутемном складе»). Поэтому он оставил купца и пошел в помощники лодочника Рудольфино, «меня покойную, но скучную жизнь у Виварини на бедную, но представляющую более случаев непредвиденных встреч жизнь гондольера» [5, с. 258]. И, наконец, находясь при дворе герцога, он по-прежнему мечтает о приключениях. «Далекий от того, чтобы любить или желать принцессу, принужденный своим положением и господствующей при герцогском дворе известной строгостью к воздержанию в большей, чем я привык, степени, я несколько скучал о привольной жизни в Италии...» [5, с. 272]. Причем, Эме безразлична история (участие в политических, общественных и т. д. событиях, приобщающих к человечеству), он предпочитает жизнь частного человека, но в ней должны быть истории (необыкновенные встречи, дарящие наслаждение и спасающие от скуки однообразного быта — все то, что включало в себя первоначально слово «авентура»). «Авантюра, — пишет И. В. Силантьев, — как неожиданное, незапланированное, избыточное происшествие (случившееся во зло или даже во благо героя) всегда нарушает установившееся, нормальное течение частной жизни героя и заставляет говорить о его личной судьбе» [8, с. 90]. Так и кузминского Эме Лебефа в большей степени занимает смеющаяся Берта фон Либкозенфельдт с «огромными коровьими голубыми глазами» и двумя рядами «белейших зубов» [5, с. 274], чем поглощенный «утопическими мечтами о равенстве, свободе, братстве» молодой человек, готовящийся к участию в грядущих «будто бы великих событиях, мировом потрясении, новом потопе» [5, с. 275]. Эме Лебеф — искатель приключений, а не плут по своей натуре. Ради них он готов отказаться и от материальных, и от социальных привилегий.

**Выводы.** Изучение места в «Приключениях Эме Лебефа» судьбы как концепта и как сюжетного мотива позволило нам сделать выводы относительно степени близости этого произведения жанру плутов-

ского романа. Их роднит исходная ситуация: герой покидает родной дом и отправляется на чужбину. Его история — цепочка ситуаций, в которых ему приходится проявить находчивость, изворотливость, смекалку, совершать зачастую безнравственные с точки зрения общественной морали поступки. С проявлением судьбы непосредственно связаны такие сюжетные мотивы, как инициация и скитания героя. В то же время в «Приключениях Эме Лебефа» развитие этих мотивов ближе к авантюрному, чем плутовскому роману, поскольку герой стремится ликвидировать недостачу не в материальном, бытовом благополучии, а в чудесном и неожиданном, тем самым преодолевая скуку и однообразие жизни. «Приключения Эме Лебефа» М. Кузмина — это, безусловно, стилизация плутовского романа, но в нее внесены элементы и другого, близкого жанра — авантюрного.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Барг М. А. Эпохи и идеи. Становление историзма / М. А. Барг. — М. : Мысль, 1987. — 348 с.
2. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель / под общ. ред. Е. А. Цургановой, А. Е. Махова. — М. : Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. — 512 с.
3. Завгородняя Г. Ю. Стилизация в русской прозе XIX — начала XX века : автореф. дис. ... доктора филологических наук : спец. 10.01.01 / Галина Юрьевна Завгородняя. — Москва, 2010. — 44 с.
4. Зябрева Г. А. Концепт-анализ в современном литературоведении: теоретическая и методологическая проекция / Г. А. Зябрева, С. В. Капустина // Вопросы русской литературы : межвузовский научный сборник. — Симферополь : Крымский Архив, 2011. — Вып. 19. — С. 87–93.
5. Кузмин М. Приключения Эме Лебефа : роман / Михаил Кузмин // Лунная гостя : Романы, повести, рассказы. — М. : ТЕРРА, 1997. — С. 231–275.
6. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. М. Мелетинский. — М. : Наука, 1986. — 320 с.
7. Певак Е. Проза и эссеистика М. А. Кузмина : [вступительная статья] / Елена Певак // Кузмин М. А. Проза и эссеистика : в 3 т. — М. : Аграф, 1999. — Т. 1. — С. 5–68.
8. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования / И. В. Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2009. — 224 с.

**ЛЮДИНА ТА ЇЇ ДОЛЯ  
В «ПРИГОДАХ ЕМЕ ЛЕБЕФА» М. КУЗМІНА  
(ДО ПИТАНЯ ПРО ЖАНРОВУ ПРИРОДУ ТВОРУ)**

*Вікторія Широкова, аспірантка*

*Ізмаїльський державний гуманітарний університет*

*Автор виходить з того, що в роботах про М. Кузміна встановилося положення відносно жанрової природи його роману «Пригоди Еме Лебефа» як стилізації. Вирішується проблема: в якій мірі абсолютним є дотримання письменником початку ХХ століття традицій крутійського роману. Для її вирішення авторка статті звертається до вивчення категорії «доля». «Доля» розглядається як концепт в романі М. Кузміна, з точки зору розуміння героєм того, що з ним відбувається, а також як сюжетний мотив, пов'язаний з ініціацією та блуканнями героя на чужині. Обґрунтовується висновок про те, що М. Кузмін орієнтувався в «Пригодах Еме Лебефа» як на традиції крутійського роману, так і на традиції інших жанрів — зокрема — авантюрного роману.*

***Ключові слова:** концепт, мотив, жанр, крутійський роман, авантюрний роман, М. Кузмін.*

**HUMAN AND HIS FATE  
IN «ADVENTURES OF AIME LEBOEUF» BY M. KUZMIN  
(TO THE QUESTION ABOUT GENRE  
NATURE OF LITERARY WORK)**

*Viktoria Shyrokova,*

*postgraduate student of department of Foreign literature  
Izmail State University of Humanities*

*The article focuses upon the specificity of genre of «The Adventures of Aime Leboeuf» by M. Kuzmin. In the works of literary critics this novel is considered as stylization of picaresque novel (novela picaresca). The author of the article solves the problem: if the novel of M. Kuzmin, which was written in the beginning of XX century is an exact copy of the genre, which existed in its classical form in world literature until the end of the XVIII century? Solving this problem, the author has put into focus the category of «fate». «Destiny» is being studied as a concept and plot motive in the novel. Therefore, the author uses the technique of structural method (fate, a key motif, is studied as a structural unit of the text), as well as the anthropological method (it was studied how the hero appreciates his destiny, explains the events of his life, solves the problem of freedom and predestination). So level of poetics and the mental level of the novel are related. Conceptual analysis showed that the ratio of the hero and the other characters of the novel to the fate has a controversial nature. They understand that the events have a sense that someone (or something) has set. But the meaning of fate can be found. The help of clairvoyant is needed for it. Therefore, they try to guess their fate by a fortune-teller. At the same time they are living in the era of man's faith in its independence and opportunities. So they can blame fate and take the initiative in their hands. The hero of the novel even plays the role of an astrologer, pretends to guess people's*

*lives. However, most of the events of his life — are the result of the actions of other people who, as a rule, have devious aims. The main plot motives in the novel by M. Kuzmin are the initiation of the hero and his wanderings. Both motives related to his fate. The presence of these motives in the novel is a sign of it's connection with the picaresque novel. But the behavior of the hero (actant), his character is not the same as in the picaresque novel. He does not obtain only material goals. As a general rule, he obeys to senses of love and friendship. The main aim for him — to get away from the boredom and monotony. He is not also interested in history. This hero- is an adventurer. The author of the paper concludes that M. Kuzmin in the «Adventures of Aime Leboeuf» not only continued the traditions of the picaresque, but of the adventure novel, too. The mythopoetics of novel by M. Kuzmin (myth of Adonis in it's connection with hero's destiny) was also examined in the article.*

**Key words:** *concept, style, genre, the picaresque novel, adventurous novel, Mikhail Kuzmin.*

#### REFERENCES

1. Bart, M. A. (1987), *Jepohi i idei. Stanovlenie istorizma [Epochs and Ideas. Forming of historicism]*, Moscow, Mysl [in Russian].
2. *Evropejskaja pojetika ot antichnosti do jepohi Prosveshhenija: Jenciklopedicheskij putevoditel' [European Poetics from Antiquity to Enlightenment: Encyclopedic guide]* (2010), Moscow, Kulagina Publishers — Intrada [in Russian].
3. Zavgorodnjaja, G. Ju. (2010), «Stylization in Russian prose of XIX — the beginning of XX century», Thesis abstract for DrSc (Philology), 10.01.01, Moscow, Literary institute named after A. M. Gorki, Russia [in Russian].
4. Zyabreva, G. A. and Kapustina, S. A. (2011), *Koncept-analiz v sovremennom literaturovedenii: teoreticheskaja i metodologicheskaja proekcii [Concept analysis in contemporary literary studies: theoretical and methodological projection]*, [Problems of Russian literature: interuniversity collection of scientific articles], Simferopol, Krymskij Arhiv, Iss. 19, pp.87–93 [in Russian]
5. Kuzmin, M. (1997), *Prikljuchenija Jeme Lebefa: Roman [Adventures of Eme Lefeb]*, *Lunnaja gost'ja: Romany, povesti, rasskazy [A lunar guest: collection of novels, stories]*, Moscow, TERRA, pp.231–275 [in Russian].
6. Meletinskij, E. M. (1986), *Vvedenie v istoricheskiju pojetiku jeposa i romana [Introduction to the Historical Poetics of Epic, Romance and Novel]*, Moscow, Nauka [in Russian].
7. Pevak, E. (1999), *Proza i jesseistika M. A. Kuzmina: vstupitel'naja stat'ja [Prose and essay by M. A. Kuzmin: Preface article]*, Kuzmin M. A. *Proza i jesseistika: V 3 t. [Kuzmin M. A. Prose and essay: in 3 volumes (vol. 1)]*, Moscow, Agraf, 1999, pp. 5–68 [in Russian].
8. Silant'ev, I. V. (2009), *Sjuzhetologicheskie issledovanija [A Research Papers on Plot]*, Moscow, Jazyki slavjanskoj kul'tury [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2015 р.*



## ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

---

УДК 82.0(083.77)

### А. БАРБЮС, Е. РЕМАРК, О. ГОНЧАР: ФЕНОМЕН НАТХНЕННЯ І МАЙСТЕРНОСТІ

*Микола Гуменний, д-р філол. наук, проф.,  
Віра Гуменна, канд. філол. наук, доц.*

*Південноукраїнський національний педагогічний університет  
ім. К. Д. Ушинського, м. Одеса  
Kafedra35uzl.@mail.ru*

*Стаття присвячена дослідженню своєрідності барбюсівсько-ремарківських і гончарівських варіацій антивоєнної теми. Окреслено відмінності композиційні, сюжетні, інтонаційно-ритмічні, зв'язані з пристрастями авторів до воєнного матеріалу, а також гнучкість їх магічного слова. Особлива увага акцентується на проблемах традицій і новаторства в антивоєнних романах А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара: поліфонізм і монологізм, суб'єктивність і об'єктивність, системи персонажів, сюжетно-композиційні зміщення. При вивченні структури аналізованих романів, простежено портретні, пейзажні, інтер'єрні та екстер'єрні описи, специфіку художніх деталей і домінуючий мотив у своєму філософському і моральному значенні. Крім того, вивчено ключові слова романів (стереотипи і архетипи), що слугують узагальненими формами образної свідомості, а також їх вплив на художньо-психологічну сутність творів. Тут же досліджуються усі можливі значення речей — історичні, біографічні, символічні, асоціативні.*

**Ключові слова:** антивоєнний роман, традиції, новаторство, сюжетно-композиційні, художні деталі, описи, асоціативні.

Р. Інгарден у статті «Художні цінності та естетичні цінності» стверджує думку про те, що художній «твір завжди з'являється перцепторіві у певній конкретизації. Проте це не виключає того, що перцептор може прагнути вловити твір в суто схематичній поставі, із збереженням невияснених місць з усіма характерними для нього потенційностями. Такого виду осягнення твору мистецтва, в свою чергу, вимагає від перцептора спеціального налаштування та прийомів, аби він утримався від мимовільного доповнення якісної детермінації твору і усвідомив те, в чому полягають його потенційні моменти» [4, с. 67]. Але, на наш погляд, навряд чи перцепторіві допоможуть «спеціальні налаштування та прийоми» зрозуміти специфіку твору, його пафос, історичну співвіднесеність і врешті-решт задум. Виходячи лише з

цих міркувань, важко зрозуміти «Божественну комедію» Данте або «Чарівну гору» Томаса Манна у всіх вказаних аспектах. Необхідна відповідна підготовка читача. Траплялися випадки, коли навіть літературні критики не змогли розібратися в творчих планах митців. Так було, наприклад, з романом «Фіеста» Хемінгуея або дилогією Генріха Манна про короля Генріха IV. У цьому ж ракурсі доцільно навести судження Бальзака, який стверджував думку: «Щоб оцінити прекрасні літературні твори... необхідна фундаментальна освіта, розвинений інтелект, спокій, вільний час і певні зусилля роздуму» [6, с. 530]. Це ж стосується західного антивоєнного роману «Вогонь» А. Барбюса і «На Західному фронті без змін» Е. Ремарка (навколо них відбувалися тенденційні полеміки).

То як розглядати натхнення і майстерність у творчій лабораторії митця? По-різному пояснюють і розуміють письменники ці складові творчого процесу. В. Інбер писала, що М. Гоголь, звертаючись до натхнення, вигукував: «О, не розлучайся зі мною! Живи на землі хоч дві години кожного дня...» [3, с. 32], а Борис Горбатов, виступаючи на зборах письменників, говорив що: «Майстерність — це вміння найбільш виразно, найбільш емоційно, найбільш економно і найбільш благозвучно донести те, що є в письменника на душі» [3, с. 35].

Антивоєнні романи А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара — це актуальний матеріал для творчих пошуків у руслі основних проблем сучасного літературознавства. Однією із них є проблема майстерності, про яку йшлося в наукових працях Д. Затонського, Д. Наливайка, М. Гуменного, І. Семенчука, К. Галич та ін. Тепер перед літературними критиками постає завдання дослідити різні грані художньої майстерності в творчості вказаних митців у компаративному аспекті. Саме в такому ракурсі ми спробуємо розглянути означену проблему в конкретній роботі.

Автори постійно пам'ятали, що їх романи повинні переконати читача перш за все своєю правдивістю, для цього потрібна точна лаконічна риторично не прикрашена фраза. Але прагнення писати безпристрасно вступало в суперечність з внутрішнім переживанням минулого, збереженим в їх душах, з асоціативним переплетенням цих настроїв з емоціями із сьогодення. Іншими словами, художня і пізнавальна функції жанру антивоєнного роману постійно знаходяться в полі зору авторів. І ось у неприкрашених фразах виникають образи, картини, сцени, що мають значну емоційну напругу. В А. Барбюса і

Е. Ремарка вражають натуралістичні віддзеркалення страхіть війни, що викликають здригання, огиду і ненависть.

Автори говорять про себе в першій особі, виступаючи, з одного боку, як оповідачі і коментатори подій, а з другого — як їх учасники, діючі особи. Розповідаючи, вони заперечують війну, розкривають її антигуманну сутність. Звучання образу автора поліфонічне: тут і антивоєнний протест, і сумні роздуми про вітчизну і загиблих товаришів.

Емоційна напруга повістування створюється не лише значними описами страхіть війни, але й їх зверненістю до інтелекту і почуттєвого світу читача. Тексти романів побудовані так, щоб викликати у свідомості читача візуальні образи, які складають картину війни. Сприйняття картини підсилюється асоціативним порівнянням, «велика, звуглена, ніби котяча, голова» [1, с. 141], «щоки немов воскові» [1, с. 140], «чую глухий гуркіт, немов далекі вибухи в копальні» [5, с. 151], «наші ручні гранати — як сірники» [5, с. 187], «сяк-так перев'язаний якимось простирадлом, що густо набрякло кров'ю і стало як ота червона китайка» [2, с. 246]. Повістувальні описи точно віддзеркалюють психологію читача. Катарсис — від осягнення того, наскільки принизлива для людини війна. Письменники-гуманісти пронизали свої антивоєнні романи умонастроєм, їх твори ставали ніби матеріальними суб'єктами їх політичних позицій.

В основі поетичного стилю антивоєнних романів А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара превалює фразеологія самозаглиблення, проникнення — в батальні сцени, в спосіб життя на війні, в душу товариша: «Ми відчували, що десь у глибині його душі клекотіло обурення і протест, але він стримував себе» [1, с. 107]; «Я нічого більше не хочу розказувати про моє собаче життя, — обзивається нарешті Вольпат» [1, с. 107]; «Бліндажі геть позасипано землею і ще не знати чим... В одному місці окопи зовсім зніс артилерійський вогонь: замість широкого рову — зоране поле, симетрично вкрите вздовж і впоперек ямами одна біля одної» [1, с. 141]; «На поверх нижче лежать поранені в живіт, у хребет, у голову і з ампутацією обох рук чи ніг. У правому крилі будинку — солдати з розтрощеними щелепами, отруєні газом, поранені в ніс, вуха чи шию... Тільки тут починаєш розуміти, наскільки вразливе тіло людини» [5, с. 177]; «Не можна збагнути, як ці пошматовані тіла мають ще людські обличчя і як вони ще живуть звичайним, буденним життям. А це ж тільки один госпіталь, ба навіть тільки одне його відділення — їх сотні тисяч... Тільки в гос-

піталі видно, що таке справді війна» [5, с. 178]; «Справи в Альберта кепські. Його забирають до операційної — ампутувати ногу. Її віднімають усю, до самого верху. Тепер він майже не розмовляє» [5, с. 176]; «Степура пішов на подвиг свідомо: з піднятою в руці важкою гранатою він кинувся з садка напереріз танкетці й ударом гранати зупинив її, хоча й самого під час вибуху пошматувало, порвало» [2, с. 256]; «Пити, пити, — знов хрипить поранений і крутить головою так, наче душить його ремінець каски, хоч каска лежить перекинута осторонь, печеться на сонці» [2, с. 247] та ін.

Процитовані фрагменти надзвичайно точні і лаконічні: реальні факти названі, читач має можливість уявити криваву бойню — війну, описи якої наповнюють його страхом, здатним заледенити кров. І тут доводиться враховувати не тільки ідейний пафос романів, художність їх форми, але й ширину ідейно-художніх відгуків, які викликають твори в літературних критиків і читачів.

Тут ми помічаємо принципову різницю в стилях французького, німецького й українського письменників. А. Барбюс поширює метафоризацію на сферу індивідуальної свідомості й самосвідомості; Е. Ремарк майстерно використовує органічну співвіднесеність мовлення оповідача і персонажів; О. Гончар поєднує невласне пряму мову з внутрішніми монологіями персонажів. В А. Барбюса й Е. Ремарка — це головна активність самого повістувача, який своєю оповіддю фактично бере участь у системі воєнних подій.

У всіх описах (портретах, пейзажах, інтер'єрах тощо) в А. Барбюса й Е. Ремарка важлива не численність художніх деталей (що захоплювало О. Бальзака й Е. Золя), але їх принципова подібність, статичність і повторюваність відносно до домінантного мотиву, який при цьому рельєфніше збільшується у своєму філософському і моральному значенні. У стильових пошуках О. Гончара превалують романтична тональність, символіка, значні авторські вкраплення. Коли читаємо А. Барбюса й Е. Ремарка, то здається, що слів дуже мало, ніби щось не з'ясовано до кінця; в О. Гончара ж завжди домінує значна кількість слів, навіть з'являється ілюзія, що частину їх можна було б скоротити не порушивши змісту. Така об'єктивна відмінність між естетикою діалогічного і монологічного словесного матеріалу.

Звичайно, тут необхідно говорити про високу майстерність А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара, про дивовижну свободу володіння мовою, про гнучкість їх магічного слова, про почуття співвіднесеності

в композиції. Але в конкретному випадку хочеться підкреслити, що все це має серйозні передумови, а саме — особистість авторів, митців, а основа її — народність. Причому в такій якості, в такій глибині співчуття простій людині, нехай і одягнутій у солдатську шинель, і в такому розумінні величі її душі, своєрідності роздуму, які тільки й роблять людину справжньою людиною.

Логіка повісткування в А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара глибоко відмінна: якщо два перших, як правило, йдуть від окремого до загального (інтегруючий підхід), то О. Гончар — від загального до окремого (диференційований підхід). Тому й людські страждання, спостереженнями яких вони себе вважають, описані ними по-різному. Страждання у змалюванні А. Барбюса й Е. Ремарка диференціюються на безліч почуттів і спонукань. У героїв О. Гончара всі дрібні спонуки зливаються в один патріотичний порив, який є домінуючим (Колосовський, Духнович, Решетняк). Усе залежить, звичайно, не від самих героїв, а від авторського бачення їх — мікроскопічного в А. Барбюса й Е. Ремарка, макроскопічного в О. Гончара.

Вибір жанру визначається не власне літературними вимогами, не різними формами умовності, а тим матеріалом реального життя, який необхідно осмислити у творі. У творчості А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара однією із жанрових ознак є об'єкт відображення (воєнні події); дійсність детермінує закони жанру. Отже, у вказаних митців жанр визначається характером опису об'єкта, а композиція антивоєнних романів у цілому вибудовується як майстерний архітектурний витвір.

Отже, між барбюсівсько-ремарківською і гончарівською варіаціями однієї теми є серйозна відмінність, точніше, значний культурно-історичний простір. Художня система у стилях авторів трансформується своїми відмінними гранями. Поліфонізм і монологізм, суб'єктивність і об'єктивність, системи персонажів, сюжетно-композиційні зміщення — все це вектори, досягнуті індивідуальними стилями, розширюють межі антивоєнного роману і зберігають його єдність. Гончарівський текст антивоєнного роману пронизаний ремінісценціями культури та історії, кожне слово в ньому чутливо резонує, перегукаючись з минулим, сьогоденням і майбутнім.

Продовження традицій і новаторство в різний час, і зрозуміло, різних прозаїків проявляються по-різному. А. Барбюс, Е. Ремарк, О. Гончар — усі знаходяться у зв'язку з реалістичними, справді народними традиціями французької, німецької та української прози

минулого. Але цілком очевидно, що так можна сказати лише в найзагальнішому значенні. Бо у кожного з них все це має свої специфічні особливості, детерміновані часом, індивідуальними нахилами і масштабом обдарованості. Звичайно, зв'язок О. Гончара з великими прозаїками минулого, і перш за все з А. Барбюсом й Е. Ремарком (у жанрі антивоєнного роману), надзвичайно складний, хоча він безумовний і принциповий.

В художньому розвитку, який довгий час еволюціонував шляхом освоєння все нових і нових аспектів об'єктивної реальності: суспільство, особистість, природа і т. ін., — відбувся ніби стрибок в самосвідомості, оскільки у сферу освоєння вступила така могутня подія, що охопила всі сторони дійсності, як війна. Війна в аналізованих романах — це повна десублімація культури і деестетизація життя. Закономірно виникає в них новий ряд ключових слів: снаряд, вибух, осколки, поранення, сапери, рушниця, бій, взвод, труп, окоп, солдати, госпіталь, вогонь, кашовар, офіцери, бомбардування, вартові, руїни, смерть, каска, мертвий, ракета, бінокль, парашут, гармати... Якими хиткими не були б такі напівпоняття-напівобрази, але ними чітко окреслюються не лише жахливі межі війни, але й її неймовірні наслідки. Воєнна дійсність, багаторазово пережита і передумана в її «звичайності», починає сприйматися як сукупність неписаних правил, що регулюють поведінку людини на війні. Серед ключових слів привертають увагу стереотипи і архетипи, що слугують узагальненими формами образної свідомості.

Антивоєнні романи А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара при всіх своїх відмінностях — композиційних, сюжетних, інтонаційно-ритмічних, зв'язаних з пристрастями авторів до воєнного матеріалу, до тих чи інших солдатських типів, — мають одну спільну, але характерну рису. Це антивоєнний пафос, це громадянська позиція митців, це заперечення війни в усіх її проявах. Тільки читаючи романи, все частіше помічаєш, як тебе гостро охоплює відчуття історії, відчуття великої уваги до деталей, інколи відтворених різко і так безкомпромісно правдиво, що можуть бути названі натуралістичними («Не знаходять нічого, крім хліба: його підкладають під потилицю, на якій злиплося від крові волосся» [1, с. 257]; «...кривавих шматків тіла» [1, с. 257]; «...неспинно посувається колона панцерників, що ревуть і вивертають дим, ці невразливі сталеві звірі чавлять мертвих і поранених» [5, с. 187]; «Духнович теж біг між ними, спотикаючись об трупи, об тих, що падали

поранені» [2, с. 149]. Зрозуміло, що спільне конкретно проявляється у кожного прозаїка по-своєму, але воно є, воно чітко відчувається.

Точність, конкретність і навіть фундаментальність, що проникли в антивоєнну прозу, не позбавили її ні сили почуття, ні глибини типізації, ні філософської наповненості. Навпаки, митці, ввівши в романи значну кількість слів, що не були до того в художньому вжитку, відкрили для себе нові можливості поетичної обробки. Особливості прози, мови і будова образів у творчості А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара підтверджують цей факт.

Новий, по-особливому високий рівень роздумів прозаїків про трагічні події війни мав вплив і на розвиток їх поетики. Окремі епізоди, конкретні солдати, як правило, до певної міри визначають у романах і своєрідність композиції, і характер осмислення теми, і принципи створення образу. Зміщення композиції в сторону охоплення подій фронту, навіть світу, поява узагальнених образів, здатних донести широко, історично інтерпретовану тему, — характерні особливості антивоєнних романів указаних митців.

В архітектоніці антивоєнних романів часто знаходимо два-три рядки, інтонація яких, синтаксис суттєво підсилюють художньо-психологічну сутність твору, концентрують у собі те, що в інших присутнє як тенденція. Ось подібні рядки: «У кількох ямах від снарядів гниють величезні, здуті трупи коней, в інших — понівечені жакливіми ранами від снарядів останки тих, що раніш були людьми» [1, с. 142]. Або: «Снаряди, хмари газу і колони танків — розчавлення, руйнація, смерть» [5, с. 187] та ін. В аналогічних фрагментах тексту фіксується найголовніше: розкривається сутність війни. Очевидна напруга ритму і крайня схвильованість повісткування досягається найбільш подібними епізодами. За своїм словесним і ритмічним матеріалом фрагменти скупі, але скупість фраз у них лише підкреслює глибину почуттів, одноманітність ритму тільки підсилює проникненість всеохоплюючого душевного стану автора.

Творчий розвиток гофманівських традицій помічаємо в антивоєнних романах А. Барбюса й Е. Ремарка в поетикальному аспекті. В деяких творах («Автомат», «Королівська наречена», «Чужа дитина», «Пісочна людина», «Мадемуазель де Скюдери») Гофман користується мотивом речі, що імітує живе життя людини (механічна лялька, бездумний автомат, прикраси тощо). Часто одяг в його творах надає людині певного статусу, визначає домінуючі риси її характеру. А. Барбюс

й Е. Ремарк детально описують повсякденні речі солдатів та їх одяг, акцентуючи увагу читача на найнеобхіднішому. Речі включаються в такий контекст, в якому їх пряма побутова функція набуває переносне і узагальнене значення, підкреслюючи спосіб життя солдатів, екзистенційну глибину. Наприклад: «Поряд носової хустки, люльки, кисета на тютюн, в якому є також книжечка цигаркового паперу, ножа, гаманця... складні ножиці й ложка-виделка... огризок олівця і недогарок свічки; скляна трубочка з аспірином...» [1, с. 158]; «Мати тішиться, що я вбрався в цивільне; в ньому я немов ближчий їй. Однак батькові більш до вподоби форма, він хоче так піти зі мною до своїх знайомих. Та я ухиляюсь від цього» [5, с. 124] та ін. Тут доречно навести судження М. Епштейна, який стверджує: «...сукупність текстів, що «витагують» із речей усі можливі значення — історичні, біографічні, символічні, асоціативні... Але, звичайно, завдання полягає в тому, щоб усі ці значення «повернулися» в речі, влились у свої витоки» [7, с. 329].

Речі в антивоєнних романах функціонують, надаючи певних відтінків значення в концептуальному просторі (можна пригадати випадок з ботинками Кеммеріха і чоботами Духновича). У романі «Людина і зброя» теж знаходимо аналогічні приклади. Ось перед нами Колосовський — студбативець: «Одяг зашмарований по окопах, весь у пилюці, в крові, а рука з міцним зап'ястям тримає важкий автомат» [2, с. 247]. Правий був Гофман у своїй «костюмній філософії», стверджуючи, що речі — це міра всього людського або антилюдського.

Ця очевидність психологічного аналізу надає мові антивоєнних романів надзвичайної точності. Речові дрібниці слугують одній меті — вичерпно показати ті глибокі внутрішні зрушення, що відбуваються у свідомості солдатів під впливом жаклих умов війни: «Меніль Андре ось уже два тижні ходить у товстих панчохах з зеленої смугастої шерсті, а Тірет носить обмотки з сірого драпу в білу смужку, вирізані з цивільних штанів... У Мартро обмотки різних кольорів, бо йому не вдалося знайти двох однаково зношених та брудних шинельних клаптів... Пепен дивує товаришів і прохожих парою коричневих гетр, знятих з мерця... Барк... носить білі обмотки...» [1, с. 33]; «Шкурин тварин, купи ковдр, шматки полотна, шапки з навушниками, шерстяні ковпаки, шарфи, накутані на шию або накручені тюрбаном, фуфайки з трико, просмолені, проклеєні й гумові капюшони всіх кольорів... — все це вкриває людей, майже стирає ознаки уніформи й обличчя, збільшує кожного з них» [1, с. 32]. Саме в романі «Вогонь»



(найбільшою мірою) Барбюсу вдається показати, як залежно від розуміння активності, від можливості й кмітливості, кожен примудряється змагатися з гнітючими обставинами.

Стиль А. Барбюса, Е. Ремарка й О. Гончара — це своєрідна художня манера антивоєнного роману. Це мовлення слюсаря і торфокопа, селянина і шахтаря, студента і офіцера, перевізника і провізора, вчителя і кухаря, поштаря і писарчука. Це військова термінологія, мова вуличного діалекту, політики і релігії. І у всій цій поліфонії присутня наскрізна єдність: від кожної фрази віддзеркалюється справжня народна сила. Все так свіжо і просто в індивідуальному стилі вказаних авторів, ніби вперше чуєш і все-таки відразу сприймаєш кожне слово. Їхня мова переконлива і сильна завдяки багатству спостережень і дії.

Слова «патрулі», «солдати», «окопи», «бій», «війна», «госпіталь», «поранення» у структурі антивоєнних романів набувають і в ритмічному відношенні особливої акцентуації, що завжди співзвучна душевному стану персонажів. Ці слова, в яких ідея романів викристалізовується найбільш повно, в той же час насичені індивідуальним психологічним змістом і характеризують соціально-побутовий аспект. Ось солдат Фарфадє розмірковує в такий спосіб: «...мені здавалося чудним, коли я чув про бажання дістати «добру рану». Але все-таки, хай хоч що кажуть, тепер я розумію, що це єдине, чого може сподіватись бідний солдат, коли він ще не з'їхав з глузду» [1, с. 67]; «Я знову падаю, дослухаючись, у край напружений. Чути тріскотняву, гуркіт, брязкіт. І посеред усього — суцільний пронизливий крик. Їх обстрілюють, атаку відбито» [5, с. 151]; «Ракети щораз ближче, стрільба лункіше. Неподалік від них за садками чути гуркіт тривожний, гуркіт, що просувається в бік Дніпра» [2, с. 235]. Помічаємо закономірність: чим загальнішим і різноманітнішим стає значення, тим індивідуальніше і насиченіше його звучання.

Особлива, страшна воєнна повсякденність передана в мові антивоєнних романів: «тіло наче закам'яніло, суглоби ниють так, що хочеться кричати» [1, с. 71]; «колючий зимовий вітер січе шкіру» [1, с. 71]; «Чути, як рвуться снаряди. Якщо наші підуть в контратаку, я врятований» [5, с. 151]; «Неподалік гучно вибухає снаряд. Одразу за ним іще два. І починається. Вогняний шквал» [5, с. 150]; «На гул, на світло ракетне, щораз все ближче розпліскується над ними, під вихровище куль, що хвискають, сичать назустріч» [2, с. 236] та ін.

Через всю структуру аналізованих романів проходить у надзвичайно різноманітних варіаціях думка про страшну контрастність, що

становить сутність кожної клітинки того воєнного буття, яке відтворюють автори. В цих словосполученнях — вибухова сила, яка складає основу стилістичної будови романів.

«Похмури» епітети переважають у романах А. Барбюса й Е. Ремарка: «пекельний гуркіт», «вкривались блідими масками», «навантажені новим трупом», «худорляві старі обличчя», «труп здається чистим», «бідолашний юнак», «вона здається нам страшною долиною страждань», «багністі обочини», «темно-руда фарба», «рудувато-червона замазка», «ворожий бік», «картина приголомшливо близька», «тяжкий сум», «чорний обрис лісу», «скам'янілий краєвид», «хрипкий булькіт», «худі обличчя». Епітет «бідолашний юнак» своєрідно резюмує багато інших епітетів.

У романі ж «Людина і зброя» домінують епітети життєстверджуючі, що детерміновані романтично-реалістичним відображенням воєнної дійсності та оптимістичною вірою в неминучу перемогу. Можна навести переконливий текстовий приклад: «...а там, де стояла на пагорбі хата біла, чиймись прекрасними руками побілена, вже дотліває чорна купа руїн. І тільки рожі високі, стрункої дівочої краси, як і раніш, стоять на причілку, присвічені сонцем, ще більш яскраві, ще більш розпалахкотілі в цей передзахідний час» [2, с. 96].

Помічаємо оповідне мистецтво автора, вміння давати рух деталям сюжету, викладати воєнний матеріал просто, але виразно, поетичними засобами передавати реалії тодішньої атмосфери.

Ставши на позиції історико-теоретичного підходу, ми дослідили деякі грані майстерності антивоєнних романів, детермінованих талантом письменників та конкретно-історичними причинами соціального й естетичного порядку. Сюжетно-композиційні зміщення в сторону охоплення подій фронту, навіть світу, поява узагальнених образів, здатних донести широко, історично осмислену тему, — характерні особливості антивоєнних романів указаних митців. Гуманістичний інтерес до відображення страхів війни, проникнутий пафосом антимілітаризму, робить аналізовані твори надзвичайно значними в історії європейської літератури.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

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. Инбер В. Вдохновение и мастерство / Вера Инбер. — М. : Сов. писатель, 1957. — 107 с.
4. Ингарден Р. Художні цінності та естетичні цінності / Роман Ингарден // Філософська думка. — 2005. — № 6. — С. 65–87.
5. Ремарк Е. М. Твори : у 2 т. / Еріх Марія Ремарк. — К. : Дніпро, 1986. — Т. 1. — 573 с.
6. Энциклопедия мудрости. — М. : РОСССА, 2007. — 814 с.
7. Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. — М. : Сов. писатель, 1988. — 416 с.

**А. БАРБЮС, Э. РЕМАРК, О. ГОНЧАР:  
ФЕНОМЕН ВДОХНОВЕНИЯ И МАСТЕРСТВА**

*Николай Гуменный, д-р филол. наук, проф.,  
Вера Гуменная, канд. филол. наук, доц.*

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

*Статья посвящена исследованию своеобразия вариаций антивоенной темы А. Барбюсом, Э. Ремарком и О. Гончаром. Выделены композиционные, сюжетные, интонационно-ритмические особенности, связанные с пристрастиями авторов к военному материалу, а также гибкость их магического слова. Особое внимание акцентируется на проблемах традиций и новаторства в антивоенных романах А. Барбюса, Э. Ремарка и О. Гончара: полифонизм и монологизм, субъективность и объективность, системы персонажей, сюжетно-композиционные сдвиги. При изучении структуры анализируемых романов прослежены портретные, пейзажные, интерьерные и экстерьерные описания, специфика художественных деталей и доминантный мотив в философском и моральном значении. Кроме того, изучены ключевые слова романов (стереотипы и архетипы), которые служат обобщенными формами образного сознания, а также их влияние на художественно-психологическую сущность произведений. Здесь исследуются все возможные значения вещей — исторические, биографические, символические, ассоциативные.*

*Ключевые слова:* антивоенный роман, традиции, новаторство, сюжетно-композиционные, художественные детали, описания, ассоциативные.

**H. BARBUSSE, E. REMARK, O. GONCHAR:  
THE PHENOMENON OF INSPIRATION AND MASTERY**

*Mykola Gumennyj, Vira Gumenna*

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

*The identity variations of antiwar theme by A. Barbusse, E. Remark and O. Gonchar are investigated in this article. The compositional differences, intonation and rhythmic*

are outlined. They are related with authors' predilections to antiwar material and also their diversity of magic word. Special attention is accentuated on problems of traditions and innovation in antiwar novels by A. Barbusse, E. Remark and Gonchar. These are polyphonism and monologism, subjectivity and objectivity, system of characters, plot and compositional shifts. Studying the structure of analyzed novels we traced the descriptions of interiors, exteriors, landscapes and portraits, the specifics of art details and dominant motive in their philosophic and moral meaning. Besides the keywords of novels (stereotypes and archetypes) that serve as generalized forms of an imaginative consciousness are studied in this article. And also we traced their influence on art and psychological essence of novels. In this work are investigated all possible values of things like historical, biographical, symbolic and associative.

Considered psychological, moral, ethical and other problems antiwar novels by authors, genre and stylistic forms of expression and turns the specificity of patterns, their typological interrelation of art. Also investigate the plot-compositional diversity novels, their relationship and difference, the specificity of ideological and aesthetic principles of artists and psychological richness of narrative models

In the article attempts to define the genre features anti-war novels A. Barbusse, E. Remark and O. Gonchar. Features include: 1) desire authors observe actual chronological and reliability; 2) organic unity of fact and idea; 3) highly skillful presentation of factual material. These artists paved the way to future creators antiwar novels based on documentary, have received wide recognition in the history of world literature of the XX century.

**Key words:** antiwar novel, traditions, plot and composite details, descriptions, art details, associative.

## REFERENCES

1. Barbusse, H. (1974), *Vogon'* [Under Fire], Kyiv, Molod' [in Ukrainian].
2. Gonchar, O. (1987), *Tvory': v 7 t.* [Writings in 7 volumes], Vol. 4, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
3. Inber, V. (1957), *Vdohnovenieimasterstvo* [of inspiration and mastery], Moskow, Sovet.pisatel' [in Russian].
4. Ingarden, R. (2005), *Xudozhnicinnostiteestety'chnicinnosti* [Artistic values that aesthetic values], *Filosofs'kadumka*, no. 1, pp.65–87 [in Ukrainian].
5. Remark, E. (1986), *Tvory': v 2 t.* [Writings in 2 volumes], Vol. 1, Kyiv, Dnipro [in Ukrainian].
6. *Jenciklopedija mudrosti* (2007), [Encyclopedia of wise], Moskow, Izd-vo «ROOSSA» [in Russian].
7. Jepshtejn, M. (1988), *Paradoksynovizny: O literaturnomrazvitii XIX–XX vekov* [Paradox of novelty: about literarydevelopment of XIX–XXcentury], Moskow, Sovet. pisatel' [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 26 жовтня 2015 р.*

УДК [821.111+821.161.1]СКОТТ/Достоевский«18»

## MUSICAL MOTIVE IN WALTER SCOTT'S AND FIODOR DOSTOYEVSKY'S WORKS

*Leslava Korenovska, doctor of philological Sciences, full professor*

*Krakov Pedagogical University, Institute of neophilology  
malekor@op.pl*

*Considering the similar motifs in Dostoyevsky's and Scott's works, especially wants to stop on a musical motif, rather the motif of emotional influence of the music. Dostoyevsky at the beginning of his literary creativity approached to music in the same way as Scott — with romantic position. The fact that Scott's characters and Dostoyevsky's early characters associated with certain music, confirms this transformation motif.*

**Key words:** loan, transformation, motive, romantic idea, emotional influence of music.

This article is a fragment of my monograph titled *Scott. Dickens. Dostoyevsky. About motifs transformation* that was published in 2005 [16]. The relevance of this work due to the fact that it is not yet fully understood the influence of English literature in the early work of Dostoyevsky. From the story *White Nights* to the novel *Idiot* is a period in which there are numerous motives transformed by Dostoyevsky from the novels of his favorite English writers — Sir Walter Scott and Charles Dickens. Among children, love, criminal motives, a special place occupies the motif of the emotional influence of music on the nature of the behavior, the inner world of the characters of the Scottish bard and the Russian nobleman.

According to L. Grossman, in the home library of the Russian writer there were Walter Scott's novels. There were *Monastery* and *Waverly* in French, *St. Valentine's Day* and *The Fair Maid of Perth* in Russian. In the third section of Dostoyevsky's library it was the book by Thomas Carlyle *Historical and critical experiments* (translated from English, Moscow 1878), in which one section was dedicated to Scott. In a letter to one of his numerous correspondents, to N. Ozmidov, who asked Dostoyevsky about the literature to read to his daughter, the Russian writer said: «Let her read Walter Scott and Charles Dickens in translation, but these translations are very hard to get. (...) Dickens and Walter Scott can be given for 13-year-old children». Dostoyevsky's wife even recorded which novels by Walter Scott her husband encouraged to read to their children: *Waverley*, *Rob Roy*, *Guy Mannering*, *Ivanhoe*, *The Bride of Lammermoor*, *The Puritans*, *Kenilworth* [13, p. 237].

Repeatedly Dostoyevsky recalled Scottish bard in his *Diary of a Writer*: «Walter Scott is not a legitimist, but meaningful, high heartfelt reconciliation after the hatred of the past». Dostoyevsky encouraged fathers: «Teach your children by reading Walter Scott». In these notes the Russian writer counted Sir Walter Scott «to the phenomena that make up and beauty in the century» [13, p. 133]. Memories of Dostoyevsky's daughter confirm the enthusiasm of the Russian writer for the Walter Scott's works. «When my father went to Ems or work did not allow him to do it himself, he asked my mother read to us the works of Walter Scott and Charles Dickens. [...] During dinner he asked us about our impressions and rebuilt entire episodes of these novels. My father, who had forgotten the name of his wife, and the face of his beloved, remembered all the English names of the characters of Dickens and Walter Scott, which had produced an impression on him in his youth, and spoke of them as his close friends» [14, p. 105]. Passion of Dostoyevsky in his adolescence of the novels written by Scottish bard was strong, intoxicating, which undoubtedly affected the artistic style of the early Dostoyevsky. What is it that Dostoyevsky «postponed» from the novels of Sir Walter Scott in his stories and novels? At first view, striking more differences than similarities between these two writers: Sir Walter Scott — Scottish Baron, who was interested in the young of the romantic poetry, collected folk songs and ballads, who studied the history of his homeland and described the knights, kings, fighting between the clans of Scotland. Dostoyevsky is a Russian nobleman, who from a young age took Scott and Dickens novels, read with gusto criminal chronicles, in the works he showed the psychology of his characters. Mention may be similar for both writers' features: the desire to make their works interesting and entertaining for readers [21, p. 223, 325]; very detailed picture of the processes and events (historical or domestic). At the beginning of the novel *St. Ronan's Well* of Walter Scott points out the purpose of writing the work: «celebrare domestica facta» (to celebrate events of everyday life). In Dostoyevsky's letter to Christine Alchevska on April 9, 1876, we can read: «I brought the irresistible conclusion that the writer, in addition to the poem, must know exactly to the smallest (historical and current) represent the reality. That's why getting ready to write a great novel, and I planned to dive especially in the study — is not really actually, I with it already familiar, but the details of this...» [21, p. 322]. These Dostoyevsky's words resonate with Walter Scott's saying that the task of the writer is not showing a reader the wonderful scenes, but the exact reproduction of what is happening around him on a daily basic [20, p. 87].

It was Walter Scott can be considered as Dostoyevsky's teacher in terms of unerring sense of urgency, of modernity in the events of the past. Another common feature of creativity of both writers is a desire to «represent quite a wonderful person». Examples of such characters can serve Francis Osbaldiston (*Rob Roy*), Morton (*The Puritans*) and Prince Myshkin (*Idiot*). Writers solved that problem. A quite wonderful person is seemed to them really alive because of the peculiar artistic techniques: the great masters of art words made their positive characters eccentric goodies [21, p. 167].

Characteristically general compositional structure of the novels is in the following aspects: the growth rate of the dynamics of development, eventful, conflicts. Dostoyevsky introduced in his novel the disturbing tone that is typical for drama theater. This tone gave a particularly significant effect. These qualities can be found in the novels of Walter Scott. D. Urnov rightly observed that in the subjects of Sir Walter Scott are full of «continuous injection fine-spun intrigue, built according to the rule, which later was identified as parody: «Someone has struck someone» (Lewis Carroll) [18, p. 21]. There is a very characteristic manner of both writers receiving a collision between two poles — demons and angels, good and evil, purity and filth, duty and betrayal. There is no doubt that this technique is one of the most common romantic poetics. Examples include numerical collisions of Walter Scott's positive and negative characters, two hostile camps, worldviews (eg., Francis and Reshli Osbaldiston (*Rob Roy*), Ivanhoe and Buagilberg (*Ivanhoe*), Rowena and Rebekah (*Ivanhoe*); Katia and Netochka (*Netochka Nezvanova*) Nelly Valkovskaya and Natasha Ihmeneyeva (*Humiliated and offended*), Prince Myshkin and Rogozhin (*Idiot*), Murin and Ordynov (*Hostess*)).

Common to Walter Scott and Dostoyevsky that they put at the center of the narrative destiny humiliated, discarded by society people. Scottish bard, according to O. Senkovsky, «opened the European public disgusting poetry of gallows, scaffolds, executions, drunken gatherings and wild passions» [17, p. 49]. At the same time, the Russian writer saw the best of human qualities, even in people who crossed the line of the law, beggars, descended to the bottom of society. «But people are people everywhere. At the prison between the robbers I during four years distinguished finally the people [...]. There were deep, strong, beautiful characters and how was fun under the rough bark to find gold» (Letters 1, 138) [19, p. 67–68].

Considering the similar motifs in Dostoyevsky's and Scott's works, especially wants to stop on a musical motif, rather *the motif of emotional influence*

*of the music.* Getting acquainted with the novels of Scott and Dostoyevsky, the reader meets with a lot of scenes in which the characters sing the favorite musical motif, play the different musical instruments (such as the lute, the violin, the piano, the flute, ect.), listen to someone's singing or playing. It happens that a musical motif «sounds» in the mind of the character, pursuing him.

Dostoyevsky at the beginning of his literary creativity approached to music in the same way as Scott — with romantic position. «For him, music was an expression of personal feelings and experiences, yet something always great and deep» [11, p. 51].

The fact that Scott's characters (Henry Smith, Percy Shafton, Lucy Ashton) and Dostoyevsky's early characters (Netochka Nezvanova, violinist Efimov, Alexandra Mikhailovna, Katerina Ivanovna Marmeladova, Ordynov) associated with certain music, confirms this transformation motif.

The authors of numerous research works and memoirs devote much attention to the theme Dostoyevsky and music. Sofia Kovalevskaya remembering her childhood, writes about the frequent Dostoevsky's visits her parents' home. «Fyodor Mikhailovich was not a musician. He was one of those people for whom music enjoyment depends on the purely subjective reasons, the mood of the moment. Sometimes the most beautiful artistic performance of music cause him just yawn. Another time hurdy-gurdy, screeching in the yard pricked him to tears» [15, p. 36]. And further: «F. M. Dostoyevsky was very fond of music, it was almost always something humming to himself, and it was the best signified the good mood of his spirit» [15, p. 55].

Anna Dostoyevskaya recalls how her future husband told her that he returned to the fortress after a terrible scene, «executed» Petrashevists on Semenov parade ground, «went on his casemate in Alexeyev Ravelin all sang, loudly sang, so was glad to give life» [12, p. 31]. In 1863 Dostoevsky wrote to Turgenev, that his story *Ghosts* is similar to music. «And by the way, what do you think about music? Is this the pleasure or the positive necessity? In my opinion, it's the same language expressing that consciousness has not yet been overcome (not rational, but all consciousness) and thus brings positive benefits» [10, p. 43].

The character of the novel *St. Valentine's Day, or The Fair Maid of Perth* Henry Smith always singing your favorite tune while he works.

I whistle at my work whatever comes upper most, like an honest man, and commonly it is the Highlandman's «Och hone for Houghmanstares!» My hammer goes naturally to that tune (p. 415).



This motif penetrated so deeply into the soul of Henry Smith that everybody in his town also knows that tune. Poor Oliver Proudfoot was mistaken for Henry Smith, because he was in his cloak and whistled «his» melody, because of that Oliver was killed.

Oliver [...] whistling a pibroch, composed on the rout of the Danes of Loncarty, which he had picked up from its being a favorite of the Smith's, whom he made a point of imitating as far as he could (St. Valentine's Day, or The Fair Maid of Perth, p. 215).

Lucy Ashton perfectly plays the lute. William Ashton, her father, delighted by the talent of his daughter.

In passing through a large Gothic anteroom, Sir Willian Ashton heard the sound of his daughter's lute. Music, when the performers are concealed, affects us with a pleasure mingled with surprise, and reminds as of the natural concert of birds among the leafy bowers (The Bride of Lammermoor, p. 39).

Wordly lovelace Piercy Shafton sings in a fit of joy, that he managed to avoid punishment (he killed Hilbert Glendenning in a duel).

...he drank a few cups of claret, and sang (to himself) a strophe or two of the canzonettes of the divine Astrophel (The Monastery, p. 317).

Rosalie Bradford sings Captain Waverley the superstitious legend of St. Swithin's Chair.

The sweetness of her voice, and the simple beauty of her music, gave all the advantage which the minstrel could have desired, and which his poetry so much wanted (Waverley, p. 133).

These examples prove that singing and playing the musical instruments are an integral quality of the characters of the English bard. Characters of Scott's novels sing, because they have a happy mood, inner harmony with the outside world, or, on the contrary, the song they want to warn or to predict the future. For example, gypsy Meg Merrilies appeared in the house of Bertram at the time when the baby was born there, and sang his song-spell.

This charm she sung to a wild tune, in a high and shrill voice (Guy Mannering or the Astrologer, p. 32).

During the working on *Netochka Nezvanova*, in 1846, Dostoyevsky wrote to his brother Mikhail: «From seven o'clock in the evening I go to the Italian opera, in the gallery, listening to our incomparable singers» [10, p. 104]. According to A. Gozenpud, characters of Dostoevsky's early works «remember they had seen Italian shows, sing melodies of favorite arias. Music often allows them to experience the deeper emotional connection with others, discovering what can not be expressed in words» [11, p. 25].

Netochka Nezvanova is the most musical work of Dostoyevsky because almost every protagonist of this story is related to music; this is «the result of impressions and thoughts of the writer associated with the music and theater» [11, p. 35].

Netochka's stepfather is a frustrated musician because of his inability to work and the reluctance to improve his skills. He listens to play the famous violinist S., whose music awakened in him a long-standing dream of becoming a musician. Efimov takes the violin, trying to repeat play, which S. performed:

Музыка началась. Но это была не музыка... Это были не звуки скрипки, а как будто чей-то ужасный голос загремел в первый раз в нашем тёмном жилище... Я твердо уверена, что слышала стоны, крик человеческий, плач, целое отчаяние выливалось в этих звуках и, наконец, когда загремел ужасный финальный аккорд, в котором было всё, что есть ужасного в плаче, мучительного в муках и тоскливого в безнадежной тоске, — все это как будто соединилось разом («Неточка Незванова», с. 256).

«The music here sounds like a confession naked heart, like a cry of despair and unbearable meal» [11, p. 46], — says A. Gozenpud. For Efimov music is not so much virtuosity and quick fingers as cry of the soul of unfulfilled dreams.

It's hard not to agree that «according to Dostoyevsky, the music most of all is the voice of a tortured soul, the sound expression of disharmony of the world» [11, p. 43]. Under the influence of Alexandra Mikhailovna's playing Netochka Nezvanova firstly felt the ability to sing.

Она сидела за фортепьяно, импровизируя на тему одного любимейшего ею мотива итальянской музыки. Когда она перешла, наконец, в чистую мелодию арии, я, увлекшись музыкою, которая проникла мне в сердце, начала робко, вполголоса напевать этот мотив про себя... Я все более и более возвышала голос, во мне возбуждалась энергия, страсть, разжигаемая еще более радостным изумлением Александры Михайловны... («Неточка Незванова», с. 320).

Almost all of Dostoyevsky's characters love music, but could be called and those who are in a closed, tyrannical character is not peculiar passion for music. These characters include Peter Alexandrovich. Netochka was amazed to hear how this cold man sings — like from him is impossible to expect.

Я услышала его пение («Неточка Незванова», с. 330).

Husband of *Madame M-m\*\** (Little Hero) as smug and carefree whistling melody aria. Dreamer also sings of the story *White Nights*, when experiencing a sense of joy.

Я шёл и пел, потому, что когда я счастлив, я непременно мурлыкаю что-нибудь про себя, как всякий счастливый человек («Белые ночи», с. 157).

A. Gozenpud believes that this feature of the dreamer is autobiographical, «according to people who knew Dostoyevsky, joyful, elated state of mind he always expressed in singing» [11, 26]. The daughter of the writer recalls his father being in a joyful mood, singing softly Alexander Varlamov's romance *At the beginning you would not wake* [14, p. 62].

Dostoyevsky's dreamer is a man of moods, deeply and subtly feeling everything around.

Когда я проснулся, мне показалось, что какой-то музыкальный мотив, давно знакомый, прежде слышанный, забытый и сладостный, теперь все вспоминался мне... Мне показалось, что он всю жизнь просился из души моей... («Белые ночи», с. 187).

Zinaida Afanasevna, succumbing to persuasion her mother Maria Alexandrovna seduce old prince, sings in his presence.

Я не берусь описать, что сделалось с князем, когда запела Зина. Пела она старинный французский романс, бывший когда-то в большой моде. Зина пела его прекрасно. Её чистый, звучный контральто проникал до сердца... Этот романс вызвал сладостные воспоминания у старого князя:

— Vous me ravissez! Я теперь, теперь только вспомнил... Но... но... о ma charmante enfant... («Дядюшкин сон», с. 450).

Sometimes the music has a symbolic meaning in the lives of the characters. Remember the episode of Alexandra Mikhailovna, when she, really sick, mentally tortured, tired of life, «...подошла к фортепьяно и взяла несколько аккордов; в это мгновение с треском лопнула струна и запыла в длинном дребезжащем звуке...

— Слышишь, Неточка, слышишь? — сказала она вдруг каким-то вдохновенным голосом, указывая на фортепьяно. — Эту струну слишком, слишком натянули: она не вынесла и умерла. Слышишь, как жалобно умирает звук!» («Неточка Незванова», с. 342).

In the story *Hostess* music sounds «as a premonition and expectation unrealizable in reality happiness, about which the dreamer Ordynov dreams» [11, p. 48]. The song of Katherine sounds like unspoken yearning

for the true feelings. Singing and listening as if connected by invisible bonds of loving hearts from afar Ordynov and Catherine.

Как бы в ответ на тоску его, в ответ его задрожавшему сердцу, зазвучал знакомый — как та внутренняя музыка, знакомая душе человека в час радости... в час безмятежного счастья, — густой серебряный голос Катерины. Близко, возле, почти над изголовьем его, началась песня, сначала тихо и заунывно... Голос то возвышался, то опадал, судорожно замирая, словно тая про себя и нежно лелея свою же мятежную муку.. то снова разливаясь соловьиной трелью, и весь дрожа, пламеня уже неодолимою страстью, разливался в целое море... звуков («Хозяйка», с. 384).

Comparing the examples of the musical motif, we can notice a lot of similarities: positive characters of both writers endowed with musicianship, their inner world comes to life and responds sensitively with the sound of your favorite music motifs, music becomes like their best friend with whom they can divide the melancholy and increase the joy. Musical accompaniment emphasizes joyful or sorrowful mood of the character (the dreamer, Lucy Ashton), serves as a predictor of the future (Alexandra Mikhailovna, gypsy Meg Merrilies) reveals unseen before talent (Netochka Nezvanova, singer Louise), affects the deepest strings of the human soul, in order to revive unspoken and undercurrents feelings (Ordynov Katerina, Hilbert Glendenning).

Without doubt, the idea of the music of the early characters of Dostoevsky is purely romantic, like Walter Scott's one. Dostoyevsky revealed through the images of music his cherished idea — torment and suffering of a downtrodden man, the temporary victory of brutality and vulgarity against the beauty, the path through suffering to joy, a dream of harmony and happiness.

#### REFERENCES

1. Gozenpud, A. A. Dostoevskij i muzyka (1971), [Dostoyevsky and music], Musica, Leningrad, Russia [in Russian].
2. Dostoyevsky, F. M. Pis'ma (1959), [Letters], T. 1. Goslitizdat, Moscow, Russia [in Russian].
3. Dostoevskaja, A. G. Vospominanija (1987), [Memoirs], Pravda Moscow, Russia [in Russian].
4. Dostoyevsky, F. M. Poln. sobr. soch. : v 30 t. (1988), [Complete Works : in 30 volumes], Nauka, Leningrad, Russia [in Russian].
5. Kovalevskaja, S. V. (1990) From childhood memories, F. M. Dostoevskij v vospominanijah sovremennikov, vol. 2. [in Russian].

6. Korenowska, L. Skott. Dickens. Dostoevskij. O transformacii motivov (2005), [Scott. Dickens. Dostoyevsky. About transformation of motifs], Ris-Graf, Krakow, Poland [in Russian].
7. Senkovskij O. Istoricheskij roman: Po povodu romana «Mazepa» F. Bulgari-na, 1833, Poln. sobr. soch. : v 10 t. (1859), [Complete Works : in 10 volumes], Tipografija V. Bezobrazova i Ko, St. Petersburg, Russia [in Russian].
8. Scott V. Poln. sobr. soch. : v 8 t. (1990), [Complete Works : in 8 volumes], vol. 1, Pravda Moscow, Russia [in Russian].
9. Tunimanov V. A. Tvorchestvo Dostoevskogo 1854–1862 (1980), [Dostoyevsky's creativity 1854–1862], Nauka, Leningrad, Russia [in Russian].
10. Fridlender G. M. Dostoevskij i mirovaja literatura (1985), [Dostoyevsky and world literature], Sovetskij pisatel', Leningrad, Russia [in Russian].
11. Chulkov G. Kak rabotal Dostoevskij (1939), [As Dostoyevsky worked], Sovetskij pisatel', Moscow, Russia [in Russian].

## МУЗИЧНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ ВАЛЬТЕРА СКОТТА ТА ФЕДОРА ДОСТОЄВСЬКОГО

*Леслава Кореновська, д-р філол. наук, професор*

*Краківський педагогічний університет, Інститут неοфілології*

*У статті розглядаються іпостасі музичного мотиву — емоційного впливу музики на героя — у творах В. Скотта і Ф. Достоевського. В обох авторів цей мотив несе романтичне навантаження, експлікує внутрішній характер героя, прогнозує майбутнє. Простежуються запозичення та трансформація музичного мотиву шотландського барда у ранній творчості російського письменника.*

*Романи В. Скотта можна назвати джерелом натхнення російського письменника Ф. Достоевський на початку своєї літературної творчості сприймав музику з романтичних позицій, як це було притаманно і В. Скотту. Для російського письменника музика була вираженням особистих почуттів, переживань і в той же час чимось незмінно великим та глибоким.*

*Порівнюючи музичні мотиви в обох письменників, можна помітити багато спільних рис. У значній кількості епізодів романів як Скотта, так і Достоевського герої то наспівують улюблений музичний мотив, то грають на різних музичних інструментах (лютя, скрипка, фортепіано, дудочка), то слухають чийсь спів або гру. Трапляється, що певний музичний мотив «звучить» в думках героя, немов переслідує його.*

*Спів та гра на музичних інструментах складають невід'ємну рису характерів героїв обох письменників. Вальтерскоттівські персонажі співають, бо у них радісний настрій, внутрішня гармонія із зовнішнім світом, або, навпаки, пісню вони хочуть заспівати, або ж передбачити майбутнє.*

*При цьому музичні мотиви, що проявляються в спадщині Скотта, зазнають трансформації у творчості Достоевського. Той факт, що вальтерскоттівські герої (Генрі Сміт, Персі Шафтон, Люсі Ештон) та герої раннього Достоевського (Неточка Незванова, скрипаль Єфімов, Олександра Михайлівна, Катерина Іва-*

нівна Мармеладова, Ординов) пов'язані з певним музичним супроводом, служить підтвердженням цієї трансформації мотиву.

**Ключові слова:** трансформація, запозичення, мотив, романтична ідея, емоційний вплив музики.

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЬГЕРА СКОТТА И ФЕДОРА ДОСТОЕВСКОГО

*Леслава Кореновская, д-р филол. наук, профессор,  
Краковский педагогический университет, Институт нефилологии*

*В статье рассматриваются ипостаси музыкального мотива — эмоционального воздействия музыки на героя — в произведениях В. Скотта и Ф. Достоевского. В творчестве обоих писателей данный мотив несёт романтическую нагрузку, эксплицирует внутренний мир героя, прогнозирует будущее. Прослеживаются заимствования и трансформация музыкального мотива шотландского барда в раннем творчестве русского писателя.*

**Ключевые слова:** заимствование, трансформация, мотив, романтическая идея, эмоциональное воздействие музыки.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гозенпуд А. А. Достоевский и музыка / А. А. Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1971. — 175 с.
2. Достоевская А. Г. Воспоминания / А. Г. Достоевская. — М. : Правда, 1987. — 560 с.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 24., 30. — Л. : Наука, 1988.
4. Ф. Достоевский в изображении его дочери Л. Достоевской / [под ред. и с предисл. А. Г. Горнфильда]. — М.; Пг. : ГИЗ, 1922.
5. Ковалевская С. В. Из воспоминаний детства / С. В. Ковалевская // Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников : в 2 т. / [сост. и коммент. К. Тюнькина]. — М. : Худ. лит., 1990. — Т. 2. — 622 с.
6. Кореновская Л. Скотт. Диккенс. Достоевский. О трансформации мотивов / Л. Кореновская. — Краков : Ris-Graf, 2005. — 216 с.
7. Сенковский О. Исторический роман: По поводу романа «Мазепа» Ф. Булгарина, 1833 // О. Сенковский (Барон Брамбеус) // Собрание сочинений : в 10 т. Т. 8. — СПб. : Типография В. Безобразова и Ко, 1859.
8. Скотт В. Собр. соч. : в 8 т. / [предисл. Д. М. Урнова]. — М. : Правда, 1990. — Т. 1. — 512 с.
9. Туниманов В. А. Творчество Достоевского 1854–1862 / В. А. Туниманов. — Л. : Наука, 1980. — 296 с.

10. Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература / Г. М. Фридлендер. — Л. : Советский писатель, 1985. — 456 с.
11. Чулков Г. Как работал Достоевский / Г. Чулков. — М. : Советский писатель, 1939. — 340 с.

### ***BIBLIOGRAPHY***

#### **Sources:**

12. Sir Walter Scott, *Waverly or «tis sixty years since»*, London, 1911.
13. Sir Walter Scott, *Guy Mannering or the Astrologer*, London, 1910.
14. Sir Walter Scott, *The Monastery*, London, 1910.
15. Sir Walter Scott, *St. Valentine's Day, or the Fair Maid of Perth*, London, 1920.
16. Sir Walter Scott, *The Bride of Lammermoor*, London, 1922.
17. Sir Walter Scott, *St. Ronan's Well*. London, 1922.
18. Sir Walter Scott, *Kenilworth*, London, 1923.
19. Sir Walter Scott, *The Puritans*, London, 1923.
20. Достоевский Ф. М. Письма / Ф. М. Достоевский; [под ред. А. С. Долинина]. — М. : Гослитиздат, 1959. — Т. 1.

*Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.1-31

**ОППОЗИЦИЯ СТОЛИЧНОЕ — ПРОВИНЦИАЛЬНОЕ  
В ПРАВООПИСАТЕЛЬНЫХ ОЧЕРКАХ И. А. ГОНЧАРОВА  
И Е. П. ГРЕБЕНКИ**

*Артур Малиновский, канд. филол. наук, доц.,*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова  
malinovsky.artur@yandex.ua*

*В статье сопоставляются два очерка Гребенки и Гончарова не только с точки зрения реализации в них сюжетной ситуации провинциала в столице, но и в аспекте формирования в русской и украинской прозе 1-й половины XIX века сверхтекста, или надтекста. В данном случае таковыми выступают столичный и провинциальный тексты в прозе «физиологической» направленности.*

*Ключевые слова:* очерк, провинциал, петербургский, ментально-культурный, универсалия.

Одним из первых авторов, для которого образ провинциала в Петербурге имеет четкие жизнетворческие очертания, был Гребенка. В очерке «Петербургская сторона» представлен сказочно-мифологический ореол Петербурга, навеянный в юное сознание героя-повествователя бабушкой. Причем самое начало очерка выстраивается в традициях мемуарно-хроникального повествования, побуждающего нас, читателей, провести демаркационную линию между разными временными ракурсами восприятия Петербурга. («Учись, друг мой, — часто говаривала мне покойница бабушка, когда я был еще ребенком, — учись, вырастешь, да будешь умен, поедешь в Петербург на службу, станешь носить шитый мундир, заживешь в золотых палатах на самой Петербургской стороне, на самой Дворянской улице. Ты ведь дворянин»). Перед нами не просто мифологизированный, даже в некоторой степени лубочный, образ столицы, но и еще акцентированный, пусть и не столь явно, взгляд извне. Но не просто извне, а из иного национально-ментального пространства. Это взгляд инациональный. По некоторым косвенным деталям можно догадываться, что это взгляд из Украины. Что касается петербургского текста и формирования представлений о нем, то именно инациональная позиция повышает его валентность, дополняет и расширяет его образ. Эту имагологическую составляющую петербургского текста открывает Ю. Барабаш, солидаризируясь, а затем дополняя В. Топорова: «Петербургский текст» соз-



давался не только в самом Петербурге, одной из составляющих был «взгляд со стороны», взгляд не-петербуржца, и, следует отметить, не обязательно москвича, а наблюдателя инонационального» [1, с. 107].

На фантастический и шаблонный одновременно образ у Гребенки накладывается традиционно очерковый флер, привычная нравоописательная стилистика, позволяющие блоками, сегментно, градуально сказать читателю, что представляет собой такая околица столицы, как Петербургская сторона. Эта очерковость, нравоописательность не покидает нас до самого конца повествования. Причем непосредственно «петербургская» часть очерка дана под провинциальным модусом. Такой едва уловимый синтез двух текстопорождающих стихий обусловлен спецификой околицы столицы, являющейся редуцированным образным аналогом провинции. Более того, описание обустройства жизни на Петербургской стороне дается в категориях провинциального: «Петербургская сторона не лишена общей провинциальной заразы: сплетней — на Петербургской это болезнь эпидемическая», — пишет Гребенка. По сути перед нами лишь внешне петербургский текст, на самом же деле это пространное описание предваряет те многочисленные описания сонных уездных городов, с которыми мы встретимся в литературе 2-й пол. XIX в. у Гончарова, Тургенева, Лескова, Салтыкова-Щедрина и др.

Очерк разбит на множество сегментов, освещающих глухую окраину Петербурга (вспомним в этой связи сходный статус Выборгской стороны) как пристанища чиновничьей семьи, оставшейся без кормильца, бедного чиновника-мечтателя, не сделавшего карьеру и видящего здесь некое подобие родного провинциального городка, ремесленников, обанкротившихся купцов и «уничтоженных аферами» аферистов. Жители окраины представляют собой собирательный образ «народонаселения», которое «движется, суетится, топчет грязь по улицам и переулкам или крашенные полы на домашних вечерах». В очерке отсутствует всякая динамика, перед нами статичное изображение устойчивой среды. Поэтому «темпорально-драматическая сторона рассказа» (Ж. Женетт) здесь вытесняется описательной стихией. Эта «созерцательная» позиция по-своему поэтична и позволяет довольно живописно, цветисто представить петербургскую действительность в ее низовом, гоголевском и шире — картинно-физиологическом варианте натуральной школы. Автора интересует прежде

всего сфера периферийно-маргинального, которое редуцируется в «коломенском», выборгском и других снижено-профанированных вариантах петербургского. В основе их — «микро-«тексты», в которых — истории утраченных надежд, не сложившихся судеб, карьер, которые не состоялись...» [1, с. 113].

В данном произведении, точнее, во второй его части, инонациональный ракурс, позиция стороннего наблюдателя практически нивелируется. Границы между провинциальным и столичным стираются на основе редуцирования пространства. Провинциальное «вмонтировано» в столичное и, наоборот, столичное сдвигается к провинциальному. Таким образом, восприятие Петербурга двоятся: это инонациональный, во многом экзотический, взгляд до встречи со столицей и скептически-солидаризировавшийся с петербургским углом зрения обитателя и объективного знатока столичной окраины.

Примерно в это же время русскими писателями создается целый ряд нравоописательных произведений о встрече двух сознаний, двух миров, их последующей консолидации либо же расхождении, поляризации. В 1847 г. (то есть через год после очерка Гребенки «Провинциал в столице») И. А. Гончаров пишет «Письма столичного друга провинциальному жениху», в которых, как видим, наша антитеза выступает в роли сигнатуры текста, определяет архитектонику и повышает его ментально-культурную валентность. Как и в предшествующих очерках, герои гончаровского фельетона не пересекают границу в буквальном смысле. Да и сам тип коллизии несколько иной. Полярные типы патриархального сознания, консервативного, архаичного, «вычитывающего» в бытии сакральные знаки, и светски ориентированного на кодексы европейского общезнания, «закрепляются» каждый за своей пространственной сферой. В мире «Писем...» это персонажи с готовым, сложившимся давно мировосприятием. И хотя А. Чельский предпринимает попытку приобщить своего друга к «великой науке уменья жить», сам в результате попадает под объектив авторской иронии. Речь идет не только о статичности, неизменности их мироощущений, но и об относительности границ между односторонними позициями. Поэтому ощущаемое здесь внутреннее движение, проявляющееся в учительной, наставнически-цивилизаторской стратегии просвещенного друга и преследующее целью осовременить обитателя глухой провинции, оказывается мнимым, иллюзорным, во многом

контroversивным. Ибо мощная стихия гончаровской иронии в финале «Писем...» свидетельствует о неразрешимости, открытости и незавершенности этого эпохального диалога.

Разумеется, гончаровские письма далеки от частной дружеской переписки, тем более от камерной интимной коммуникации близких людей, они приближаются скорее к своеобразным эстетическим универсалиям эпохи, знаковым словесно-художественным конструктам ментальности и культуры. В этом смысле в качестве жанровой параллели к ним напрашиваются «Письма к провинциалу» Блеза Паскаля, это своеобразное начало новой французской прозы, реанимирующее и актуализирующее традиции философско-теологического спора. Рождаются так называемые Провинциалии как специальный жанр, основным конструктом которого становится диалог. Заигрывание автора писем с мнимым оппонентом, поток задаваемых самому себе риторических вопросов, неоднократно примериваемая маска профана, простака, самоирония, — все это говорит в пользу определенного жанротворческого потенциала «Писем...».

Возвращаясь к мысли о моделировании ментально-культурных универсалий, хочется особо заострить внимание на способах и средствах их «внедрения» в художественный мир. Автор избирает моду как определенный код, иконографическую систему, адсорбирующий эстетические вкусы, ценности, эстетику престижности, этический кодекс эпохи. Именно мода как шифр позволяет в этом диалоге «прочитать» соотношенность ментальностей и попеременную смену «дискурсных формаций» (В. Тюпа), регистров мировоззрения. Опираясь на терминологию Тюпы, можно сказать, что А. Чельский представляет нормативно-ролевой тип, который «питается Он-ментальностью, означающей самоидентификацию индивида с некоторой ролевой заданностью». Этот тип характеризуется иерархичностью и моноцентричностью сознания. Его «Я» располагается между центром и краем, за которым начинается неприемлемая для этого менталитета маргинальность» [4, с. 46]. Именно таким образом смотрит Чельский на нарушения кодекса светского общежития, именно в таких категориях он оценивает быт провинциального захолустья своего друга. Отсюда менторский тон Чельского, настоятельно рекомендующего и даже требующего от друга (о чем говорит императивная стилистика его обращений) изменений в сторону изящного, эстетически утонченного. Парадоксально, что принадлежащий патриархальному миру

Василий Васильевич также соответствует своей роли и никак не хочет выходить за ее рамки. Однако, в отличие от друга-петербуржца, ему не свойственен тон императивности... Его профанность, старомодность особенно наглядна в сопоставлении с другими героями нраво-описательных очерков. Ошибки и промахи, незнание светской жизни сближают гончаровского обитателя захолустья с провинциалом у Гребенки. Пытаясь быть на равных со всеми представителями света, заботясь о своей репутации и тщательно подбирая туалет, провинциал то и дело попадает впросак: на званый вечер к знатоку и ценителю моды он надевает сюртук вместо фрака, а во время катанья с гор «произвел большой эффект: он был во фраке, в белом жилете, в белых перчатках, завитой, распомаженный!».

«Письма...» Гончарова, представляя собой диалог, а точнее, монологическую его форму, лишены на самом деле той динамики, внутренней трансформации, которую предполагает изменение границ между столичным и провинциальным, своим и чужим. Это статичная фиксация мироукладов и типов ментальностей.

**Выводы.** Рассмотренные очерки свидетельствуют о том, что в русской и украинской литературе 1-й пол. XIX в. вырабатываются во многом сходные художественные модели и пути реализации коллизии столичное — провинциальное. Авторские миры перекликаются между собой, образуя «цельно-единый» массив, именуемый петербургским текстом не только русской, но украинской литературы. Внутри этого массива создаются свои подтексты и микротексты, вмещающие в себя и мифопоэтические, и историсофские, и сатирические, и сугубо физиологические ракурсы освещения. Разумеется, вне поля нашего зрения остается колоссальное количество текстов, индивидуально-авторских миров, в которых данная проблематика получает разную акцентуацию: от представлений о Петербурге и провинции как об идеальном пространстве до подчеркнуто негативных, поданных зачастую в инфернально-мистическом ореоле минус-моделей этого пространства. Но в ходе исследования литературно-художественная типология этих моделей подразумевалась, и, безусловно, лишь с учетом всего их множества и разнообразия можно сформировать представление об общих местах и прецедентности украинско-русского петербургского текста, неповторимого, уникального, особенного в 1-й пол. XIX в. и преломляющегося в иных формах в позднейшем литературном процессе.

### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барабаш Ю. Підтексти «Петербурзького тексту (-их; ів)» / Ю. Барабаш // Не відверну лица. Штрихи до літературної автобіографії. — К. : Темпора, 2013. — С. 105–120.
2. Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем : в 20 т. / Гончаров И. А. — СПб. : Пушкинский Дом, 1997. — Т. 1. — С. 470–493.
3. Гребенка Е. П. Собрание сочинений : в 3 т. / Е. П. Гребенка. — К. : Наукова думка, 1981.
4. Тюпа В. И. Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки / В. И. Тюпа // Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы. — СПб. : Книжный дом, 2007. — С. 9–73.

### ОПОЗИЦІЯ СТОЛИЧНЕ — ПРОВІНЦІЙНЕ В ЕТОЛОГІЧНИХ НАРИСАХ І. О. ГОНЧАРОВА ТА Є. П. ГРЕБІНКИ

*Артур Малиновський, канд. філол. наук, доц.,  
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*У статті зіставляються два нариси Є. П. Гребінки та І. О. Гончарова не тільки у зв'язку з реалізацією в них сюжетної ситуації провінціала в столиці, але й в аспекті формування в російській та українській прозі 1-ї половини XIX століття надтексту. В даному випадку це столичний й провінційний тексти в прозі «фізіологічної» спрямованості.*

*Ключові слова: нарис, провінціал, петербурзький, ментально-культурний, універсалія.*

### OPPOSITION IN THE PROVINCIAL METROPOLITAN CHARACTER STUDY SKETCHES GONCHAROV AND GREBYONKA'S

*Arthur Malinovsky, assist. prof., DrSc (Philology),  
Odessa I. I. Mechnikov National University, Odessa, Ukraine*

*Considered essays suggest that Russian and Ukrainian literature, 1st floor. Nineteenth century. produced many of the same feature model and the realization of metropolitan — provincial conflict. Copyright worlds in common with each other, forming a «whole- single «mass called Petersburg text not only Russian, but Ukrainian literature. Inside the array are its implications and microtexts, accommodates and mythopoetical and historiosophical and satirical, and purely physiological angles of illumination.*

*Of course, out of our sight is a tremendous amount of texts, individual copyright worlds in which this problematic get different accentuation : from ideas about Petersburg and the province as an ideal space to stressed -negative cast often infernal — mystical aura negative models of space.*

*But the study of literary and artistic typology of the model implies and, of course, only in the light of all of the plurality and diversity of representation can be formed on the common ground and the case of the Ukrainian- Russian Petersburg text, unique, unique, special in the 1st floor. Nineteenth century. and refracts in different forms in the later literary process.*

**Key words:** *study sketches, provincial, Petersburg, mental-cultural, universal.*

#### REFERENCES

1. Barabash, Yu. (2013), Pidteksti «Peterburzkogo tekstu (-ih; IvNe vidvernu litsya. Shtrihi do lIteraturnoyi avtobiografii)» [Subtext of Petersburg text. Do not turn away fase. Touches a literary autobiography], Tempora, Kyiv, pp. 105–120 [in Ukrainian].
2. Goncharov, I. A. (1997), Poln. sobr. Soch. i pisem: v 20 t. [Complete works and letters in 20 V.], Pushkinskiy Dom, Sankt-Peterburh, Vol. 1, pp. 470–493 [in Russian].
3. Grebenka, E. P. (1981), Sobranye sochynenyi: V 3 t. [Complete works in 3 V.], Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
4. Tyupa, V. I. (2007), Aktualnost novoy ritoriki dlya sovremennoy gumanitarnoy nauki. Kommunikativnyie strategii kulturyi i gumanitarnyie tehnologii: nauchno-metodologicheskie materialyi [The relevans jf the new rhetoric of modern humanities. Communication strategies and human culture technology], Knizhnyiy dom, Sankt-Peterburh, pp. 9–73 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 19 жовтня 2015 р.*

УДК 821.161.2-1[Костомаров+Куліш+Шевченко]

## ІСТОРИОСОФСЬКІ МОТИВИ ЛІРИКИ М. КОСТОМАРОВА, П. КУЛІША ТА Т. ШЕВЧЕНКА

*Лілія Чикур, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*chikur@list.ru*

*У статті висвітлюється історіософська ідея Київських поетів-романтиків. Йдеться про те, що саме в рамках українського романтизму вперше визріли і сформувалися ідеї національного державотворення, ідея народності, а також чимало інших важливих історіософських проблем.*

*Тільки з першої половини XIX століття історіософія оформлюється як самостійний напрям. Історіософія — світогляд, який розглядає історію не в хронологічній послідовності опису подій, а бачить за ними значно ширші наслідки. Саме таке розуміння історіософії спостерігаємо у творчості Київських поетів-романтиків М. Костомарова, П. Куліша та Т. Шевченка. Їхнє знайомство відбулось у 1843 році, а наприкінці 1845 року складаються перші начерки організації таємного товариства, названого Кирило-Мефодіївським братством. Програмні матеріали підготував М. Костомаров: «Книга буття українського народу», «Статут Слов'янського товариства святого Кирила і Мефодія».*

**Ключові слова:** історіософія, месіанська ідея, історіософські мотиви.

Поняття «історіософія» часто заміняли терміном «метаісторія» (Ф. Андрехіл, Н. Фрай, Г. Грабович). Так, скажімо, Г. Грабович вважає, що термін «метаісторія» історія не так універсальних схем, як постійних трансформацій історичного змісту в символічний і міфологічний [3, с. 59]. Як відомо, однією з найважливіших проблем історіософії також є усвідомлення сутності й основних мотивів того історичного процесу, в якому перебуває автор.

**Метою** даної статті є визначення історіософських поглядів, світобачення й мотивів лірики Миколи Костомарова, Пантелеймона Куліша і Тараса Шевченка. Членів братства пов'язувала спільна месіанська ідея, а розходження у поглядах стосувалися пріоритетності завдань. Так, для Костомарова головною була єдність і братерство слов'ян, для Шевченка — соціальне та національне звільнення, а для Куліша — культурологічний аспект — важливість розвитку української культури.

Історіософська концепція, що одержала своє теоретичне обґрунтування, міститься в головному документі товариства святих Кирила й Мефодія — «Закон Божий (Книга буття українського народу)».

Варто погодитись з думкою Ю. Барабаша про те, що «історіософія зорієнтована не на опис фактів історії, а на її філософію, на емоційне, пристрасне, часом інтуїтивне, навіть містичне сприйняття й естетичне переживання трагізму історичного буття людини» [1, с. 133]. Так, вдаючись до мови Біблії, М. Костомаров у історіософському трактаті «Книга буття українського народу» підпорядкував релігійній сфері знаків національну і слов'янську проблематику. Ця праця згодом мала висловити основні ідеї Кирило-Мефодіївського братства.

Степан Козак писав про М. Костомарова: «Наш романтичний пророк усі свої історично-релігійні роздуми та історіософські концепції підпорядкував патріотично-визвольній ідеї, уміло поєднуючи релігійний месіанізм із національним...» [6, с. 104].

Одним з перших, хто зауважив, що цьому творові властивий своєрідний національний месіанізм, був М. Зеров. Дослідник говорить, що властивий євангельський демократизм, тобто тенденцію виводити суспільний ідеал з християнських релігійних текстів, і тут же стверджує, що «думки та ідеї братства, його ентузіазм знайшли собі відгомін у Шевченковій творчості, хоч слов'янофільство і його пророцький пафос властиві були йому і раніше від організації братства» [5, с. 145].

Месіанська ідея історичного призначення України чітко виражена в строфі 108: «І знову Україна підведеться з могили, і знову кине клич до братів-слов'ян; і почують вони її клич, і піднімуться слов'янські народи...» [7, с. 30]. Твір завершується ствердженням надії: «І встане Україна з своєї могили, і знову озветься до всіх братів своїх слов'ян, і почують крик її, і встане Слов'янщина...» [7, с. 29].

Отже, «Книга буття українського народу» — це своєрідний кодекс, маніфест, звернений до народу (тому й текст написаний у біблійно-пророцькому стилі), провідним мотивом якого є історіософська концепція.

Історичне минуле М. Костомаров намагається пов'язати з сучасністю. Своєрідну трактовку минулого й мотив шукання долі дає поет у вірші «Співець Митуса», розповідаючи про легендарного «бояна» Митуса, згадуваного в Іпатіївському літописі.

В історіософських поезіях автора «Співець», «Дід пасічник» досить виразно звучать мотиви боротьби за волю. Козак виступає як захисник вітчизни. Разом з тим ці поезії пройняті типовим для романтиків сумом за минулим, що переходить у похмуру безнадійність.



У вірші «Співець» бандурист — це здебільшого уже не гордий співець, а забутий старець, і в руках у нього не кобза, а гуслі. Поезія написана не випадково, вона присвячена Амвросію Метлинському. Цей «молодий» співець також не може грати, бо не має слухачів, занепадає рідна мова. У вірші присутній також мотив національної туги. Співцеві дуже тяжко, що загибель України не усвідомлює молоде покоління, яке забуло про свою країну. Але автор впевнений, що майбутнє покоління держави усвідомить свої помилки.

У вірші «Дід пасічник» світлі сторони історії передують печальним, причому їх у поета більше, особливо тоді, коли йдеться про славні сторінки української минувшини, про перемоги козаків.

Історіософія Пантелеймона Куліша — це не лише світобачення, а й його ставлення до світу. Як справедливо підмітив Є. Нахлік, «основу історіософського світогляду П. Куліша становив своєрідний синтез релігійних, просвітительських, романтичних і позитивістських уявлень. Через усе життя автор проніс і сприйняту в юності ідею преромантика Гердера про цінність національної самобутності й неповторного історичного шляху кожного народу» [9, с. 42].

Хоча світогляд П. Куліша був досить суперечливим, проте він сповідував ідею державності України, яку, на його думку, вона могла отримати тільки під владою сильної імперії.

Характерними для різноманітної за жанрами поезії в збірці П. Куліша є мотиви національної туги, прославлення героїчного історичного минулого, осуду тих явищ національної історії, що мали руйнівний характер, роздуми про становище митця в сучасному світі, возвеличення культурно-просвітницької місії українського слова.

П. Куліша тривожить недосконалість суспільства. Його особливий історіософський погляд виливається у мотив національної несправедливості у вірші «Рідне слово». В утвердженні рідної мови поет бачить запоруку відродження, розквіту української нації. Обравши епіграфом до вірша слова Т. Шевченка «Я на сторожі коло них поставлю слово», П. Куліш не пішов шляхом роздумів про роль поетичного слова в житті народу. Автор говорить про «слово правди» щодо минулого України, коли:

*Засівали, насипали  
Пам'ятні могили,  
В тих могилах рідним трупом  
Правду придушили* [8, с. 177].

П. Куліш вважає, що кривавим шляхом неможливо відродити націю. Тому він не закликає до боротьби, а вірить у силу Слова. Рідне слово — запорука майбутньої національної згоди і праведний суддя. Невипадково Є. Маланюк назвав його «культурником», зазначивши, що його культурництво було політично свідомим. Історіософська медитація «Слово правди», яка присвячена Ганні Барвінок, має ознаки маніфесту. Це маніфест естетичних поглядів, де історіософські роздуми про нелюдські страждання поєднуються з його щирою громадянською сповіддю.

У вірші «До рідного народу» присутній мотив очищення. У цій поезії автор гостро критикує народ, який втратив самоповагу:

*Народе без пуття, без честі і поваги,  
Без правди у завітах предків диких...* [8, с. 188].

І разом з тим П. Куліш звертається з проханням «відкрити очі» й побачити справжню реальність:

*На ж зеркало всесвітнє, визирайся,  
Збагни, який ти азіат мізерний,  
Своїм розбоєм лютим не пишайся,  
Забудь навіки путь хижацтва скверний  
І до сім'ї культурників вертайся* [8, с. 189].

«Азіат мізерний» в історіософських роздумах П. Куліша — варвар і руйнівник.

Розбрат українців, на думку автора, можна пояснити втратою свободолюбивого духу, який об'єднував покоління. Тому він і закликав до відродження цього духу, національної самобутності.

Як бачимо, прагненням Куліша було збереження національного обличчя українського народу, його мови й культури, тобто закладення основ національної самобутності і разом з тим бажання європеїзувати українців. Характерний у цьому плані вірш «Заспів», який відкриває збірку «Дзвін».

Вирішення усіх суперечностей автор бачить у непохитній вірі в культуру, яка допоможе людській особистості досягти гармонії. П. Куліш дивиться на це скрізь призму свого власного історіософського світобачення.

Натхненне історіософське послання «До Марусі В» стало гімном українському слову:

*Отечество ж собі ґрунтуймо в ріднім слові...* [8, с. 248].

Дослідник В. Потульніцький [11] звертає увагу на елемент спонтанності у творенні історіософської лірики П. Куліша. Спонтанністю позначені не тільки історіософські шукання автора, а й його переживання, той психологічний стан, завдяки яким філософсько-поетичне самовираження набуло лірико-психологічного забарвлення.

Історіософську лірику П. Куліша Є. Нахлік розглядає у двох варіантах. Перший, на його думку, — це поетичний виклад історіософських висновків, зроблених на основі студіювання наукової літератури, власних історичних досліджень («До рідного народу», «Божий суд»). А другий варіант історіософської лірики П. Куліша являє собою полеміку з попередниками і сучасниками-опонентами, критиками його історичних та історіософських поглядів і реалізується передусім у жанрах громадянського маніфесту («Пророк», «Слово правди») і послання («До Марусі В») [9, с. 47]. Пантелеймон Куліш був одним із перших літературознавців, який переосмислив історію козацької України, наголосив на переході від пасивної фольклоризації до ширшого європейського мислення.

Під історіософією Тараса Шевченка ми розуміємо сукупність його власних поетично-філософських інтерпретацій, версій, оцінок національної історії. Можна погодитись з Ю. Барабашем, який підкреслює, що поняття «історіософія Шевченка» може бути означене як питома ознака поетового мистецького мислення і світовідчужання, риса, притаманна — у філософсько-історичному, соціопсихологічному, ментальному планах — творчості Т. Шевченка як цілості, «розчинена» в ній і саме в цьому сенсі всеохопна, всепроникна [2, с. 44].

В. Яременко акцентує увагу на тому, що під історіософією Кобзаря слід розуміти такий світоглядний комплекс:

- 1) знання про минуле;
- 2) погляди на історію, її дослідження та вивчення;
- 3) використання історичного матеріалу у творчості: і як засобу досягнення художньої мети, і як специфічної суб'єктивної форми сприйняття, вираження та розуміння історії [13, с. 21].

Зокрема, на формування історіософських поглядів Т. Шевченка вплинула преромантична «Історія русів». Тарас Шевченко не писав історіософських трактатів, як П. Куліш. Як митець він відроджував події, постаті, явища української історії, прагнути знайти відповіді на найбільочіші питання:

*...Що ми?..  
 Чиї сини? Яких батьків?  
 Ким? За що закуті [12, с. 292].*

Юрій Барабаш висуває своє бачення історіософії Шевченка, яка «знаходить своє вираження і втілення не в наукових дефініціях і формулах, а в живій плоті мистецьких творів, відчитуємо її в конкретних художніх сюжетах, мотивах, образах, де прямі поетові судження та оцінки, ліричні відступи й публіцистичний коментар, ремінісценції та роздуми виступають органічною та важливою складовою» [1, с. 55].

А Є. Нахлік простежує у його творчості «суб'єктивні емоції і жадання, які притлумлюють спроби розумового, концептуального осягнення історії — цим його тексти відрізняються від творів О. Пушкіна, Ю. Словацького, І. Красінського, П. Куліша, у яких можна знайти значно більше історіософських роздумів» [10, с. 189]. Для Т. Шевченка набагато важливішим було виразити свої почуття, переживання, захоплення й обурення, аніж постаратися зрозуміти трагічний хід історії.

Найперша ознака історіософії Тараса Шевченка — націософська основа, закоріненість у національному підґрунті.

У своїх творах історіософського змісту («Чигрине, Чигрине...», «Сон — У всякого своя доля», «Великий льох») автор втілює свою філософсько-поетичну концепцію історії України. Так у вірші «Чигрине, Чигрине...» протиставляються два плани: історична доля славної козацької столиці, занепалої та забутої, й активна позиція ліричного героя, який прагне розбудити славне минуле, повернути правду.

Історіософський мотив України набирає силу й виразність, він утілюється в розповіді про долю Чигириня, який символізує трагічну долю всієї країни. Саме на історіософській основі відбувається і психологічний злам у другій половині вірша, де автор перетворює свій плач на гнів, а гнів — у надію. Це передається риторичними запитаннями:

*За що ж боролись ми з ляхами?  
 За що ж ми різались з ордами?  
 За що скородили списами  
 Московські ребра?.. [12, с. 196].*

Висока історіософська майстерність авторського мислення спостерігається у поемі «Сон». Сучасне цікаве міркування щодо твору

має дослідниця О. Забужко [4], яка розглядає поему як вияв міфу України, тобто спробу створення цілісної світобудови, унормування Весесвіту. Оповідач поеми сприймається як медіум, що входить у чужий простір і показує його як світ зла.

Історіософський характер має поема «Великий льох», а також пов'язані з нею поезії «Розрита могила» і «Стоїть в селі Суботові».

Сьогодні внесло певні корективи у прочитання творчості Т. Шевченка. У працях В. Пахаренка та Г. Клочека робиться акцент на баланс національного, соціального і загальнолюдського. Оксана Забужко наголошує на глибокій (на рівні семантики, а не орнаменту) закоріненості в народну культуру та світогляд (що й відрізняє Шевченка від попередників та й багатьох наступників). О. Забужко, Г. Грабович, П. Іванишин, Ю. Барабаш, Є. Нахлік вказують на філософський, зокрема історіософський характер багатьох творів. А полеміка Г. Грабовича та О. Забужко зумовлена поглядами авторів на міфологічність творчості Т. Шевченка зі спробою пояснити минуле, теперішнє і майбутнє. Не можна не згадати монографію І. Дзюби, де провідною є проблема когерентності (взаємопроникнення, зчеплення) творчості Шевченка.

Отже, обмежившись тільки загальним окресленням теми, можна зробити висновок про те, що українська історіософія (зокрема у творчій практиці М. Костомарова, П. Куліша й Т. Шевченка) є сторінкою національної філософії, яка демонструє розмаїття пошуків у царині самовияву національного буття нашого народу, його ментальності. Перспективність даної теми полягає у залученні до дослідження творчості інших письменників та розширенні тематичного діапазону.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Барабаш Ю. Тарас Шевченко : імператив України. Історико й націософська парадигма / Юрій Барабаш. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2004. — 181 с.
2. Барабаш Ю. Проростінь Шевченкового слова / Юрій Барабаш. — К. : Темпора, 2011. — 510 с.
3. Грабович Г. Шевченко як міфотворець: Семантика символів у творчості Тараса Шевченка / Г. Грабович. — Київ, 1998. — 208 с.
4. Забужко О. Шевченків міф України: спроба філософського аналізу / О. Забужко. — К. : Факт, 2007. — 148 с.
5. Зеров М. К. «Книга буття українського народу» / М. К. Зеров // Твори : в 2 т. — К. : Дніпро, 1990. — Т. 2. — С. 139–145.

6. Козак С. Біблія і «Книга буття українського народу» / Степан Козак // Дзвін. — 1994. — № 5. — С. 103–107.
7. Костомаров М. І. Закон Божий (Книга буття українського народу) / М. І. Костомаров. — К. : Либідь, 1991. — 40 с.
8. Куліш П. Твори : в 2 т. / П. Куліш. — К. : Дніпро, 1989. — Т. 1. Поетичні твори. — 654 с.
9. Нахлік Є. Філософська поезія П. Куліша : джерела і типологія / Є. Нахлік // З його духа печаттю : зб. наук. праць на пошану І. Денисюка. — Львів, 2001. — Т. 1. — С. 42–50.
10. Нахлік Є. Доля — Los — Судьба. Шевченко і польські та російські романики / Є. Нахлік. — Львів, 2003. — 568 с.
11. Потульніцький В. Україна і всесвітня історія : історіософія світової та української історії XVII–XX ст. / В. Потульніцький. — К. : Либідь, 2002. — 480 с.
12. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. — К. : Дніпро, 1985. — 640 с.
13. Яременко В. До проблеми історіософії Тараса Шевченка : методологічні підходи / Володимир Яременко // Слово і час. — 2007. — № 3. — С. 19–27.

## ИСТОРИОСОФСКИЕ МОТИВЫ ЛИРИКИ М. КОСТОМАРОВА, П. КУЛИША И Т. ШЕВЧЕНКО

*Лилия Чикур Л. Д., канд. филол. наук, доцент*

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

*В статье освещается историософская идея Киевских поэтов-романтиков. Речь идет о том, что именно в рамках украинского романтизма впервые созрели и сформировались идеи национального государства, идея народности, а также немало других важных историософских проблем.*

*Только с первой половины XIX века историософия оформляется как самостоятельное направление. Историософия — мировоззрение, которое рассматривает историю не в хронологической последовательности описания событий, а видит за ними более широкие последствия. Именно такое понимание историософии наблюдаем в творчестве Киевских поэтов-романтиков Н. Костомарова, П. Кулиша и Т. Шевченко. Их знакомство состоялось в 1843 году, а в конце 1845 складываются первые наброски организации тайного общества, названного Кирилло-Мефодиевским братством. Программные материалы подготовил Н. Костомаров: «Книга бытия украинского народа», «Устав Славянского общества святого Кирилла и Мефодия».*

**Ключевые слова:** историософия, мессианская идея, историософские мотивы.

**HISTORIOSOPHICAL MOTIVES LYRIC**  
**M. KOSTOMAROV, P. KULISH AND T. SHEVCHENKO**

*Lilia Chykur, Candidate of Philology, associate professor*

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

*In the article the idea historiosofic Kiev romantic poets. The point is that in the framework of Ukrainian Romanticism first ripened and formed national state idea, the idea of nationality, as well as many other important historiosophical problems.*

*Only the first half of the nineteenth century historiosophy issued as a separate direction. Historiosophy — philosophy, which examines the history not by chronological number or description of events and sees them much broader implications. It is this understanding of history seen in the works of the romantic poets Kiev Kostomarov, Kulish and Shevchenko. Their acquaintance took place in 1843, and in late 1845 formed the first outline of the organization of a secret society, called Cyril and Methodius Brotherhood. Program materials prepared Kostomarov, «Genesis of the Ukrainian people», «Charter Slavonic Society of St. Cyril and Methodius». Members of the fraternity bound together messianic idea, and differences of opinion concerning the priority tasks. Yes, Kostomarov was the main Slavic unity and brotherhood, for Shevchenko — social and national liberation, but for Kulish — a cultural dimension, the importance of the development of Ukrainian culture.*

*The term «historiosophy» is often replaced by the term «meta» (F. Andrehil, N. Frye, G. Grabovych). Thus, for example, G. Grabovych believes that the term «meta» wrong history universal schemes, both permanent transformation of historical content in the mythological and symbolic.*

*As you know, one of the major problems of history is also the understanding of the essence and the basic motives of the historical process, in which the author is.*

**Key words:** *historiosophy, messianic idea historiosophical motives.*

**REFERENCES**

1. Barabash, Y. (2004), Taras Shevchenko, Ukraine imperative. History and natsio-sofska paradigm [Taras Shevchenko: the imperative of Ukraine. Historical and natio-socoal paradigm], ed. House «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv.
2. Barabash, Y. (2011), Prorostin Shevchenkovoho slova [The Vastitude of Shevchenko's Word], Tempora, Kyiv
3. Grabovych, G. (1998), Shevchenko yak mifotvorets: Semantyka symboliv u tvorhosti Tarasa Shevchenka [Shevchenko as a Myth-maker: the Semantics of Symbols in Taras Shevchenko's Creative Works], Kyiv.
4. Zabuzhko, O. (2007), Shevchenkiv mif Ukrainy: sproba filosofskoho analizu [Shevchenko's Myth about Ukraine: the Attempt of Philosophical Analysis], Fact, Kyiv.
5. Zerov, M. K. (1990), «Knyha buttia ukrainskoho narodu» [«The Book of Existence of Ukrainian Nation»], Tvory v 2 t. [Works in two volumes], volume 2, Dnieper, Kyiv, — pp. 139–145.

6. Kozak, S. (1994), Bible and «The book of life of the Ukrainian people», Dzvyn, no. 5. — pp. 103–107.
7. Kostomarov, N. I. (1991), Zakon Bozhyi (knyha buttia ukrainskoho narodu) [Dispensatio (the Book of Existence of Ukrainian Nation)], Lybid, Kyiv
8. Kulish, P. (1989), Tvory v 2 t. [Works in 2 volumes], volume 1: Poetries, Dnieper, Kyiv.
9. Nakhlik, E. (2001), Filosofska poeziia P. Kulisha : dzherela i typolohiia [Philosophical Poetry by P. Kulish: Sources and Typology], Z yoho dukha pechattiu. Zb. nauk. prats na poshanu I. Denysiuka [Sealed from his Spirit. Edited volume in honour of I. Denysuk], Lviv, volume 1, pp. 42–50.
10. Nakhlik, E. (2003), Dolia — Los — Sudba. Shevchenko i polski ta rosiiski romantyky [Fate — Los — Destiny. Shevchenko and Polish and Russian Romanticists.], Lviv
11. Potulnytsky, V. (2002), Ukraina i vsesvitnia istoriia : istoriosofiia svitovoi ta ukrainskoi istorii XVII–XX st. [Ukraine and World History: the Histiosophy of World and Ukrainian History of XIII-XX centuries], Lybid, Kyiv
12. Shevchenko, T. (1985), Kobzar [Kobzar], Dnieper, Kyiv
13. Yaremenko, V. (2007), Do problemy istoriosofii Tarasa Shevchenka : metodolohichni pidkhody [The Problem of Taras Shevchenko's Historiosophy: methodological approaches], Word and time, no. 3, pp. 19–27.

*Стаття надійшла до редакції 19 жовтня 2015 р.*



## РЕЦЕНЗІЇ

ОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНОСТІ  
(СИСТЕМНО-ЦІЛІСНИЙ ПІДХІД У ВИСВІТЛЕННІ  
ПРОБЛЕМАТИКИ В НАВЧАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ)

*Микола Пащенко, канд. філол. наук, доц.*

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова*

*Рецензія — коментування підручників:*

1. Білоус П. В. Вступ до літературознавства : навч. посіб./ П. В. Білоус. — К. : ВЦ «Академія», 2011. — 336 с. — (Серія «Альма-матер»);
2. Білоус П. В. Теорія літератури : навч. посіб./ П. В. Білоус. — К. : Академвидав, 2013. — 328 с. — (Серія «Альма-матер»);
3. Галич О. Теорія літератури: підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв ; за наук. ред. Олександра Галича. — 3-тє вид., стереотип. — К. : Либідь, 2006. — 448 с.;
4. Іванишин В. П. Нариси з теорії літератури : навч. посіб. / В. П. Іванишин ; [упоряд. тексту П. В. Іванишина]. — К. : ВЦ «Академія», 2010. — 256 с. — (Серія «Альма-матер»);
5. Теорія літератури: підручник / під ред. проф. Воробйова В. Ф. та проф. В'язовського Г. А. — К. : Вища школа, 1975. — 340 с.;
6. Ткаченко А. О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / А. О. Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.

*У науковому збірнику «Проблеми сучасного літературознавства» за 2014 рік, вип. № 19 була опублікована стаття-рецензія Миколи Пащенка на ряд сучасних навчальних підручників та посібників з теоретичного літературознавства, виданих в останні десятиліття в Україні. Автор аналізує повноту та якість висвітлення проблематики «художність», відзначаючи, що в цих навчальних джерелах не завжди достатньою є увага до цих питань, а в окремих з них теорія художнього і зовсім відсутня у спеціальній постановці — у вигляді окремих тем чи розділу.*

*Продовження коментованого прочитання навчальних посібників стосується здобутків і втрат в осягненні художності при висвітленні важливіших питань теоретико-літературної підготовки студентів, зокрема специфічних особливостей мистецтва і літератури, чинників структури твору, їх функціональної вмотивованості, авторських, ре-*

***цептивно-інтерпретаційних стратегій та системно-цілісної взаємопов'язаності аспектів і форм художнього, що обумовлюється творчою індивідуальністю митця у вимірах історико-літературного процесу.***



У 70–90-ті роки ХХ століття рівень теоретичного літературознавства, репрезентованого у такому нормативному жанрі навчальної літератури, як підручник, знайшов своє втілення в «Теорії літератури» під ред. проф. В. Ф. Воробйова та проф. Г. А. В'язовського [5]. В ньому дещо однозначно (з позицій марксистсько-ленінської методології), однак із врахуванням аспектів пізнавальної, творчої та естетичної функції розглядається специфіка художньої літератури. Зосереджується увага на усвідомленні «предмета» і «об'єкта» літератури, питань образності, естетичної функції, місця літератури в колі інших видів мистецтв.

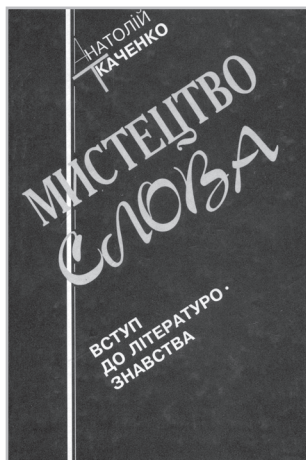
Як наслідок наукових розробок проф. Г. А. В'язовського, висвітлюється проблематика творчої праці письменника, її специфіка, зокрема на етапах споглядання і спостереження, творчого задуму, з урахуванням особливостей творчої уяви — творчої фантазії, асоціативності мислення, персоніфікації як процесу і результату формування образного світу (що є перевтіленням автора з естетичною метою), а також його інтуїції, натхнення тощо. Все це і складає специфіку художнього пізнання дійсності, на відміну від наукового дослідження.

Окрім того, детальна розробка проблематики типового за темами: типове у житті та в художній літературі, типовий образ як єдність загального та індивідуального; роль художньої вигадки, фантазії, перебільшення у створенні типових образів, питання структури художнього образу, поняття «типових обставин», світогляду та типізації, типізації та творчого методу, типізації в епосі, ліриці та драмі — все це також, складаючи зміст індивідуальних наукових розробок проф. Г. А. В'язовського, адаптується у підручнику до потреб навчальної роботи. Пізніше проблематика літературного персонажа як художнього типу стала предметом взаємопов'язаних статей, можна сказати моно-

графії проф. Н. М. Шляхової під назвою «Художній тип. Соціальна і духовна характерність» (1990) та навчального посібника «Еволюція форм художнього узагальнення» (1996, 2011).

Концепт «нетипові характери та обставини» в художній літературі доповнює і поглиблює систему знань про процеси творчої роботи, про можливості узагальнюючої функції слова, образу, інших чинників та структурних елементів, компонентів твору і літератури в так званих на той час «нереалістичних» стилях літератури. Саме в аспектах вивчення структури образу, процесів і структури узагальнення виникло питання, як же бути з творами, в яких домінують «нетипові характери і обставини», які є наслідком більш суб'єктивних світоглядних позицій, відповідно — типу мислення і які формуються завдяки метафоризації. Виникає закономірне питання: їх слід вважати підпорядкованими процесам типізації чи, можливо, внаслідок переважання окремих з них, вважати їх відмінними, індивідуальними типами чи видами узагальнення з відповідними цим формам назвами? Але це вже окрема розмова, яку започаткував проф. Г. А. В'язовський у останній прижиттєвій лекції студентам 5 курсу у грудні 1995 року, яка пізніше була опублікована з назвою «Про узагальнення і його види в художній літературі» (Історико-літературний журнал. — 1997. — Вип. 3).

В анотації до підручника «**Мистецтво слова...**» [6] **А. Ткаченко** пропонує «принципово нову модель-схему генерики, що допомагає осмислити мистецтво слова як систему систем», а феномен художньої творчості розглядає в об'ємних різночасних вимірах, головний з яких — художність. Перші ознаки «мистецтва слова він формулює, посилаючись на приклад стосунків означення і означуваного у міфі як  $A=X$  і навпаки —  $X=A$ , у мистецтві —  $A<X$ , тобто образ об'єкта завжди менший від нього самого, ніколи не охоплює його всебічно. Водночас посилаючись на інші міркування О. Потебні, А. Ткаченко знак нерівності застосовує за «принципом навпаки», а саме:  $A>X$ , тобто образ і не претендує на те, щоб охоплювати об'єкт всебічно, зате він багатозначний



та невичерпний за художньою сутністю — здатністю прирошувати з кожною наступною інтерпретацією додаткові смисли. Таким чином, вважає автор, поетичне (художнє) мислення є пояснення окремого іншим неоднорідним з ним окремих [с. 43], саме тому поезія в широкому розумінні терміна дорівнюється алегоричному типу мислення і образотворення. В цьому її цінність і відповідно художність.

Виклад проблематики і вивчення терміносистеми в аспекті художнього А. Ткаченко започатковує категорією «художній світ» [с. 51], вказуючи на його максимальну наближеність до видимого, даного нам у відчуттях, який однак існує в нашій уяві, збуджується словом, образом, або ж навпаки характеризує його як світ фантастичного, зітканий із химерних переплетінь уявного і явленого, сновидінь та візій, і так само опосередкований словом від творця до читача як співтворця [с. 51].

Поняття художнього світу обумовлюється часовими та просторовими вимірами. Йдучи за М. Бахтіним, А. Ткаченко в художньому світі виділяє два плани — автора і героя. Постійно, пам'ятаючи про спектр уявлень про художній світ, обумовлений в тому числі історично, автор підручника вивершує усвідомлення світу твору «образом читача», тобто образом, який відповідає письменницькому уявленню про того, до кого він звертається. Йдеться про ідеального читача, сформованого автором і відповідно часом, адже скільки читачів, стільки й нових прочитань (Р. Інгарден). Тому автор (вслід за Потебнею і Горнфельдом) пропонує розглядати літературний твір як схему, посудину, котру читач заповнює актуальним для нього змістом.

З'ясувавши своєрідність художньої літератури як мистецтва слова, А. Ткаченко переходить до характеристики літератури як системи. Порівняно з підручником К. Волинського «Вступ до літературознавства», змінено структуру викладу матеріалу, переосмислено ряд тем, зокрема замість традиційної, ідеологічно спрямованої теми «Суспільна роль літератури» введена тема «генерика», яка включає як теоретичний, так і історичний аспекти поетики художньої літератури із врахуванням особливостей літературного твору з точки зору його естетичної і художньої природи.

У розділах третьому та четвертому конкретизуються уявлення про літературу як систему із врахуванням проблематики генології та особливостей структурування лірики, диференціації епосу та драми на види, жанри, різновиди, інтеграції змістоформ усіх трьох родів, які

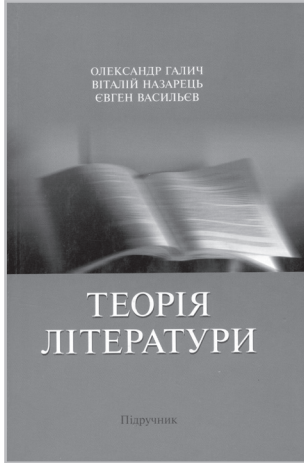
складають межові, синтезовані утворення. Таким чином викладаються основоположні питання поетики літературного твору та літературного процесу, в яких теж системно розглядаються в теоретичному аспекті (водночас із залученням літературного матеріалу) особливості структури твору та закономірності розвитку літератури.

Викладаючи чинники та особливості літературного процесу, автор зауважує, що літературний процес не зовсім дорівнює літературному поступу, тим більше прогресу, а якщо й дорівнює, то саме в тих випадках, коли загальний масив художніх традицій прирощується новачіями наступних мистецьких поколінь чи окремих творчих особистостей [с. 446]. Це дає автору підстави говорити про мистецькі феномени, які досягаються завдяки неповторності літературних явищ, творчих індивідуальностей і водночас піддаються типологізації та систематизації. Зокрема він зауважує, що типологізація, позначувана категоріями стиль, метод, напрям, течія, школа, тип творчості, тип художнього (мистецького) мислення, має свою історію і є проблемним питанням, оскільки позначена термінологічною багатоваріантністю. Однак усі ці категорії вживаються з означенням «художній», «мистецький», «творчий» тощо [с. 447].

Водночас А. Ткаченко, викладаючи основи літературознавства в аспектах мистецтва слова, літератури як системи, поетики літературного твору та літературного процесу, постійно наголошує, що плинність уявлень про художність і її критерії, про згармонізовану формозмістовну єдність лишається однією із найтривкіших підвалин, що вирізняють мистецькі здобутки на тлі минутих фактів літературного процесу [с. 435]. Теоретичні засади літературознавства автор підтверджує конкретними прикладами цілісності, формозмістовної єдності творів, які представляють різні етапи розвитку становлення художнього.

У підручнику **«Теорія літератури» за ред. О. Галича [3]** більшою мірою проявилася увага до питань поетики, на відміну від соціологічних, подекуди ідеологічно навантажених аспектів вивчення твору і літературного процесу в підручниках **«Вступ до літературознавства» К. Волинського** та **«Теорія літератури» за ред. проф. В. Ф. Воробйова та проф. Г. А. В'язовського**. Українське літературознавство у новому підручнику в основному зберегло ознаки традиційних підходів до структури викладу матеріалу. Однак слід сказати і про новації, які означені зверненням до міжмистецьких і

міжродових (у межах літератури) зв'язків, до ряду аспектів образної специфіки, художності літератури, включаючи взаємообумовленість образності і умовності.



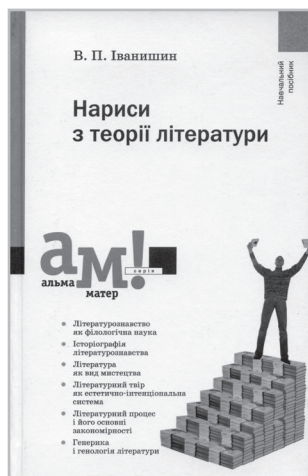
Як уже зазначалось, досить помітною є увага до питань поетики. Особливо відчутний вплив психолінгвістичної теорії О. Потебні (розділи: 4. Структура і елементи змістової організації літературно-художнього твору; 5. Структура і елементи внутрішньої форми художнього твору; 6. Зовнішня форма художнього твору). Суттєво наповнює і структурує зміст підручника проблематика сюжету і мотиву, композиції, суб'єктної і об'єктної сфер, автора і авторства в художньому творі. Разом з тим, як і будь-який індивідуальний підхід, концепція даного навчального підручника не враховує деяких історично обумовлених

і сучасних реалій: з одного боку — стану художньої літератури як предмета теорії літератури, з іншого — розгалуження і поглибленого розуміння взаємодії системи наук про літературу (галузей літературознавства, структури власне теорії літератури), а також завдань, які стоять перед лектором і студентом в умовах так званої «оптимізації» навчання, коли удвічі, а то й утричі зменшився обсяг годин на курси з основ літературознавства, поетики та теорії літератури, коли питання поетики знову розглядаються лише як невеличкий розділ курсу «Теорія літератури». Слід зауважити, що до висвітлення аспектів історичної поетики авторський колектив звертається лише епізодично, переважно оглядово у розділі «Історія розвитку літературознавчої думки» і більш спеціалізовано при вивченні сюжету і мотиву (з посиланням на праці О. Веселовського та В. Проппа). У приватній бесіді на моє запитання про кількість годин, які виділяються на читання курсів «Теорія літератури» та «Поетика» у Луганському національному університеті імені Т. Г. Шевченка, проф. О. А. Галич зауважив, що окремого курсу «Поетика» у них нема, а на лекції з теорії літератури, які включають також теми з питань поетики, виділялося лише 12 годин.

Відсутня в коментованому підручнику проблематика узагальнення, структурно не виділяється розгляд питання художності і естетичного. Адже, зрозуміла річ, специфіка літературно-художньої творчості, окремого твору не обмежується констатацією образності, точніше її наявності. Усі погодяться з тим, що важливішою ознакою художності є мотивованість тієї чи іншої форми, проявленість форм образотворення (образи-конкрети, образи-абстракти), динаміка розгортання образів та процесів узагальнення, концептуалізації образу та думки, що корелюється з поетичністю, ліризмом тощо). Важливе і усвідомлення рівнів структурування, градації та диференціації образності (мікрообрази-тропи, образи, розрізнення форм і видів образності, ступінь густоти образного ряду) і що важливо — як це проявляється та узгоджується у різних жанрово-родових та стильових формах.

**В. Іванишин назвав посібник «Нариси з теорії літератури» [4]**, напевне вважаючи, що як підручник він ще не завершений, можливо не завершений він і концептуально. Саме на це вказує і деяка фрагментарність його. Посібник укладений із 6 розділів. Саме з першого розділу починається систематизація літературознавчих категорій, їх співвідносність і взаємопов'язаність, зокрема дихотомічність, а відтак і концептуальність суджень, зумовлена такою організацією наукового дискурсу, яка підтверджується авторським визначенням: «літературознавство є системою наукових знань про мистецтво слова, тобто художню літературу» [5, с. 10].

Чи не вперше за останні кілька десятиліть у жанрі навчального посібника приділено увагу розгляду проблематики узагальнення і його видів. Тут автор терміном «типізація» позначає родове поняття (узагальнення), або ж «тип» в ряді інших різновидів і наслідків (форм, типів чи видів) узагальнення, оскільки видами узагальнення називає типізацію та ідеалізацію. Ведучи розмову про ідеалізацію як тип художнього узагальнення через творення образів на основі оцінної (переважно позитивно-ідеальної) заданості, часто винятковості» [5,





с. 111], автор дещо звужує характеристику образу, зводячи його до зображення людини [5, с. 111]. Беручи до уваги різну міру вияву ідеалізації в образотворенні, автор дає спектр її проявів і наслідків [5, с. 111]. Дотичною до ідеалізації кваліфікується схематичність образу, що є природнім наслідком умовності, узагальнення при образотворенні, такий персонаж характеризується спрощеністю, стереотипністю, стандартною заданістю творення образу (позитивний герой у літературі соцреалізму» [5, с. 112].

Методично виправданним є поєднання в даному підрозділі проблематики типізації з художнім образом під назвою «Типове й індивідуальне в художньому образі». Мова переважно йде про образ людини, в якому важливою є ця єдність як сутнісна ознака. Мотивованою є також характеристика понять «Індивід, індивідуальність, індивідуалізація, засоби індивідуалізації персонажа» [5, с. 113].

Оскільки внаслідок рецепції даного посібника виникає деяке неспівпадання терміносистеми, хотілося б, щоби студент у цій проблематиці усвідомив також процеси художнього образотворення та узагальнення в межах: від соціального типізму до художнього образу-типу, тобто від множинного, поширеного або такого, що має тенденцію до поширення, — до втілення в окремому, у вираженні його сутності через окреме, індивідуально-неповторне. Звернення ж до історії питання щодо «узагальнення» з більшою мірою мотивації дасть студентові пояснення як розвивалось художньо-образне мислення, зокрема, як індивідуалізація, яка будучи тісно пов'язана з персоналіфікацією, привнесла в літературу якісно новий образ і не лише на означення людини, а й людського у оточуючий світ. Водночас, наблизивши зовнішньо-обставинний світ до людини, персоналіфікація пояснює сутність самої людини (див.: Н. Шляхова. Еволюція форм художнього узагальнення, 2011; перевидання — 2014).

Для кращого усвідомлення студентом особливостей індивідуалізації персонажа важливо диференціювати поняття портрет і засоби його творення (зовнішній чи внутрішній/психологічний), уточнити наповнення понять «портрет» і «зовнішність», наскільки термінологічним є останній, означити «мовлення» як «індивідуальне» чи «мовні засоби індивідуалізації». Слід ввести також в терміносистему засобів індивідуалізації «видиму мову почуттів» (В. Фащенко). Корисним у плані диференціації понять є розрізнення ряду так званих «бінарних опозицій», таких як індивід і особистість, індивід і тип, тип і характер,



типовість і винятковість, типізація і типологія. Вважаю, що тут слід звернути увагу студентів на літературознавчу проблематику, пов'язану із теорією літературного характеру, означивши ступінь глибини його проявлення відношенням не лише до «типу», а й до особистісного начала.

Розділ 4. «Літературний твір як естетично-інтенціональна система» складається із таких підрозділів і тем: 4.1. «Художній твір як цілісність» (теми: творчий процес, твір як форма буття літератури, системний характер літератури, текст і твір, змістоформа літературного твору). 4.2. «Макроструктура літературного твору». Теми: Зовнішня форма (художня комунікація, літературна мова і мова художньої літератури, автоматизація й актуалізація в комунікації і образотворенні, рівні, прийоми актуалізації і образотворення, художнє мовлення, версифікація, ритміка, метрика, строфіка, теорія рими). 4.3. «Позатекстуальні елементи композиції, текстуальні елементи композиції». 4.4. «Зміст літературного твору». 4.5. «Смисл (сене) твору». 4.6. Художній світ як «інша реальність». Слід зауважити, що хоча про художній світ і не йшлося при розкритті теми «Текст і твір» [Див.: п. 4.1], однак тут це питання розкривається досить докладно і мотивовано. При цьому чітко означені категорії об'єктної та суб'єктної сфер, з яких і моделюється художній світ. У підрозділі 4.7. «Інтерпретація художнього твору» викладаються питання стосовно особливостей пізнання художнього твору, зокрема наукової, художньої, політичної, аматорської, аудіальної інтерпретацій літературного твору. Отже останній підрозділ «Інтерпретація...» досить структурований і дає доволі широкий спектр підходів до вивчення художнього твору і літератури в цілому, включаючи продуктивні методології і методи вивчення.

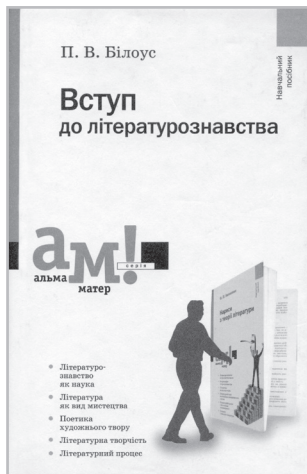
У посібнику «Вступ до літературознавства» П. В. Білоуса [1] цілком мотивовано формується уявлення про систему знань з теоретичного літературознавства. Слід сказати, що, перш за все, в його методології присутня західноєвропейська традиція взаємодії літературознавчої науки з філософією та психологією, що, виходячи з авторської концепції, сприяє більш науково виваженому проникненню в сутність літературного твору та в закономірності літературного процесу.

Матеріал посібника згрупований за розділами: перший — «Літературознавство як наука», в якому розкриваються питання змісту та структури науки про літературу, її історії, а також наукові методи і школи; другий — «Література як вид мистецтва», орієнтований на

входження студента у проблематику теоретичного літературознавства, зокрема автор розкриває художню енергетику літератури, порівнює цей вид мистецтва з іншими, і, посилаючись на О. Потебню, пояснює сутність, структуру та функцію художнього образу. Відштовхуючись від історії питання про об'єкт зображення в літературі, а відтак і художнього осмислення дійсності, автор розкриває основні критерії художності літературного твору, зокрема образи, образний лад, емоційна виразність та умовність (про висвітлення цієї проблематики йшлося у рецензії, вміщеній у науковому збірнику «Проблеми сучасного літературознавства», вип. 19 за 2014 рік).

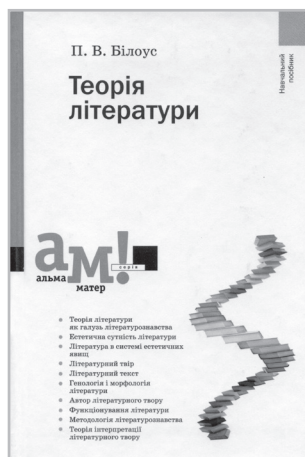
Розширюють систему знань про художній твір такі теми, як «Функції літератури», «Сприймання художнього твору». Особливо привертає увагу постановка питання про «Образ як художнє узагальнення», «Домисел і вимисел в структурі образу». Водночас слід зауважити, що у формулюванні останньої теми відчутний дещо звужений підхід до проявлення форм умовності в художній літературі, адже всі погодяться з тим, що студент має усвідомити функціонування будь-якого структурного елемента художнього твору як умовної форми, що є наслідком вимислу, домислу і фантазії [с. 101]. Ведучи розмову про чинники художності як такі, що є «повторюваними», автор наголошує на значимості традиційних образів та стереотипів, без яких неможливий літературний розвиток. Безумовно, що звернення до них має обумовлюватись творчими підходами. Саме така мотивація сприятиме оновленню їх функції, естетичної вартості.

У наступних розділах, які є переважно традиційними при вивченні основ літературознавства, вміщено ряд тем, які більшою мірою відповідають рівню сучасних знань про літературу. Це, зокрема підрозділи: «Сприймання художнього твору», «Основи наратології», «Концепти творчості» (або функції, призначення мистецтва слова). Поглиблюють уявлення про автора, творчий процес теми: 4.2 «Художній талант», 4.3. «Народження творчого задуму», 4.4. «Творче на-



тхнення». Слід зауважити, що не всі чинники творчого натхнення, виділені автором, осяжні розумом, однак про них слід говорити, їх слід враховувати, адже в комплексі з іншими чинниками вони дійсно породжують і характеризують «вибуховий» тип окремих творчих особистостей. Завершує цей розділ тема «Робота письменника над твором», в якій автор продовжує наводити факти на зразок «цікавого літературознавства», обумовлюючи мотивацію творчої роботи зовнішніми та внутрішніми чинниками.

**П. Білоус у навчальному посібнику «Теорія літератури» [2]** прагне, як зазначено в анотації, викласти навчальний матеріал концептуально, подати його як філософію художньої словесності. Замість традиційної назви «Специфіка мистецтва і літератури» матеріал одного з перших розділів подається під заголовком «Естетична сутність літератури» (п. 2.3), в якому виявляється більш диференційований підхід до виділення аспектів теорії та історії художнього образу, зокрема висвітлюються специфічні особливості мистецтва, генеза, структура, типологія, функціонування, відтворення художнього образу. Нетрадиційним є підрозділ «Простір літератури» (п. 2.3). Автор вважає, що «Художня творчість має простір реалізації, окреслений об'єктами зображення та способами буття літератури в суспільстві» [с. 56]. Мова йде і про предмет, і про спосіб пізнання та відображення, а також про сфери художнього осягнення на різних етапах розвитку літератури. Основна увага зосереджена на духовному світі людини, зокрема на усвідомленні ідентичності української душі, психічної структури (ментальності) як об'єкта літератури, що виявляється у двох типах душевної організації і поведінки особистості, а саме: впорядковано-гармонійному і впорядковано-негармонійному. Ці типи, на думку П. Білоуса, і спричинили тематику та ідейне спрямування нової української літератури. Зауважу, що для людини, яка ще недостатньо посвячена в проблематику теорії літератури, термін «простір літератури» мало в чому відрізняється від таких категорій, які означають простір чи світ



літературного твору. Для посвячених виникає проблема диференціації поняття «світ» не лише з означеннями «художній», «внутрішній», «поетичний», а й «авторський світ», «світ героя», «світ читача», «світ тексту», «світ твору» тощо.

Планування розділів «Літературний твір», «Літературний текст» теж викликає ряд запитань, оскільки є методична проблема, яку П. Білоус та й інші автори навчальних посібників вирішують, викладаючи теорію художнього твору за принципом «від вищого до нижчого рівня» його структури. Тобто спочатку дається характеристика категорій світу твору, а потім тексту. Виникає закономірне питання: а чому не навпаки?

У розділі 6. «Генологія і морфологія літератури» висвітлюються питання походження словесного мистецтва, родові, міжродові та види форм літературної творчості, зокрема привертає увагу така тема, як «Жанровий синкретизм і синтез», оскільки опозиції «синкретизм або синтез», як і у випадках зі стилетворенням, стають проблемним полем, на якому виникають полеміки, внаслідок застосування терміна «синкретизм» замість «синтез» у характеристиці інтеграційних процесів. Автор дотримується традиційного використання термінів: для нього синкретизм — це первісна нерозчленованість художніх форм, а синтез — це процес та наслідок інтегрування форм, який є протилежним диференційним процесам.

Одним із найбільш структурованих є розділ 7. «Автор літературного твору». В ньому подаються тематика і проблематика, пов'язані з історією та теорією автора і авторства. Детально висвітлена проблематика автора у зв'язку з індивідуальністю митця, типами вираження, а саме: образ автора; проявлення автора у мовленнєвій діяльності — як творця тексту, творця індивідуального стилю; стосунки його з читачем; нарративні форми його присутності у творі; кореляція його стосунків з героєм тощо. Увага до проблематики «реабілітації» автора засвідчує більш поглиблене розуміння трактування категорії «автор» у різних методологіях.

Слід погодитись з тим, що літературні здобутки не є основою вищих досягнень і не можуть бути повторені чи перевершені, бо мають самодостатній характер. Незаперечним є факт нагромадження засобів і прийомів художнього, що засвідчує теоретична поетика. Однак система художнього не завжди знаходить оптимальний варіант втілення в досконалому цілому твору. Висвітленню цієї проблематики

присвячена тема «Художня цілісність і гармонія» у підрозділі 8.7. «Закономірності та парадокси літературного буття».

Окремо від корпусу методів літературознавства (розд. 9) виділяється проблематика літературної герменевтики (розд. 10. «Теорія інтерпретації літературного твору»). Як уже відзначалось, це досить самостійна галузь методології проникнення «в чужі знання» взагалі, в літературознавчому сенсі — «...у зміст, художню структуру, образність літературного явища з наступним осмисленням та естетичним судженням про нього» [с. 297].

Отже, у підручнику чи посібнику має бути не лише наявним, а й якомога повніше висвітленим весь спектр проблематики теоретичного літературознавства, а уявлення про художність має формуватися усім комплексом чинників, їх безпосередніми та опосередкованими зв'язками з означенням домінантних, їх системно-цілісною організацією. Таким чином, коментування сучасних навчальних посібників та підручників з теоретичного літературознавства дозволяє виявляти усталені та іноваційні підходи до розуміння художності в сучасному літературознавстві, дає можливість сформувати уявлення про індивідуальні підходи, концепції в осмисленні художнього, співвіднести їх між собою задля вироблення спільних підходів в оцінці літературного явища.

*Стаття надійшла до редакції 26 жовтня 2015 р.*

## НАШІ АВТОРИ

---

1. *Дмитрієва Валерія Володимирівна* — аспірант кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
2. *Фокіна Світлана Олександрівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. *Шляхова Нонна Михайлівна* — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
4. *Бандура Тетяна Йосипівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
5. *Любецька Вікторія Валеріївна* — кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри російської філології та зарубіжної літератури Криворізького педагогічного інституту державного вищого навчального закладу «Криворізький національний університет».
6. *Мусій Валентина Борисівна* — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
7. *Подлісецька Ольга Олегівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
8. *Гольник Оксана Олександрівна* — кандидат філологічних наук, докторант, доцент кафедри української літератури Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.
9. *Димовська Анна Костянтинівна* — викладач філологічних дисциплін ВНКЗ «Балтське педагогічне училище» Одеської області, аспірант кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. *Мостова Людмила Борисівна* — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

11. **Сайковська Олена Юріївна** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри болгарської філології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Соцька Тетяна Ігорівна** — методист Будинку дитячої та юнацької творчості Іллічівської міської ради Одеської області.
13. **Томбулатова Іраїда Ігорівна** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
14. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
15. **Широкова Вікторія Володимирівна** — аспірантка кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету, викладач відділення військової підготовки Одеського морського коледжу технічного флоту Одеського національного університету «Одеська морська академія».
16. **Гуменна Віра Юріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
17. **Гуменний Микола Хомич** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.
18. **Кореновська Леслава** — доктор філологічних наук, професор кафедри перекладознавства і глотодидактики Інституту неофілології Педагогічного університету ім. Комісії національної освіти в Кривому.
19. **Малиновський Артур Тимофійович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
20. **Чикур Лілія Дмитрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
21. **Пашенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

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

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

Рекомендовано до друку вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова  
Протокол № 4 від 15.12.2015 р.

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 60x84/16. Ум. друк. арк. 13,02.  
Тираж 100 прим. Зам. № 99 (180).

Адреса редакції:  
65058, м. Одеса, Французький бульвар, 24/26,  
кафедра теорії літератури та компаративістики  
**fdp@onu.edu.ua**  
Тел. моб.: (067) 491-12-14, тел./факс: (0482) 63-76-04

Видавництво і друкарня «Астропринт»  
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21  
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855  
**www.astroprint.odessa.ua; astro\_print@ukr.net**

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003 р.