

ISSN 2312–6809

**ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

Збірник наукових праць

Випуск 22

THE MINISTRY OF EDUCATION AND SCIENCE OF UKRAINE

Odessa I. I. Mechnikov National University

Faculty of Philology

**THE PROBLEMS
OF CONTEMPORARY
LITERARY STUDIES**

Edited volume

Established in 1997

Issue 22

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 22

Одеса
«Астропринт»
2016

УДК 82.09(083)

Засновник: Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Редакційна колегія:

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

Рецензенти:

Ярослава Володимирівна Вільна — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури і шевченкознавства Інституту філології Київського національного університету імені Т. Шевченка, МОН України;

Елена Налбантова — доктор філологічних наук, професор кафедри болгарської літератури Великотирнівського університету імені Святих Кирила та Мефодія, МОН Республіки Болгарія

У збірнику висвітлюється проблематика теорії літератури та критики, питання поетики 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. Для науковців, викладачів і студентів.

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Бернадська Ніна

Про витоки кінороману11

Подлісецька Ольга

Рецептивно-комунікативна проблема в українській літературі
та критиці кінця XIX — початку XX століття22

Раковская Нина

Критическая модель Н. Страхова (диалог с учителем)31

Рева-Левшакова Людмила

Українське літературознавство в колі дискусій про новий
реалізм першої третини XX століття42

Стеблина Наталія

То чи є блог жанром? До питання про функціональність
мережевих текстів (на матеріалі політичних блогів «Української
правди»)54

Фокина Светлана

К проблеме модусов сознания в художественной литературе
для детей66

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Абабина Наталия

Персонажи А. И. Куприна в контексте синергетики75

Добробабіна Ольга

Структура сюжету повісті Л. М. Толстого «Отець Сергій»85

Казанова Ольга

Особливості психологічного та естетичного світосприйняття
Уляни Кравченко в генологічному дискурсі перехідної доби95

Ткачук Олена

Мистецька реалізація екзистенційних мотивів у повістях
Панаса Мирного106

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Борисенко Наталя

Художні особливості твору Любка Дереша «Притча про дрозоділ»119

Кара Тетяна

Художнє осягнення проблеми етнічної ідентичності в українській історичній повісті першої половини ХХ століття . . .127

Мейзерська Тетяна

Роман Сергія Жадана «Месопотамія»: жанрова своєрідність та ідейний зміст139

Мусій Валентина

Рассказ А. С. Грина «Отравленный остров»: текст и подтекст151

Пархітько Олег

Тема шахів у художній літературі ХІХ–ХХ століть159

Сайковська Олена

Діаболізм і розвиток болгарської фантастичної літератури 20–30-х років ХХ століття170

Sibirna Maria

Metadramatic Aspect the Plays by Playwright A. Mardan181

Слюсаренко Марія

Категорії автор і образ автора в моделюванні публіцистичної реальності (на прикладі памфлетів М. Хвильового)193

Томбулатова Іраїда

Фіксація історичного тла в футуристичній поезії205

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

Korenovska Leslava

F. Dostoevsky and Ch. Dickens: the question of the transformation of motives217

Морева Тамара

О жанровых особенностях произведений О. Стороженко и В. Короленко о встрече человека с чертом230

Садовська Юлія

Масова та індивідуальна свідомість у «Творах про революцію»
(М. Асуела, О. Серафимович)239

РЕЦЕНЗІЇ

Пащенко Микола

В пошуках домінант та методів осягнення художності.

Рец.: Луцак С. М. *Домінанта як ментальне осереддя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ–ХХ століть) : [монографія] / Світлана Миколаївна Луцак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. — 400 с.251*

НАШІ АВТОРИ.....264

CONTENTS

THE PROBLEMS OF LITERARY THEORY AND LITERARY CRITICISM

Bernadska Nina

About the Origins of a Screennovel11

Podlisetska Olga

Receptive Communicative Problem in Ukrainian Literature
and Literary Criticism in the end of the 19th — in the beginning
of the 20th century22

Rakovskaya Nina

N. Strakhov's Critical Model (dialogue with the teacher)31

Reva-Levshakova Lyudmila

Ukrainian Literary Studies in Circle of Discussion about the New
Realism of the first third of the XXth century42

Steblyna Natalya

Thoughts on Blog as a Genre. To the Problem of the web-text
functionality (on the basis of political blogs published on «Ukrainska
pravda»)54

Fokina Svetlana

To the Problem of Modes of Consciousness in Children's Fiction66

CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

Ababina Natalia

A. I. Kuprin's Characters in the Context of Synergetics75

Dobrobabina Olga

The Plot Structure of the Novel by L. M. Tolstoy «Confessor Sergiy» ...85

Kazanova Olga

The Features of Psychological and Aesthetic Outlook of Uliana
Kravchenko in Genealogic Discourse of Transition Period95

Tkachuk Elena

Artistic Realizing of Existential Motives in the Stories by Panas
Myrny106

ART EXPERIENCE OF THE XXth—XXIst CENTURIES

Borisenko Nataliia

Artistic Features of Lubko Deresh's Work «Prytcha pro Drozophil»119

Kara Tatiana

Artistic Comprehension of the Problem of Ethnic Identity in the Ukrainian Historical Story of the first part of the XXth century127

Mezzerska Tetiana

Stylistic and Genre originality of the novel «Mesopotamia» by Serhiy Zhadan139

Musiy Valentina

A. S. Grin's Story «The Poisoned Island»: Text and Implication151

Parkhitko Oleg

The Chess Topic in the Foreign Fiction of the XIX–XXth centuries ...159

Saikovska Olena

Diabolism and the Development of the Bulgarian Fiction in the 20–30-ies of the XX-th century170

Sibirna Maria

Metadramatic Aspect the Plays by Playwright A. Mardan181

Slyusarenko Maria

Author and Image Categories of the Author in Journalistic Modelling Reality (on the material of the pamphlets by M. Khvylovy)193

Tombulatova Iraida

The Recording of Historical Background in Futuristic Poetry205

THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES

Korenovska Leslava

F. Dostoevsky and Ch. Dickens: the question of the transformation of motiv217

Moreva Tamara

On Genre Peculiarities of Works by O. Storozhenko and V. Korolenko Narrating an Encounter of Man and Devil230

Sadovska Julia

Mass and Individual Consciousness in the «Works about Revolution» (M. Azuela, A. Serafimovich)239

REVIEWS

Pashchenko Mykola

In Search of Dominants and Methods to Comprehend the Artistic Merit. Review: *Lutsak S. Dominant as a Mental Basis of Artistic and Aesthetic Process (on the materials of Ukrainian literature at the change of XIX–XXth centuries): monograph: Svitlana Lutsak. — Ivano-Frankivsk: Foliant, 2010. — 400 p.*251

AUTHORS.....264

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК 82-31:791

ПРО ВИТОКИ КІНОРОМАНУ

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

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

У статті розглянуто одні з перших зразків кінороману, котрий постав в українській і західноєвропейських літературах як авантюрно-пригодницький твір. З'ясовано баланс літературних і кінематографічних прийомів у ньому (особливості сюжету, композиції, способи відтворення зовнішніх і внутрішніх рис героїв, засоби візуалізації тексту).

Ключові слова: *інтермедіальність, кінороман, авантюрно-пригодницький сюжет, Ж. Ромен, М. Борисов.*

У науці аксіоматичним є твердження про те, що вивчення будь-якого явища починається із з'ясування його витоків і першоджерел. Якщо досліджувати кінороман, то можна спиратися на відповідну статтю в двохтомній «Літературознавчій енциклопедії» (К., 2007), а також нечисленні розвідки, присвячені творам цього жанру в зарубіжній та українській літературах. Генологічний сегмент кінопрози (особливо кіноповість) у його діахронії і синхронії є предметом постійного зацікавлення як теоретиків, так й істориків літератури саме в українському літературознавстві. Проте чи не найменш осмисленими залишаються першоджерела цього інтермедіального явища, зокрема кінороману.

Так, М. Малікова називає одним із перших «кінематографічних романів» твір французького письменника Жуля Ромена «Доногоо-Тонка, чи Дива науки», перекладений російською і опублікований у 1926 році [5, с. 127]. Я. Цимбал уточнює рік написання цього твору — 1919, зазначаючи його надзвичайну популярність [9, с. 203]. Справжнє прізвисько цього поета, прозаїка і драматурга Луї Анрі Фаригуль (1885–1966), і в історії світової літератури він найперше відомий як творець найбільшої епопеї «Люди доброї волі» (1932–1947) та основоположник літературної течії унанімізму.

У 30-ті роки ХХ ст. до жанру кінороману звертається Микола Андрійович Борисов (1889–1937), поет, прозаїк, драматург, сценарист, уроженець Черкас. Із публікації В. Поліщука дізнаємося (джерелом інформації для літературознавця стала карна справа № 8719 цього незаконно репресованого й забутого автора), що писав він російською мовою, але «його романи «Мертвий бар'єр», «Квінт», повість «Vive la commune!», написані у 1920–1930-х, тоді ж було перекладено українською. Зокрема роман «Мертвий бар'єр» переклав видатний поет Євген Плужник, про твори М. Борисова писали відомі учасники «українського ренесансу» 1920-х [7]. Із статті В. Поліщука висновується думка про те, що з Одесою М. Борисова доля зв'язала досить міцно. Так, після контузії на фронті Першої світової війни він лікувався у цьому місті, тут же почав активно долучатися до літературного життя, друкуватися в таких часописах, як «Одесский листок», «Театр и кино», «Южный огонек», одну з п'єс цього періоду назвав «Пушкін в Одесі» (опублікована в журналі «Театр и кино»). Опера «Ференджи» (лібрето М. Борисова) поставлена у 1931–1932 роках Одеським оперним театром.

У 1923–1926 роках митець працює в Одесі співробітником ВУФКУ, створюючи численні сценарії короткометражних фільмів («Генерал з того світу», 1925 — разом із П. Чардиніним, який був і режисером цієї кінострічки; «Вендетта», 1924 — спільно з Г. Стабовим, режисер Лесь Курбас; «Аристократка», 1924, «Радянське повітря», 1925, «Герой матчу», 1926), які були екранізовані на Одеській кіностудії. «Укразія» (1925) — єдиний фільм, у якому в титрах згадується М. Борисов; він знятий за мотивами однойменного роману (1924) режисером П. Чардиніним. У 1925 році фільм представлено на Міжнародній виставці декоративного і сучасного промислового мистецтва в Парижі (1926 рік — прем'єра у Москві).

Ще кілька деталей до творчої біографії цього митця знаходимо у монографії Н. Нікоряк («Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту»), у якій проаналізовано книгу М. Борисова «Мистецтво кадру. Практика кіносценарію», видану у Харкові в 1926 році [6, с. 48–49]. В «Історії українського кінематографа» Л. Госейка ім'я М. Борисова згадується у зв'язку з творчістю Леся Курбаса та П. Чардиніна. До речі, мистецтвознавець визначає «Укразію» як «більшовицький детектив» [4, с. 26, 31].

Талановитий письменник володів польською, французькою, англійською мовами, вивчав есперанто, був членом союзу есперантистів.

Саме як есперантиста його звинуватили у причетності до «контрреволюційної троцькістської організації», і це стало смертельним вироком.

Кіноромани М. Борисова «Укразія», «Слово за наганом», «Четверги містера Дройда» про М. Малікова (як і М. Черняк, котра серед простору російського авантюрного роману 1920-х років згадує «Четверги містера Дройда» як твір прохідний, як матеріал для вивчення феномена масової літератури [10, с. 130]) відгукується досить критично, називаючи їх позбавленими будь-якої пародійності банальними творами про «комуністичних пінкертонів» [5, с. 128]. Натомість російський критик О. Шерман у передмові до перевиданого у 2013 році кінороману «Укразія», полемізуючи зі своєю колегою, справедливо вважає, що саме М. Борисов в «Укразії» (а не Ю. Семенов чи М. Михалков разом із С. Урсуляком) створив перший образ безстрашного, холоднокровного, розумного «червоного розвідника» в серці ворожого табору. Цей твір написаний у модній в 20-ті роки техніці кінороману, закон якої — максимум дії, мінімум психології: запаморочлива карусель епізодів, планів, кадрів, героїв [12]. І далі: кінороман уже за визначенням орієнтувався на кінематографічні трюки, що зумовило панування у ньому неймовірних пригод і подвигів партизан, підпільників. О. Шерман називає його «революційним лубком із усією притаманною йому умовністю, це бульварна революційна література, проте не позбавлена таких модерних рис, як іронія, автопародія [12].

Проте жодний із російських літературознавців не згадує про ще один кінороман М. Борисова — «Квінт», який побачив світ у перекладі українською у харківському видавництві 1931 року. Цей твір об'єднує із кінороманом Ж. Ромена яскраво виражений авантюрно-пригодницький сюжет, в центрі якого — історія обрання членом географічного інституту професора Іва ле Труадека, зображена іронічно-гротесково. Її початок одразу інтригує читача: один із героїв збирається покінчити життя самогубством, стрибнувши із найвищого паризького мосту, але його зовсім випадково рятує друг і радить звернутись до лікаря з інституту біометричної психіатрії, «спеціаліста із самогубства», який у недільний термін «навіє вам пристрасну любов до життя» [11]. Проте лікарський рецепт виявляється своєрідною перепусткою до головної колізії твору:

«Наказую:

Бути сьогодні же в 17 г. 15 хв. на перехресті Б'юсі. Починаючи з цієї хвилини, уважно стежити за найманими екіпажами, які в'їжджають на перехрестя з боку вулиці Мазаріні.

Відрахувати шістнадцять екіпажів з пасажирями (порожні екіпажі в розрахунок не входять).

При появі сімнадцятого екіпажу кинутися до нього; розміститися у ньому будь-яким чином; але за можливості дотримуватися ввічливості і не застосовувати насилля.

Заявити пасажиру чи головному пасажиру, що його заперечення марні; що з ним все одно поїдуть...

Коли він заспокоїться, повідомити йому, що ви беззастережно віддаєтесь у його руки...» [11].

Така несподівана зав'язка твору явно гротесково-пародійна — авторська іронія спрямована на численні авантюрно-пригодницькі твори. Врешті-решт головний герой — невдалий самогубець Ламанден — знайомиться із ле Труадеком, професором, автором багатотомної праці «Географія Південної Америки», у якій помилково визначено Доногоо-Тонка як центр добування золота у цій частині материка. Вчений понад усе мріє стати членом Інституту, академіком, проте чесні колеги не можуть пробачити йому «відкриття» місцевості, яка існує лише в науковій праці. Власне, його зустріч із Ламанденом — це авантюра, суть якої полягає у тому, щоб вступити у полеміку з опонентами і перемогти їх будь-якою ціною, переконавши в існуванні вигаданого географічного об'єкта. Однак авантюризм і крутість Ламанден обирає інший шлях — він розпочинає рекламну кампанію Доногоо-Тонка по всьому світу і перемагає, оскільки, як виявиться, у цій місцевості справді є поклади цього дорогоцінного металу. Так виникає місто, побудоване внаслідок простого шарлатанства вченого, — недаремно у ньому з'являється монумент Науковій Помилці.

Дія в кіноромані М. Борисова «Квінт» розпочинається із епізоду смерті в ефірі одного з німецьких есперантистів, який у фіналі виявляється живим, але пораненим. Головна ж інтрига обертається навколо особи інженера-хіміка Борца, який досліджує газ, нешкідливий для людей, але здатний знищувати сталеві частини зброї, відтак за його винаходом полують ціла зграя ворогів. У їх виявленні, крім співробітників каррозшуку, бере участь не один персонаж: це й інженер Альфред Бірс, і слідчий Шведов, і активний есперантист Павло. Ця сюжетна лінія набуває додаткового змістового навантаження за рахунок уведення до неї «кінематографічної» історії: знімальна група під орудою оператора ВУФКУ Цвайга створює фільм про хімічне виробництво, і якраз вона, ця група, виявляється зграєю конгресовидників,

котра повинна передати за кордон фільм, у якому в один із кадрів має бути вмонтована секретна формула інженера Борца.

У кіноромані безліч промовистих і таємничих деталей, які тримають читача у напрузі, — це перстень з отрутою коханої інженера-винахідника; пенсне, у якому захована листівка з шифром; відрізаний і зіпсований оператором кадрик; смерть невідомого у сквері. Інтрига вибудовується завдяки сценам у морзі, кмітливості й досвіду лікаря-патологоанатома, листуванню між есперантистами різних країн, їхньому обміну інформацією через радіозв'язок, а також гримуванню — головний лиходій змінює зовнішність за допомогою накладного горба. Водночас розплутування вбивств (не менше трьох) й упередження «тонко задуманої та хитро розрахованої шкідницької змови» [2, с. 209] здійснюється через розгадування криптограми у газеті як нібито помилки коректора й шахової ломиголовки із чорними турами, появи двійника, схожого на одного із убитих, погрому лабораторії. Інженер Бірс найближче підходить до викриття злочинницької групи — автор для цього використовує мовну гру. Так, прізвища підозрюваних означені як Чвартек-горбун (він же ворожий розвідник Липоман), Трис-Бронська, кохана винахідника (ще одна майже детективна історія про зміну прізвища, яка ускладнює і заплує основний сюжет), оператор Цвайг; їхні прізвища розкодовуються як четвертий, третій, другий. Відповідно у групі шкідників повинні бути перший і п'ятий члени, адже кінороман названо «Квінт». Проте якщо першого злочинця виявлено, то хто був Квінт, так і не з'ясовано. Однак у вставній новелі — розповіді німця Клебера — зустрічається фраза на есперанто, графічний малюнок якої відсилає до назви твору: *Kruso Venkos Internacionalon* (Хрест переможе Інтернаціонал). У творі, сповненому радянської риторики, ідеологічних тезах, ця фраза аж ніяк не могла вивершувати фінал твору. Тому автор вдається до буквальної мовної гри, перефразовуючи загадковий вислів у дусі тогочасної ідеології: *Kvinjarplano Venkos!* (п'ятирічка переможе). Таким чином заголовок кінороману набуває подвійного змісту, і в цьому прочитується іронічність його автора. Фінальний розділ твору під назвою «Почалася друга дія» також позначений подвійним змістом: на рівні сюжету всього твору — це вказівка на продовження дії (пошуку керівника розвідників Квінта), на сюжетному рівні епілогу — головні герої випадково зустрічаються у театрі «Березіль» і з їхньої розмови з'ясовується доля усіх виявлених ворогів.

Варто зазначити, що така щільність сюжетних ходів і прийомів, зокрема запозичених із численних пригодницьких та авантюрних романів, справді засвідчує авторську іронічність і жанрову пародійність, відтак кінороман набуває ознак політичного детективу й соціальної сатири. Іронічність письменника виявляється не лише в підтексті, а й у самому тексті: «Бронська діяла всупереч всім правилам авантурного роману» [2, с. 73]; або на зауваження про надуманість сценарію режисер відповідає: «Глядачі з'їли, і фільм непоганий вийшов» [2, с. 136]. Цікаво, що такі іронічно-критичні випадки стосуються мистецьких артефактів, наприклад: «*Бірсові було нудно... Він з жалем дивися на автора, що так старанно розробив нікому не потрібний сюжет сценарію. Але чому безглуздий? Може, його написано з певною метою, з метою запоморочити глядачів, з метою перенести ініціативу з ділової роботи кожного з нас на фантастичні пости шкідників, що в таким вигляді майже не бувають в природі*» [2, с. 81].

У кіноромані «Доногоо-Тонка» Ж. Ромена також помітні засоби комічного, зокрема авторська іронія, сатира, яка стосується найперше самої авантюри — ствердження факту, який існує лише у науковій (псевдонауковій!) праці. Зокрема сатирично змальовано окремі деталі («...але місцевість недостатньо прибрана. Ламанден видаляє уламок нічного горшка, який стирчить занадто виразно й псує враження» [11]), вчинки героїв («*Рано чи пізно прийдеться заснувати це прокляте місто... Добре б ще цей старий ідіот ле Труадек ткнув його кудись у пристойне місце! А то будьте ласкаві! Як навмисне! В саму глиб Бразилії! В самий кінець цього чортового Тапажоша! Йому-то байдуже! Він би їх дюжину туди напхав!*» [11]). Найбільшого «градусу» гротескової іронічності автор досягає у фіналі твору, коли переповідає зміст декрету, підписаного Ламанденом як керівником нового міста: обрання Іва ле Труадека в члени Французького інституту буде ознаменоване різними народними розвагами: балами, феєрверками, призовою стріляниною, ходою зі смолоскипами; в офіційних актах і приватних розмовах ле Труадека рекомендується величати «*Батьком Вітчизни*», а його іменем називати новонароджених; візникам дозволяється лягати іменем ле Труадека лише до десятої годин вечора; культ Наукової Помилки обов'язковий на всій території Доногоо-Тонка; порушники цього декрету будуть покарані зрошенням холодною водою.

В обидва кіноромани вмонтовано чимало зорових і слухових образів. Так, у «Квінті» «звучать» модні романси, фокстротні мелодії, ліричні вальси, а сюжет Ж. Ромена ясніє плакатами, декретами,

оголошеннями, газетними вирізками, телеграмами, листами, записками, вивісками. Обидва автори живописно деталізують портрети та інтер'єри. Наприклад, читаємо у Ж. Ромена: *«Під ним чудовий кінь. Його костюм дихає досконалістю: чорний кашкет, оперезаний золотими зірочками; чорний сюртук з високим коміром... дуже м'які лаковані чоботи; срібні шпори. В руці у нього ціпок»* [11]. Такі ж картинні описи й у М. Борисова, але вони більш характерологічні, позначені рисами внутрішнього портретування: *«...його чудова борідка, розкішні вуса та ідеально рівний колєнкоровий проділ нагадували обличчя на картині знаменитої паризької каруселі художника Пуаре, але цю схожість розвіювали очі, жваві, з іскорками гумору й сміху, та губи, різко стиснуті, що свідчили про його енергію та силу»* [2, с. 46].

Варто нагадати, що В. Вулф у статті 1926 року з промовистою назвою «Кіно» влучно зазначила так: *«Перед нами з'являється хтива дама у чорному оксамиті й перлах. І мозок говорить: «Це, швидше, не Анна Кареніна, а королева Вікторія». Бо мозок знає Анну Кареніну майже цілком зсередини — її чарівність, її пристрасть, її нещастя. Кіно ж переносить увесь акцент на її зуби, перли й оксамит»* [3, с. 356]. Якщо врахувати рік написання цієї праці, то наведена фраза не вимагає уточнень: ідеться про неможливість тогочасної кіноіндустрії заглибитися у внутрішній світ героїв саме засобами кіно. Проте у кіноромані «Квінт» М. Борисов частково спростовує цю думку, бо здійснює спробу відтворити психологію одного із головних героїв, винахідника Борца, який переживає «переполох у почуттях». І робить це суто літературними засобами — описом внутрішнього стану закоханого, його вагань, адже як людина раціональна він усвідомлює, що набагато старший від коханої; так само джерелом його душевних страждань є відданість винахідницькій праці, яка вимагає великої зосередженості і концентрації лише на поставленій меті. Водночас в очікуванні побачення герой переживає радість і гіркоту, які наповнюють його молодістю і раяють старістю [2, с. 83]. Нарешті автор через внутрішній монолог ніби ставить крапку на душевних хитаннях героя: *«Треба покінчити. Адже ж він не вірить собі, ні в чому не вірить. Він уже знає себе, знає, що тільки одна робота — мета його життя. Тільки роботі він відданий і тільки її він любить. Решта ж — це так...»* [2, с. 84]. Борц пише прощального листа, проте телефонний дзвінок Гелени кардинально змінює його плани, і він поспішає на побачення. Така психологічна ретардація у розвитку дії сюжетної лінії Борца — Бронська органічно вписується у детектив-

ний хід розвитку подій і може розцінюватися і як літературний, і як кінематографічний прийом. Проте у тексті кінороману такий розділ чи не єдиний (навіть його назва — «Йду!» — підкреслює невідворотність кохання), що нашоує на думку про пародію на численні любовні історії у класичній романістиці, а, можливо, й про відтворення тогочасної суспільної атмосфери, коли проголошувалась вторинність почуттєвої сфери людини. Для порівняння — вступна примітка із кінороману Ж. Ромена: *«Необхідно найперше остерігатися одноманітної і неприємної квапливості, яку багато хто вважає, очевидно, однією із основних умовностей кінематографічного мистецтва. Там, де у цьому випадку можливі певні сумніви, — наприклад, у сценах, у яких єдиними подіями є думки дійових осіб, — краще схити надмірною повільністю і перебільшеним старанням виразити всі наміри й усі відтінки»* [11]. У французького письменника переважають кінематографічні прийоми розгортання почуттів, як-от: *«Тепер на екрані — обличчя Ламандена. Спочатку воно виражає напружене й покірне здивування; потім сором, пригніченість; потім якийсь усміхнений переляк; потім таємну згоду, від якої м'якшають уста й досить нерозумно світяться очі; потім сліпе сп'яніння»* [11]. Або: *«збентежені гримаси»* Ламандена; *«пилний, полум'яний, гнівний погляд»* ле Труадека. Ці авторські зауваження — прямі вказівки акторам, своєрідне керівництво до їхньої гри. Не можна не звернути уваги на авторське намагання відтворити внутрішній стан героя: *«Ле Труадек у своєму кабінеті. Він думає про Ламандена, про цей дуже повільний пароплав, який везе їм щастя. Ми починаємо бачити цю думку»* (виділення моє. — Н. Б.) [11]. Зустрічаються і побажання майбутньому режисеру-постановнику: з першої миті глядач повинен знати, дія проноситься як видіння того, хто тоне. Окремі сцени у творі побудовані як кадри (деякі з них навіть пронумеровані) з обов'язковою вказівкою місця дії: на рівнині, подвір'я інституту, Золотий проспект. Деякі з них настільки візуально інформативні і щільно прилягають одна до одної, що така калейдоскопічність пришвидшує рух сюжету.

За будовою обидва твори поділені на розділи, кожний із яких має частини, інтригуюче озаглавлені: «Вечірня візита», «Початок кінця», «Остання година побачення» («Квінт»); «Бенен і Ламанден випадково зустрічаються на мозельському мосту», «Обрання в кишені», «Авантюристи в насмішку називають табір іменем неіснуючого міста».

Водночас, попри спільні риси, кіноромани суттєво відрізняються і обсягом («Квінт» — 41 розділ, «Доногоо-Тонка» — 6), і «мірою» кіне-

маатографічності. Твір Ж. Ромена більше нагадує кіносценарій, зокрема авторськими ремарками щодо появи сцен — одночасної чи паралельної, лаконічності (наприклад, візуальним образом, переданим завдяки метонімії: «*Черевця, бороди, бакенбарди, лисини, ордени*» [11]). Мінімізація діалогів компенсується внутрішнім мовленням, яке автор у своєму тексті дотепно означив як «німі словодебати». Натомість український автор вибудовує більш динамічний сюжет, зокрема і рясніше діалогізований.

Обидва письменники захоплювалися драматургією, і це не могло не вплинути на їхні кінематографічні експерименти у прозі.

Отож, у західноєвропейській традиції кінороман тяжіє до кінематографічних засобів: це помітно й у творах А. Роб-Грійє і в інших представників французького «нового» роману [8, с. 3]. В українській традиції і кіноповість, і кінороман позначені переважанням літературних прийомів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабич О. М. Поетика кінооповіді в іспанському романі 90-х рр. XX ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Олексій Миколайович Бабич. — К., 2009. — 20 с.
2. Борисов М. Квінт. Кіно-роман / Микола Борисов: [авторизований переклад Т. Польської]. — Харків, 1931. — 222 с.
3. Вулф В. Кино / В. Вулф // Аронсон О. Коммуникативный образ (Кино. Литература. Философия) / Олег Аронсон. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — С. 356–358.
4. Госейко Л. Історія українського кінематографа: 1896–1995: [пер. із франц.] / Любомир Госейко. — К.: KINO-КОЛО, 2005. — 464 с.
5. Маликова М. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа / Мария Маликова // Новое литературное обозрение. — 2010. — № 103. — С. 109–139.
6. Нікоряк Н. Автентичність кіносценарію як сучасного літературного тексту: монографія / Наталя Нікоряк. — Чернівці: Місто, 2011. — 240 с.
7. Поліщук В. Забутий черкаський письменник. До 125-річчя від дня народження Миколи Борисова / Володимир Поліщук // Літературна Україна. — 2014. — № 41.
8. Романова О. В. Кіноромани Алена Роб-Грійє (Аспекти синтезу мистецтв): монографія / Ольга Вікторівна Романова. — Черкаси: ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2012. — 243 с.
9. Цимбал Я. Футуристи на кінофабриці: література і кіно в «Новій генерації» / Ярина Цимбал // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. — 2014. — Вип. 20. — С. 197–204.

10. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учебное пособие / М. А. Черняк. — М.: Флинта: Наука, 2007. — 432 с.
11. Ромэн Ж. Доногоо-Тонка / Жюль Ромэн [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [librebook.ru / donogoo_tonka_ili_chudesa_nauki](http://librebook.ru/donogoo_tonka_ili_chudesa_nauki)
12. Шерман А. Предшественник Штирлица («Укразия» Н. Борисова) // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: [imwerden.de / pdf / borisov_ukrasia_2013pdf](http://imwerden.de/pdf/borisov_ukrasia_2013pdf)

ОБ ИСТОКАХ КИНОРОМАНА

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

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

В статье рассмотрены одни из первых образцов киноромана, который возник в украинской и западноевропейских литературах как авантюрно-приключенческое произведение. Выявлен баланс литературных и кинематографических приемов в нем (особенности сюжета, композиции, способы воссоздания внешних и внутренних черт героев, средства визуализации текста).

Ключевые слова: *интермедийность, кинороман, авантюрно-приключенческий сюжет, Ж. Ромэн, Н. Борисов.*

ABOUT THE ORIGINS OF A SCREENNOVEL

Nina Bernadska, Doctor of Philology, professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv

The article contains the results of the research on investigating the differences of film looking aspect in genre variants of a novel. It analyses the first examples of a screennovel in the literatures of the Western Europe and Ukrainian literature, which arrange the typology of the adventure-suspense genre. It states that one of the first movie novels is «Dongoo-Tonka or Science Wonders», written by French author Jules Romain in 1919, which was translated into Russian and published in 1926. M. Borisov, who worked for the Odessa film studio, touched on the same genre variant of the novel. He wrote the novels «Ukraziya», «Revolver's time to speak», «Mr. Droid's Thursdays», «Kvint» during the period of the 20–30-s of the XXth century.

The article deals with the comparative analyses on the screennovels «Kvint» (by M. Borisov) and «Dongoo-Tonka...» (by J. Romain). It considers the range of artistic devices, which is expanded by quiddity, allusions and visual imagery.

It is important to speak about some adventure-suspense devices, such as: forms of dual roles and repeated intrigues, emphatic features, mysterious details, changes in characters' appearance, the complication of the novel's structure by adding insert stories, texts, which decode graphic pictures and their correlation with the title of the novel, that points on the fragmentarity of the novel's structure, its film looking aspect as the text is a kind of range of frame-shots. Such effect is also possible because the authors use including to the texts posters, decreets, announcements, newspapers' advertisements, telegrams and so on.

Moreover, the research focuses on the attempts of both authors to express the psychology of the main characters by literary (M. Borisov) and cinematic (J. Romain) devices. Modern interpretation of these texts states their double contents, demonstrates ironicalness of the statement, parodical style, that means that the novels have the features of social satire.

At the same time the novel by J. Romain resembles a film script while the text by M. Borisov resembles a movie-essay. The conclusion is that the analysed texts influenced a lot the development of screen prose during the XXth century.

Key words: *intermediality, screennovel, adventure plot, J. Romain, N. Borisov.*

REFERENCES

1. Babych, O. (2009), Poetics cinemanarrative Spanish novel of the 90's XX century, Thesis abstract for Cand. Sc. (Philology), 10.01.01, Kyiv [in Ukrainian].
2. Borysov, M. (1931), Kvint. Kino-roman [Kvint], Translated by T. Polska, Kharkiv [in Ukrainian].
3. Vylf, V. (2007), Cinema, Aronson, O., Kommunikativnyi obraz (Kino. Literatura. Filosofiia), Novoe Literaturnoe obozrenie, Moscow, pp. 356–358 [in Russian].
4. Goseyko, L. (2005), Istoriia ykrainskogo kinematographa: 1896–1995 [History of Ukrainian cinema: 1896–1995], Translated from the French, KINO-KOLO, Kyiv [in Ukrainian].
5. Malikova, M. (2010), Phalturovedenie: pseudowite novel of Soviet period NEPA, Novoe literaturnoe obozrenie, no. 103, pp. 109–139 [in Russian].
6. Nikoriak, N. (2011), Avtentuchnist kinosczenariiu iak suchasnogo literaturnogo tekstu [The authenticity of the screenplay as a modern literary text], Misto, Chernivzi [in Ukrainian].
7. Polishchuk, V. (2014), Forgotten Cherkasy writer. 125th anniversary of the bith of Mukola Borisov, Literaturna Ukraina, no. 41 [in Ukrainian].
8. Romanova, O. V. (2012), Kinoromany Alena Rob-Griiie (Aspekty syntezy mystecztv) [Cinemanovel of Alain Robbe-Griert (Aspects synthesis Arts)], Cherkaskyi natsionalnyi universytet imeni Bohdana Khmelnytskoho, Cherkasy [in Ukrainian].
9. Czymbal, Ia. (2014), Futurists in film studio: literature and film in the «New Generation, Literaturyznavchi obrii. Praczy molodykh uchenykh, issue 20, pp.197–204 [in Ukrainian].
10. Cherniak, M. (2007), Massovaia literature XX veka: uchebnoe posobyie [Mass literature of the twentieth century: tutorial], Flinta: Nauka, Moscow [in Russian].
11. Romen, Zh. (2016), Donohoo-Tonka [Donogoo-Tonka], available at: http://librebook.ru/donogoo_tonka_ili_chudesa_nauki (access March 1, 2016).
12. Cherman, A. (2016), Preceded Shtirlitca («Ukraziia» N. Borisova), available at: http://imwerden.de/pdf/borisov_ukrasia_2013pdf (access March 1, 2016).

Стаття надійшла до редакції 26 березня 2016 р.

УДК 82.02:168.522

РЕЦЕПТИВНО-КОМУНІКАТИВНА ПРОБЛЕМА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА КРИТИЦІ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Ольга Подлісецька, канд. філол. наук, доц.

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

Стаття присвячена одній з проблем модерністського дискурсу — рецептивно-комунікативній проблемі, яка оприявлена у творі О. Кобилянської «Поети» та статті В. Стефаніка «Поети і інтелігенція». Досліджується проблема авторської свідомості та читацької активності. Зосереджується увага на тому, що художня дійсність є відображенням своєї читацької аудиторії взагалі та кожного читача окремо. Виявлено, що переакцентація домінант у читацькому сприйнятті модерністських творів веде за собою і авторську реакцію на це сприйняття.

Ключові слова: модернізм, автор, читач, співтворчість.

Мистецько-естетична проблема складного пошуку слова, відповідного для вираження власної думки і впливу її на реципієнта, виразно прозвучала у критиці раннього українського модернізму. Кінець ХІХ — початок ХХ століть в українській літературі своєю епохальною ознакою має синкретизм у всьому: в мисленні, філософії, мистецтві, мовних нараціях, стилєвих пошуках тощо. Так феномен письменництва, проблема автора та читача, авторської присутності у літературному творі активно досліджуються як у літературі, так і в літературознавстві. Ведучи розмову про особливості художнього світу української літератури кінця ХІХ — початку ХХ ст., слід звертати увагу не тільки на феномен письменника, а й на проблему читача. На думку М. Зубрицької читач, або *homo legens* став об'єктом теоретичного осмислення тільки у ХХ сторіччі, і пояснює вона це тим, що саме ХХ сторіччя «остаточно зруйнувало міт існування якоїсь єдиної правди літератури, зрештою як і зруйнувало міт існування єдиної істини суспільного життя» [3, с. 14]. Якщо авторські стратегії ХІХ сторіччя засновувалися на вживанні кодів виразності, зрозумілості та доступності для реципієнтів, то вже на зламі ХІХ–ХХ сторіч ієрархія формули «автор — читач» почала змінюватись: «автор поступово позбувався функції скеровувати та контролювати процес читацького сприйняття і переходив до стратегії залучення читача до співтворчості в художньому процесі» [3, с. 30]. Так започатковується

ся народницько-модерністський дискурс, досліджуваний у працях С. Павличко, Т. Гундорової та ін.

С. Луцак, порушуючи проблему доцільності моделювання літературних явищ, зазначає: «Специфіку художньо-словесної візуалізації з'ясовують здебільшого у координатах «світ культури і реальна дійсність — письменник — дійсність тексту — реципієнт — сприйнятий світ». Взаємини трьох перших компонентів цього ланцюжка — царина передовсім міфологічних і культурологічних праць, а трьох останніх — рецептивно-комунікативних студій, хоча, безперечно, абсолютно відокремлено вивчати їх неможливо, оскільки простір тексту «оживає» лише у свідомості читача, тобто завдяки співдії всіх «компонентів» [5, с. 254]. Феномен художності літературного твору полягає у тому, що він являє і авторську індивідуальність (його свідомість), і є водночас нетотожним своєму авторові. Більш того, художня дійсність є відображенням своєї читацької аудиторії взагалі та кожного читача окремо. Починаючи з ХХ століття, українські письменники-модерністи стали відчувати різочу невідповідність приземлених вимог публіки своєму талантові. Саме у силовому полі критики раннього модерністського дискурсу, на думку С. Луцак, постуново формувався комунікативно-онтологічний концепт «відкритості» тексту [5, с. 39]. Спробуємо дослідити даний концепт, який, на нашу думку, і лежить в основі рецептивно-комунікативної проблеми.

На зламі століть українські літературознавці намагаються розібратись у рецептивно-комунікативній проблемі «автор — читач», що склалась на той час. Це і М. Євшан, і О. Луцький, і М. Вороний, і О. Дорошкевич та ін. Але до вирішення цієї проблеми долучаються і письменники, що стурбовані ситуацією відсутності освіченого читача. Фантазію «Поети» (1897) О. Кобилянська присвячує проблемі авторської свідомості та читацької активності. Під враженням цього твору В. Стефаник пише публіцистичну статтю «Поети і інтелігенція» (1898), пізніше М. Євшан пише статтю «Суспільний і артистичний елемент у творчості» (1911). Тема всіх трьох творів спільна у певній мірі: поет та натовп (інтелігенція, публіка). Постає ця проблема у зв'язку з тим, що ХІХ ст. в українській літературі ознаменувало собою появу певної категорії читачів: народ, категорію, значення якої влучно висвітлила С. Павличко: «в ранніх повістях і оповіданнях О. Кобилянська гостро й емоційно висловлює своє розчарування в народі, позбавленому внутрішньої енергії й сил для боротьби. Цей народ — щось схоже на ніц-

шеанський натовп» [4, с. 22]. Утвердження народництва, за спостереженнями літературознавців, майже точно збіглося з його кризою, як художньою, так і теоретичною. Кобилянська, Стефаник, Хоткевич, Яцків, Грицько Григоренко у своїх творах виходили за межі традиційної народницької естетики. Але, наприклад, точка зору І. Франка була іншою (відомо, зокрема, що він відкинув з друку перший варіант «Царівни» Ольги Кобилянської). Так, говорячи про завдання літератури, І. Франко наголошує: «Ціль її, очевидячки, така: вказувати в самому корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддержання добрих і усунення злих боків життя, — значить, зближувати інтелігенцію з народом і закріплювати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі <...> література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по добрім обіді» [10, с. 11]. З цієї цитати стає зрозуміло, що читач в народницькому типі культури існував у двох вимірах або конотаціях: позитивній (народ) та негативній (інтелігенція). Франко, за спостереженнями С. Павличко, «намагається виправдати українську літературу і відмежувати її від народництва, яке, на його думку, збігається з зображенням народу. В рамках його літературної теорії «зображення народу замало», а «об'єкт зображення, жанр, форма чи стиль твору не мають вирішального значення. Важливо, яку суспільну роль виконує літературний текст» [9, с. 22]. Однак «орієнтація на інтелігенцію по-справжньому голосно зазвучала лише на рубежі віків, коли зміцніла сама інтелігенція» [9, с. 49].

Інакше розуміє поняття читача з народу О. Кобилянська у фантазії «Поети», яка розділяє публіку на «добірну» та натовп, і народом у франковому розумінні тут якраз є натовп. «Поети та артисти виховують поранкові душі», — ці слова говорить герой-оповідач у творі (поданий у чоловічій іпостасі, очевидно, для уникнення звинувачень у слабкості). Поетів та артистів оповідач вважає «гарною породою людей», «найкращою», називає їх «коханцями своєї поранкової душі», «квітами людськості» [4, с. 519]. Дає оповідач і своє розуміння юрби: «Тупоумною юрбою є в мене всі ті, що не шанують і не чтять поета, не стелять йому під ноги найкоштовніших килимів... Тупоумна, груба юрба! Вона не стоїть того, щоб красота хоч раз пройшлася по її оселях, щоб хоч раз вповні обернула до неї своє чудове лице і показала їй щось викінчене!» [4, с. 520]. Визначення й метафори схожі з ніцшевіми,

зрозуміло, що це кристалізація поглядів під впливом німецького філософа. Про вплив Ніцше на О. Кобилянську говорить С. Павличко: «Як індивідуаліст Ніцше був потенційним натхненником антинародницьких побудов. Це справедливо у випадку Кобилянської. Сильна героїня Кобилянської (образ, нав'язаний надлюдиною Ніцше) хотіла належати до сильного народу. Однак, на її жаль, народ пригноблений, колонізований, слабкий, покірний. Водночас її сильні героїні, як і сама авторка, мріють присвятити себе справі визволення народу та його просвіти — гідна мета для сильної й діяльної людини» [9, с. 22]. Крім цього, літературознавець зазначає, що в О. Кобилянської «слабкість народу передається деяким героям. (Загалом героїні Кобилянської поділяються на сильних, діяльних і слабких, однак чуттєвих)» [9, с. 23]. Такий слабкий, однак чуттєвий — герой-поет фантазії «Поети».

Послідовний ніцшеанець О. Луцький 1908 р. писав: «Дві великі прикмети філософії Ніцше <...> відбилися в творчості О. Кобилянської: гордість і аристократизм» [6, с. 119]. Для О. Кобилянської, як і для М. Євшана, мистецтво — це далечінь, майбутнє: «Вона любила далечінь так, як любимо будучину, те — до чого тягне туга» [4, с. 520]. У Ніцше читаємо: «Призначене для загалу завжди має невисоку вартість», «уміти берегти себе — найважче випробування незалежності» [7, с. 44]. З ніцшеанського погляду можна трактувати і фінальні рядки новели О. Кобилянської: «В моїм краю... поети... се жebraки!» [4, с. 522]. Це одвічне намагання підтягти неосвіченого читача «з народу», до авторського рівня і спостерігаємо у більшості критичних праць того часу (О. Луцький, М. Євшан, Леся Українка та ін.).

Певний конфлікт відчуває і герой-поет «Поетів», відмовляючись йти на компроміс з читацьким натовпом заради збереження цілісності власного митецького світовідчуття. Постає одвічний авторський парадокс: письменник прагне бути прочитаним, але, хай навіть не зустрівши «свого» читача, не йде на угоду існуючим читацьким смакам, а продовжує власне висловлювання незважаючи на суцільне нерозуміння публіки. Про цю ситуацію, говорить В. Стефаник: згадуючи новелу-фантазію О. Кобилянської, письменник висловлює власне бачення: «Тота боротьба поетів і письменників наших не лагідніє, але загострюється» [8, с. 42]. Про «недомовлене читачем» і «проартикульоване іншим (автором)» говорить і М. Зубрицька: «Художня цілісність як головний творчий проект митця містить у собі «феноменологічне *cogito*, для якого зникають межі між суб'єктом та

об'єктом, оскільки вони зливаються в динамічному та перманентному полі досвіду» [3, с. 231]. Письменники шукали зближення з читачем, часто впадаючи у відчай не тільки від нерозуміння критики, але й читацького небажання «рости» до сприйняття модерністських «антинародницьких» творів. Такі творчі особистості початку ХХ століття, як Леся Українка, В. Стефаник, О. Кобилянська, В. Винниченко та ін., свідомо уникають спрощення художнього світу власних творів, поглиблюють виражальний аспект художності на користь наближення до невимовного.

У статті «Інтелігенція і поети», написаній після прочитання фантазії О. Кобилянської, В. Стефаник дотримується подібних поглядів, але в кардинально іншому ракурсі, протиставляючи інтелігенцію та письменників: «Те грубе нерозуміння поетів, брак тепла і заохоти до праці, а то і явна ненависть до своїх письменників — се головна ціха нашої освіченої суспільності», «О. Кобилянська в своїй фантазії «Поети» сказала, що в нашім краю поети — се жебраки. Се є також визов, і руська інтелігенція хіба не схоче ігнорувати цього голосу, бо це писателька, власне, тої інтелігенції, і їй стає страшно бути жебраком. Мало хибує, а цей талант відвернеться від інтелігенції» [8, с. 42]. В. Стефаник не має ілюзій щодо українського «елітарного читача»: «Наша інтелігенція цілком слушно не може прихилити до себе поетів» [8, с. 42], але читачеві-інтелігенту Стефаник протиставляє читача-мужика (освіченість та спроможність реціпіювати експресіоністські твори є утопією, бажаним, а не дійсним).

Під впливом поглядів Фіхте, Ніцше, Гойо розвинувся талант українського критика М. Євшана, який став розуміти творчість як розкриття внутрішніх потенцій особистості. Відчуваючи розрив між неосвіченою публікою та інтелектуальним письменником, М. Євшан підтримує позицію Ніцше, а відтак і О. Кобилянської у критиці таких читачів: «Її (культури. — О. П.) потреба являється великою для всіх, хто не загубив ще своєї душі в службі так званої життєвої практики, хто не став ще людиною, яка керується тільки досвідом та поклоняється грубому матеріалізму» [1, с. 14]. М. Євшан стоїть на позиціях естетичного вивчення літератури, тому, всупереч поглядам І. Франка, вслід за А. Бергсоном, критик велике значення відводить натхненню та інтуїції: «Хай вона (поезія. — О. П.) не має собі ніякої високої проповіді, ніякої високої ідеї, ані гуманітарних ідеалів, а тільки те одно: свою натхненну піднесену мову, ту нову, чисту мелодію, той подих,

очищуючий серця, — то чи тим самим вона не вступила вже на шлях нового життя <...> чи не двигаеть вже раба з підлоти і не робить одної з найбільших життєвих функцій в боротьбі за свободу чоловіка?» [2, с. 20]. У цих та інших поглядах спостерігаємо певний ідеалізм критика, який не помічає дійсності (ворожої до культури): «Людина перероджується внутрішньо, чує в собі прихід чогось нового, стає іншою. Приймаючи нову релігію, починає в подробицях будувати себе, свого чоловіка в собі наново» [2, с. 21]. У статтях Євшана вчувається туманність, невизначеність, його вислови патетичні, але вони ілюструють невтішну дійсність: читач не в змозі досягнути «мистецтво для мистецтва», твори не знаходять інтелігентного, культурного, освіченого читача. Єдиним з-поміж трьох, хто був позбавлений ілюзій щодо читача з інтелігенції, розчарувавшись у «культурному», «елітарному» читачеві, який насправді був фікцією, був В. Стефанік. У листопаді 1898 р. В. Стефанік пише О. Кобилянській: «Я не люблю інтелігенцію. Для неї я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити те, що вродилося тому п'ятдесят років і є маленьке та до того миршаве. Оправдати я годен, але любити не можу. Я люблю мужиків за їх тисячолітню тяжку історію, за культуру, що витворила з них людей, котрі смерті не бояться. За них я буду писати і для них» [8, с. 41]. Очевидно, не має ілюзій щодо «нової інтелігенції» і О. Кобилянська, але, якщо у творах В. Стефаніка головним героєм є селянин, не примітивний, а з глибинною культурною генетичною пам'яттю предків, то культурні героїні творів О. Кобилянської не знаходять розуміння ні в критики, ні в тогочасного читача.

Про колишню читацьку еліту та сучасну йому «інтелігенцію» згадує у статтях і М. Євшан, дуже яскраво формулюючи те, що мала на увазі О. Кобилянська: «Колись маса слухала артиста <...> була аристократом і шанувала своїх вибранців, уважаючи їх за своїх посланців, за своїх представників. Але тепер се щось гірше як юрба. <...> І вона єсть тим вічним болем, таємною турботою та журбою творця. Вона його доводить до зневіри в самого себе, робить його безнадійно самотнім, відбирає радість життя і становить його нудьгу, сірість, безвиглядність» [2, с. 23].

Стає зрозумілою та прірва між поетом та юрбою, письменниками та «інтелігенцією», яку добре бачили і Ніцше, й українські письменники та критики. Зокрема, як українські критики початку ХХ століття по різні боки ставлять письменників та натовп, так Ф. Ніцше («Так

сказав Заратустра») розрізняє надлюдину (митця) та людину (натовп), проводячи таку аналогію: «Що для людини мавпа? Посміховище або нестерпний сором. І тим самим має бути людина для надлюдини — посміховищем або нестерпним соромом. Воістину, людина — брудний потік. Треба бути морем, щоб прийняти в себе брудний потік і не стати знечищеним» [7, с. 6]. Таким морем, за світовідчуттями О. Кобилянської, М. Євшана та В. Стефаника, мають стати письменники, аби не стати жебраками.

Постійне балансування між твором та читачем, розумінням авторським та читацькою рецепцією і є сутністю рецептивно-комунікативної проблеми, яка, ймовірно, існує й понині.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Євшан М. Проблеми творчості / Микола Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С. 12–27.
2. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості / Микола Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. — К.: Основи, 1998. — С. 18–25.
3. Зубрицька М. *Nomo legens*. Читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.
4. Кобилянська О. Поети / Ольга Кобилянська // Кобилянська О. Повісті. Оповідання. Новели. — К.: Наукова думка, 1988. — Т. 2. — С. 518–522.
5. Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі ХІХ — ХХ століть): [монографія] / С. М. Луцак. — Івано-Франківськ: Фоліант, 2010. — 400 с.
6. Луцький О. Ольга Кобилянська / Остап Луцький // О. Луцький і сучасники. Листи до Ольги Кобилянської й Івана Франка та інші забуті сторінки. — Нью-Йорк, 1994. — С. 109–124.
7. Ницше Ф. Так говорив Заратустра. Книга для всіх и ни для кого / Фридрих Ницше // Ницше Ф. Сочинения: в 2 томах / Фридрих Ницше; [пер. с нем. Ю. Антоновского]. — М.: Мысль, 1996. — Т. 2. — 831 с.
8. Стефаник В. Поети і інтелігенція / Василь Стефаник // Стефаник В. Публіцистика. Вибране із статей, промов та листів. — К.: Державне видавництво художньої літератури, 1953. — С. 41–42.
9. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко. — Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — 679 с.
10. Франко І. Я. Література, її завдання і найважливіші ціхи / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. — К.: Наукова думка, 1980. — Т. 26. — С. 5–14.

**РЕЦЕПТИВНО-КОМУНИКАТИВНАЯ ПРОБЛЕМА
В УКРАИНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

Ольга Подлисецкая, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Статья посвящена одной из проблем модернистского дискурса — рецептивно-коммуникативной проблеме, которая присуща произведению О. Кобылянской «Поэты» и статье В. Стефанька «Поэты и интеллигенция». Исследуется проблема авторского сознания и читательской активности. Сосредоточено внимание на том, что художественная действительность — это отображение своей читательской аудитории в целом и каждого читателя отдельно. Определено, что переакцентуация доминант в читательском восприятии модернистских произведений влечет за собой и авторскую реакцию на это восприятие.

Ключевые слова: модернизм, автор, читатель, сотворчество.

**RECEPTIVE COMMUNICATIVE PROBLEM
IN UKRAINIAN LITERATURE AND LITERARY CRITICISM
IN THE END OF THE 19th — IN THE BEGINNING
OF THE 20th CENTURY**

Olga Podlisetska, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University

The article is devoted to the receptive communicative problem in the literary work «Poets» by O. Kobylianska and the article «Poets and the intellectuals» by V. Stefanyk. There is probed the problem of author's consciousness and readers' activity. There is noted the permanent change of styles and methods, which is propagandized by modernism. There is traced the essence of modernism as phenomenon of a tradition denying discord aesthetics. Attention is directed to the fact that artistic reality is the reflection of readers' audience in general and every reader separately. It is noticed that in the end of 19th — the beginning of 20th century the hierarchy of «author-reader» formula began to change: an author was gradually deprived of the function to direct and control the process of readers' perception and passed to strategy of co-creation with a reader in an artistic process. There was made a conclusion that author's balancing between a literary work and a reader, understanding his/her own and readers' reception, sets at certain variance which is felt by the poet — hero of the literary work by O. Kobylianska, who is renouncing to compromise with a readers' crowd for the sake of maintaining the integrity of his/her own artistic attitude.

Key words: modernism, author, reader, co-creation.

REFERENCES

1. Yevshan, M. (1998), *Problemy tvorchosti* [Problems of work], Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka, Osnovy, Kyiv, pp. 18–32, Ukraine.
2. Yevshan, M. (1998), *Suspilnyi i artystychnyi element u tvorchosti* [A public and artistic element is in work], Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka. Osnovy, Kyiv, pp. 18–32, Ukraine.
3. Zubrytska, M. (2004), *Homo legens. Chytannia yak sotsiokulturnyi fenomen* [Homo legens. Redeng of social and cultural fenomen], Litopys, Lviv, Ukraine.
4. Kobylanska, O. (1988), *Poety* [Poets], Povisti. Opovidannia. Novely, Vol. 2., Naukova dumka, Kyiv, pp. 518–522, Ukraine.
5. Lutsak, S. (2010), *Dominanta yak mentalne oserdia khudozhno-estetychnoho protsesu (na materialy ukrainskoi literatury mezhi stolit)* [A dominant as mental is a core of художньо-естетичного process (on material of Ukrainian literature the end of 19th in the beginning of 20th century), Foliant, Ivano-Frankivsk, Ukraine.
6. Lutskiy, O. (1994), *Olha Kobylanska* [Olha Kobylanska], O. Lutskiy i suchasnyky. Lysty do Olhy Kobylianskoi y Ivana Franka ta inshi zabuti storinky, Neu-York, pp.109–124, USA.
7. Nytshe, F. (1996), *Tak hovoryl Zaratustra. Knyha dlia vseh y ny dlia koho* [So talked Zaratustra], Sochyneniya v 2-kh tomakh [Fundamentals of Circuit Theory], Translated by Y. Antonovskogo, Misl, Moskou, vol. 2, pp. 7–12, Russian.
8. Stefanyk, V. (1953), *Poety i intelihentsiia* [Poets and the intellectuals], Publitsystyka. Vybrane iz statei, promov ta lystiv, Derzhavne vydavnytstvo khudozhnoi literatury, Kyiv, pp. 41–42, Ukraine.
9. Pavlychko, S. (2002), *Teoriia literatury* [Literary Theory], Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», Kyiv, Ukraine.
10. Franko, I. (1980), *Literatura, yii zavdannia i naivazhnishi tsikhy* [Literature, her task and main aspects], Zibrannia tvoriv: U 50 t., vol. 26, Naukova dumka Kyiv, pp. 5–14, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 18 березня 2016 р.

УДК 821.161

КРИТИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ Н. СТРАХОВА (ДИАЛОГ С УЧИТЕЛЕМ)

Нина Раковская, канд. филол. наук, доц.

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
rakovskaya2009@mail.ru*

Актуализация изучения наследия Н. Страхова связана с противоречивостью суждений о его критической рефлексии в современном литературоведении. Имя Н. Страхова не заняло должного места в системе литературоведческих исследований. До сегодняшнего времени не собраны и не систематизированы его оценки литературного процесса II пол. XIX в., не выявлена его личностная критическая модель. В статье анализируются литературно-эстетические взгляды Н. Страхова. Делается акцент на творческом диалоге Н. Страхова и Ап. Григорьева. Ставится вопрос о самостоятельной позиции Н. Страхова, обусловленной развитием литературы и искусства определенного исторического времени.

Ключевые слова: критика, рефлексия, концепция, код времени.

Постановка проблемы. В 2013 году в Харькове вышла книга Л. Г. Фризмана и Т. В. Ведерниковой «Уроки Страхова». С нашей точки зрения, этот факт весьма примечателен, ибо литературная критика 60-х гг. XIX века в украинском литературоведении до сих пор не вызывает интереса у исследователей. Книга насыщена биографическими данными и фактами истории русской критики середины XIX века. Вместе с тем, в работе есть ряд неточностей, недоговоренностей. Так, скажем, нам трудно согласиться с интерпретацией статей Н. Страхова о И. Тургеневе, Л. Толстом и т. д. Неясно также, почему значительный объем материала посвящен А. С. Пушкину, при этом акцент делается не на концепции Н. Страхова, а на полемике вокруг творчества писателя. Вместе с тем, дидактический тон рецензии известного ученого С. И. Кормилова «Оправдание Страхова» нам не совсем ясен. Очевидно, что о Н. Страхове писали Н. Горбанев, Н. Скатов и ряд других авторов, но у всех были разные подходы к осмыслению противоречий в концепции критика. Как известно, в конце 60 — начале 70 гг. (после ухода из жизни Ап. Григорьева и появления статей Н. К. Михайловского) Н. Страхов занимал ведущее место в литературно-критических отделах ряда значимых журналов. Нам представляется, что этот факт связан с тем, что Н. Страхов пытался определить своё мировидение и позицию в разгар полемики

между славянофилами и почвенниками; с другой стороны, Н. Страхова связывали глубоко личные отношения с Л. Толстым, который всячески поддерживал издание статей критика, что стало очевидно после публикации эпистолярного наследия Н. Страхова литературоведом В. А. Тунимановым.

Безусловно, Н. Страхов не был столь блестящим критиком, как Ап. Григорьев, которого он называл учителем, но он был личностью со своей авторской позицией, которую неоднократно высказывал в ряде статей о литературе II пол. XIX века; более того, значимость его личности «высвечивалась» теми талантами, о творчестве которых он размышлял (имеем в виду его интерпретации романов Л. Толстого и Ф. Достоевского). Очевидно, что время вносило свои коррективы в концепцию Н. Страхова, вследствие чего происходили существенные расхождения между ним и его учителем (Ап. Григорьевым). В этом плане позволим себе высказать некоторые соображения.

Сблизившись с Ап. Григорьевым в пору сотрудничества в журналах «Время» и «Эпоха», Н. Страхов после смерти критика много сделал для популяризации его наследия и имени. Он опубликовал со своими комментариями оренбургские письма Ап. Григорьева, ценные для понимания теории «органической» критики, издал — со своим предисловием большой том сочинений Ап. Григорьева и посвятил его памяти ряд статей и заметок. В своих статьях Н. Страхов не раз писал об особой критической системе Ап. Григорьева и ее воплощении в статьях о русской литературе.

Время наибольшей близости Н. Страхова к «органической» системе Ап. Григорьева связано с сотрудничеством в журналах братьев Достоевских и публикациями о А. Писемском и И. Тургеневе. В заметке Н. Страхова «Несколько слов о Писемском» он, по существу, излагает григорьевскую характеристику и оценку «безыдеального» реализма, в статье-некрологе «Н. А. Добролюбов» повторяет суждения Ап. Григорьева, изложенные в статье о Льве Толстом; в статье о романе И. Тургенева «Отцы и дети» также отразилась точка зрения Ап. Григорьева на литературный процесс I пол. XIX в. и т. д.

После смерти Ап. Григорьева наступает перелом в сознании и мировидении Н. Страхова. В отличие от учителя, считавшего почвенничество новым направлением русской мысли, Н. Страхов занимает иную позицию. В заключении к воспоминаниям о Ф. Достоевском он пишет: «Мысль о новом направлении... сперва занимала меня,

особенно вследствие влияния Ап. Григорьева, но очень скоро, может быть, по своему нерасположению к неопределенности, я порешил, что нужно прямо признать себя славянофилом...» [2, с. 167].

В связи с этим формировалось отношение Н. Страхова к вопросам о сущности и назначении искусства. Ап. Григорьев в ряде статей, наряду с суждениями о неприятии материалистической эстетики и «реальной критики», отвергал теорию «искусства для искусства». Произведения искусства он идентифицирует с жизнью живой природы, придавая им телесно-вещественную значимость. Ему, несомненно, близка натурфилософия и «органическая» эстетика Ф. Шеллинга. Н. Страхов не разделял этих взглядов учителя. Он не видел в искусстве его «царственного значения». Отсюда сугубо рационалистическое понимание искусства, стремление дойти до «мысли-идеи». В свое время Ап. Григорьев предостерегал Н. Страхова от чрезмерного рационализма: «Ты хочешь музыку лишить ее самостоятельности и поэзию тоже» [1, с. 152]. Н. Страхов, явно тяготеющий в период перелома своих взглядов к Гегелю, писал: «органические категории ведут свое происхождение не от естественных наук, а от философии немецкого идеализма, сила наиболее органическая есть мысль, лучший образчик организма можно найти в каком-нибудь проявлении мысли, например, в логике Гегеля» [2, с. 63]. Таким образом, Н. Страхов опровергал точку зрения Ап. Григорьева о литературе как живой силе, которой нельзя управлять, ее можно «только чувственно воспринимать». Не принимал Н. Страхов и размышлений Ап. Григорьева об «органичности» искусства как мере жизненности явлений, сущность которых заключается в истоках народной жизни.

Одно из первых свидетельств рационализма Н. Страхова — его диалог с Е. Н. Эдельсоном, который в статье «Идея организма и ее приложение в различных сферах знания» выступил с предостережением от злоупотребления понятиями «организм» и «органический» в литературе и искусстве, ибо апелляция к ним зачастую подменяет конкретные исследования. С одной стороны, комментировал он позицию Ап. Григорьева, «самый метод критики, прилагаемый им к оценкам современных литературных произведений, очевидно, превосходит широтою захвата методы наших критиков», а с другой — «блестящая формула ослепила ему глаза, как многим, заставила остановиться на полпути в исследованиях, довольно счастливо начатых» [4, с. 24]. Н. Страхов в статье «Органические категории» также

полагал, что органические категории ведут свое происхождение от логических, а не чувственных унастроений. Что касается Ап. Григорьева (которого Эдельсон назвал «одним из самых глубоких, хотя в то же время и наиболее туманных современных наших критиков» [4]), то своими возражениями и замечаниями о содержании понятия «органическая» критика Н. Страхов, пожалуй, скорее поддерживал оппонента своего учителя. Он писал: «Ап. Григорьев смотрит на литературу как на живую силу, которою управлять никому не дано, которую нельзя подводить под готовые понятия, но нужно понимать и истолковывать из нее самой». Подобный взгляд способен «дать приемам критики жизненную подвижность, но не более» [2, с. 49].

Вместе с тем, рассматривая особенности критической системы Ап. Григорьева в тесной связи с его общими взглядами на искусство, Н. Страхов проявлял непоследовательность. Не называя формулы «искусства для искусства», Н. Страхов именно к ней сводит сущность эстетики учителя. Что касается метода Ап. Григорьева, то Н. Страхов, понимая важность проблемы (ибо в критике, как и в других «делах ума», «главная заслуга заключается не столько в результатах, сколько в методе» [2, с. 68]), неоднократно предпринимал попытки анализировать «приемы нашего единственного критика», но ему это не всегда удавалось. Так, во второй статье о «Войне и мире» подходы Ап. Григорьева к литературе сравниваются Н. Страховым с концепцией И. Тэна, что, безусловно, искажало всю систему Ап. Григорьева. И не только в теории, но и в критической практике Н. Страхов, по сути, игнорировал важнейший принцип и критерий «органической критики», который заключен в самом ее понятии и который был для Ап. Григорьева мерой вещей. Принцип этот — «органичность» явлений, критерий — мера жизненности явлений, того, насколько глубоко уходят они корнями в народную жизнь, в какой степени являются ее «веяниями» и «голосами». Из них вытекал своеобразный адогматизм критической мысли Ап. Григорьева, нередко вступавшего поэтому в конфликт с почвеннической схемой, склонность и способность критика к диалогу с оппонентами — коль скоро их позиция не отвечала критерию «органичности». В этом отношении критический метод Ап. Григорьева был близок художественным поискам Ф. М. Достоевского.

Для Н. Страхова такие принципы и критерии были неприемлемы. Борьба с западничеством (и его русским отражением — нигилизмом) постепенно становилась главной темой его статей и углом зрения на

искусство. Вследствие чего отчетливо проявлялось различие между учителем и учеником.

Возьмем для сравнения те характеристики, которые давал демократическому направлению Ап. Григорьев в первом разделе статьи о Л. Толстом и Н. Страхов в работе «Бедность нашей литературы» (1868), особенно в ее пятом разделе — «Нигилизм. Причины его происхождения и силы». Исходя из критерия «органичности», Ап. Григорьев делает вывод о глубокой связи ряда талантливых теоретиков с идеей национального самосознания. «Критический прием» демократов, — замечает он, — «имеет свое важное, даже великое значение» и к тому все «вытекает прямо из нашей народной сущности, из свойств самой природы русского человека. В том-то и заключается, главным образом, его сила» [1, с. 185]. По мысли критика, «взгляд теоретиков торжествует и должен торжествовать» в настоящем, ибо «в торжестве его участвует одна из сторон народного духа, стало быть, все-таки непосредственная жизненная сила» [1, с. 137]. В силу искренности своей позиции «теоретики стали во главе умственного развития», а что касается будущего, то их «критическому взгляду» еще много дела — и деятели, нет сомнения, найдутся» [1, с. 136]. Вместе с тем Ап. Григорьев отчетливо понимал ограниченность поздней демократической критики, осознавал этот факт и Н. Страхов.

Н. Страхов делает главный акцент на доказательстве беспочвенности «теоретиков», их оторванности от реальной жизни. Справедливо писал Г. Флоровский, что для Н. Страхова демократическое движение — «воздушная революция», нечто «миражное», какая-то «фата-моргана», которая рассеялась при первом дуновении «свежего ветра» [3].

Становятся более резкими и суждения Н. Страхова о концепции Ап. Григорьева. Так, например, он упрощал взгляды Ап. Григорьева на место и роль А. С. Пушкина и, в частности, «белкинского» типа в послепушкинской литературе. Диалектически сложную и не лишнюю реальной глубины типологию характеров, предложенную Ап. Григорьевым, критик свел к отрицанию «хищного» типа и к превознесению типа «смирного», что противоречило самой сути григорьевской концепции.

В таком же аспекте Н. Страхов «уточнял» взгляды Ап. Григорьева на творчество молодого Л. Толстого, суть которых состояла в предостережении писателя от чрезмерно негативного отношения к

«блестящему» типу и от поэтизации типа «смирного». В страховской интерпретации все выглядело наоборот (имеем в виду Ап. Григорьева) — и именно эту, свою, а не григорьевскую идею он положил в основу анализа образной структуры «Войны и мира», что существенно меняло как смысл историко-литературных идей Ап. Григорьева, так и смысл философско-исторической концепции романа Л. Толстого.

Глубину расхождений между двумя критиками иллюстрирует и такая деталь. Если для Ап. Григорьева «единственное героическое лицо нашей литературы» — Александр Чацкий, «честная и деятельная натура, притом натура борца, то есть натура в высшей степени страстная» [1, с. 50], то для Н. Страхова характерно преклонение перед «героизмом смирения», идеальное воплощение которого он нашел в Платоне Каратаеве.

Неслучайно, конечно, симпатии критиков отданы столь разным характерам. Приведенные факты достаточно отчетливо выявляют грань между «органической критикой» Ап. Григорьева и «славянофильской» критикой Н. Страхова, характеризующейся в данном случае жесткой нормативностью. «Ибо есть какой-то тайный закон, по которому недолговечно все разметывающееся в ширину и коренится как дуб односторонняя глубина» [1, с. 417] — это горестное пророчество, высказанное Ап. Григорьевым за два года до смерти, невольно приходит на память при сопоставлении жизненных и литературных судеб Ап. Григорьева и Н. Страхова.

Отметим и следующий аспект: идея самосознания — стержневой элемент в системе Н. Страхова. Однако, в отличие от «органической народности» Ап. Григорьева и двуединой — национальной и народной одновременно — точки зрения Ф. Достоевского, «народность» Н. Страхова носила более консервативный характер, не имела, по мысли Ф. Достоевского, «духовной наполненности», что и привело его к противоречивым суждениям о русской литературе II пол. XIX в.

Как мы отмечали, Н. Страхов назвал 60-е гг. XIX ст. временем «воздушной революции». Речь шла об особом критическом сознании, связанном с осмыслением исторического времени, с отрицанием идеалов современности, к созданию концепции основательности. Н. Страхов был прав, когда отмечал, что события истории часто оборачивались отрицанием культуры в целом и традиции в частности, о чем свидетельствует появление нигилизма. Г. Флоровский по этому поводу писал: «В догматизации абстрактных и самодостаточных

идеалов и содержался психологический смысл всяческого утопизма, который стремился «перекрыть действительность». Для утопизма очень характерным было «ощущение в истории себя как в пустыне» [3, с. 287]. Нигилисты, по мнению Н. Страхова, отвергали любую независимую этику и всяческую этику вообще, подменяя эстетические и этические категории абстрактными. Парадокс, с его точки зрения, состоял в том, что в истории русской культуры это было время эстетического, философского и религиозного пробуждения. В этом плане он называл имена Ф. Тютчева и А. Фета, П. Чайковского и А. Бородин, К. Леонтьева.

Н. Страхов был убежден, что в творчестве указанных художников очевидна магистральная линия русской культуры. Однако русское самосознание не всегда следовало этой линии культуры. Религиозной вере был противопоставлен «темный рационализм». Состоялся разрыв интеллекта и инстинкта, ума и интуиции. Именно этот разрыв ощутили, с точки зрения Н. Страхова, И. Тургенев, Н. Чернышевский и Ф. Достоевский. В их мирозерцании произошло отторжение нигилизма как явления «миражного». Его основная и здоровая черта — отрицание, в нем проявляют себя такие черты русского характера, как «скептицизм, недоверие, отсутствие наивности, бездеятельности, но умная лень и глубокий цинизм» [2, с. 80]. Все это, согласно прогнозу Н. Страхова, не имеет никакого будущего: «Неужели можно было ждать чего-то нормального и красивого от людей, которые разорвали связь со своей историей и народностью? Невольно приходилось оставаться в воздухе, между небом и землей, и мечтать о переселении на месяц или, в крайнем случае, о переезде на необитаемый остров, где можно было бы создать новое человечество» [2, с. 81].

В заметке «Новые люди», помещенной в одном из последних номеров «Эпохи», он обращал внимание читателей на знаменательный литературный факт — появление целого ряда произведений о новых людях, или нигилистах (между ними он не видел никаких различий). «Первым начал дело чувствительный И. Тургенев, который в своем Базарове задумал воплотить нового человека. Потом А. Писемский написал «Взбаламученное море», в котором в соответствии с новым веянием появляются и фигуры новых людей. Затем романы, которые более или менее касаются этого вопроса, стали рождаться чрезвычайно быстро» [2, с. 219]. Среди этих романов, в которых все вертится

вокруг главного, а именно — образа «нового человека», критик называл также «Что делать?» Н. Чернышевского, «Некуда» Н. Лескова и другие. В этот период тексты статей Н. Страхова стали представлять собой гомогенный контекст, денотативным ядром которого был диалог с автором и читателем. Смысловые связи (оценка нигилизма как явления исторического и нового типа личности в литературе, появившейся в связи с этим) обуславливали структуру текста, указывали на его целостность. Обозначился интерес и к трансцендентальному, возникли размышления о целостности мира, в центре которого человек, созданный Богом. «Если мир есть «целое», то в нем, следовательно, есть и центр, который обуславливает целостность. Этим центром является человек, суть Вселенной, его загадка и одновременно разгадка», — писал Н. Страхов [2, с. 249].

Считая возможность появления новых — в узком понимании слова — людей дела, по крайней мере, сомнительной (так как «люди всегда люди, природа человеческая все та же»), Н. Страхов одновременно утверждал, что интерес к людям нового типа со стороны многих писателей свидетельствует об определенном общественном симптоме, который критика не имеет права игнорировать. Сам факт появления «нигилистических» и «антинигилистических» романов «безусловно и неопровержимо доказывает, что русская литература была «озабочена мыслью» о новых людях, что возможность новых людей была предвидена и допустима, или, в конце концов, воспринята с горячей верой в нашей литературе. Все равно, — продолжает Н. Страхов, — боялись нового, ждали его, призывали его или отрицали, но только мысль о новом, очевидно, тяготела над умами» [2, с. 221].

Действительно, стремление к новому в жизни, которое обнаруживалось в романах о новых людях, в любом случае означало, что жизнь потеряла для определенной категории художников свою привлекательность, омрачилась и утратила смысл. «В этом, конечно, и суть дела, — замечает критик. — Вопрос именно в том, имеют ли новые люди какой-либо определенный идеал, и если имеют, то какой он есть... вот богатый сюжет для наших тонких и острых критиков» [2, с. 90].

Ко времени появления этих заметок Н. Страхов уже опубликовал статью о романе И. Тургенева «Отцы и дети», написал статью о романе Н. Чернышевского «Что делать?», а через два года выступил с большим трудом о романе Ф. Достоевского «Преступление и наказа-

ние». Все три романа связывались в его сознании с темой нигилизма, которая была рассмотрена в статьях под углом зрения его обновленной концепции.

Любопытно, что статья о романе «Отцы и дети» выражала общую точку зрения почвенников на тургеневский роман. Н. Страхов же был близок к конкретной оценке, которую дал роману Ф. Достоевский; очевидны и его циклические возвращения к теории «органической» критики учителя. Возможно, именно поэтому эта статья осталась в наследии Н. Страхова наиболее целостной, стройной и стала вершиной из всего им написанного (осталась, хотя сам автор в скором времени отрекся от нее). В своем понимании особенностей тургеневского таланта («он является образцом писателя, которому присуща чрезвычайная подвижность и вместе с тем — глубокая чувствительность, глубокая любовь к современной ему жизни» [2, с. 184]), во взгляде на Базарова как на жизненное явление, органическое «веяние» русской жизни Н. Страхов также следовал идеям своего учителя, и поэтому в статье, как и в работах Ап. Григорьева, проявляются социоисторический и культурный коды, присутствует «система вопросов и ответов».

Таким образом, проблемы, которые занимали Н. Страхова, были подсказаны временем и развитием литературного процесса, поэтому его коррекция взглядов Ап. Григорьева вполне закономерна.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Григорьев Ап. Сочинения : в 2 т. / Ап. Григорьев. — СПб. : Изд. Н. Н. Страхова, 1875. — Т. 2. — 509 с.
2. Страхов Н. Н. Критические статьи : в 2 т. / Н. Н. Страхов. — К. : Издание И. П. Матченко, 1902. — Т. 2. — 434 с.
3. Флоровский Г. Пути русского богословия / Г. Флоровский. — Париж : YMCA-Press, 1983. — 700 с.
4. Эдельсон Е. Н. Идея организма и ее приложение в различных сферах знания / Е. Н. Эдельсон // Библиотека для чтения. — 1860. — № 3. — С. 22–31.

КРИТИЧНА МОДЕЛЬ М. СТРАХОВА (ДІАЛОГ З ВЧИТЕЛЕМ)

Ніна Раковська, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Актуалізація вивчення спадщини М. Страхова пов'язана зі суперечністю суджень про його критичну рефлексію у сучасному літературознавстві. Ім'я М. Страхова не зайняло належного місця в системі досліджень історії критики сер. XIX ст. До сьогодення часу не зібрані та не систематизовані його оцінки літературного процесу II пол. XIX ст., не виявлена його особиста критична модель. У статті аналізуються літературно-естетичні погляди М. Страхова. Робиться акцент на творчому діалозі М. Страхова та Ап. Григор'єва. Ставиться питання щодо самостійної позиції М. Страхова, яка обумовлена розвитком літератури та мистецтва певного історичного часу.

Ключові слова: критика, рефлексія, концепція, код часу.

N. STRAKHOV'S CRITICAL MODEL (DIALOGUE WITH THE TEACHER)

Nina Rakovskaya, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University

Statement of a problem. Mainstreaming of N. Strakhov's heritage is caused by discrepancy of judgments of modern literary critics about him. The name of N. Strakhov didn't take a due place in system of literary researches. Till nowadays his marks of Russian literary process of the second part of the 19 century are not collected and systematized. His personal critical model isn't revealed.

The aim of research is in making monitoring about philosophical and esthetic and literary positions of the critic.

The tasks are in defining of essence of polemic of N. Strakhov with modern to him critics and to define his position in the context of a slavfeels' and soil's critical reflection.

Interpretative practice of N. Strakhov developed from the one side under the influence of the Ap. Grigoriev. From the other side it was determined by N. Strakhov's aspiration to take his outlook position. Because of the above «an anthological meeting» of two types of critical consciousness: soils' (Ap. Grigoriev) and slavfeels's (N. Strakhov) is established.

N. Strakhov indicated his platform in the Zarya magazine where he conducted critical department in 1869–1871 as slavfeels's.

Counter with opinions of Ap. Grigoriev, N. Strakhov places the main emphasis on the proof of banality of «theorists» of their isolation from real Russian life.

N. Strakhov disproved the point of view of Ap. Grigoriev that literature is a main power which can't be operated. From here is the rationalistic understanding of art, aspiration to reach the «thought idea» of the product.

As a result of making research it is possible to summarize the following. Nihilists, according to N. Strakhov's opinion, rejected the words any independent ethics and every ethics in general, substituting moral categories with abstract categories of happiness or

satisfaction. Paradox from his point of view that in the history of the Russian culture it was time of esthetic, philosophical and religious awakens.

The received results caused the following conclusion. Problems which worried N. Strahov were prompted by time and development of literary process therefore its correction of views of Ap. Grigoriev is quite natural.

Key words: criticism, reflection, concept, time code.

REFERENCES

1. Grigorev, Ap. (1875), *Sochineniya*: v 2 t. [Complete Works : in 2 volumes], Izd. N. N. Strahova, St. Petersburg, [in Russian].
2. Strahov, N. N. (1902), *Kriticheskie stati*: v 2 t. [Critical articles : in 2 volumes], Izdanie I. P. Matchenko, Kiev, [in Russian].
3. Florovskiy, G. (1983), *Puti russkogo bogosloviya* [Ways of Russian divinity], YM-CA-Press, Paris, [in Russian].
4. Edelson, E. N. (1860), «An idea of organism and her application are in the different spheres of knowledge», *Biblioteka dlya chteniya*, no. 3, pp. 22–31.

Стаття надійшла до редакції 14 березня 2016 р.

УДК 821.161.2

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО В КОЛІ ДИСКУСІЙ ПРО НОВИЙ РЕАЛІЗМ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Людмила Рева-Левшакова, д-р. філол. наук, проф.

*Ізмаїльський державний гуманітарний університет
reva71@bk.ru*

Стаття присвячена осмисленню стильового художньо-літературного явища початку ХХ століття — нового реалізму (неореалізму) в українській критиці. Матеріалом для аналізу слугували праці відомих українських авторів І. Франка, Лесі Українки, М. Драгоманова, М. Зерова, М. Коцюбинського та ін. Незважаючи на проблематичність вивчення стильової своєрідності нового реалізму, ці автори висловлюють близькі судження про основні риси неореалізму. Кожен із авторів знаходить спільні стильові риси нового реалізму на прикладах з української літератури, приводить основні аргументи, що характеризують специфіку становлення неореалізму в художній творчості першої третини ХХ століття.

Ключові слова: *художньо-літературне явище, неореалізм, новий реалізм, новоромантизм.*

Дискусії про новий реалізм в українській літературі в період першої третини ХХ століття спирались на літературно-критичні погляди, які висловлював у своїй програмі реалістичної літератури в середині 90-х років ХІХ століття І. Франко, а потім у власних наполегливих шуканнях нових творчих реалістичних можливостей у літературі розробляла Леся Українка.

На новий крок у розвитку реалізму та нові риси української художньої прози, порівняно з прозою свого покоління, І. Франко вказав у розвідці «З останніх десятиліть ХІХ в.» (1901): «...новіша белетристика робить зовсім інше враження. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, звичайно, внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. <...> Нова белетристика — незвичайно тонка філігранова робота. <...> Вона ненавидить усяку шаблонність, ненавидить абстракти, довгі періоди і зложені речення. Натомість вона любить в сміливих і незвичайних порівняннях, в уриваних реченнях, у півслівцях і тонких натяках» [13, с. 525–526]. Насамперед письменник мав на увазі твори О. Кобилянської, А. Крушельницького, В. Стефаніка, Лесі Українки, М. Яцківа.

Слід згадати, що літературознавець М. Кодак вже на початку ХХІ століття висловлював думку про не тільки більш ранню формулю-

вання І. Франком перспектив неореалізму, а й письменникові спроби художньої реалізації нових естетичних позицій. Визнаючи свої судження апріорними, вчений усе ж наголошує, що «Зів'яле листя» можна трактувати як твір неореалістичної поетики. Цей висновок «постулюється дедуктивно» на тій підставі, що ліричну драму створено після «авторської маніфестації» нового реалізму, з чого М. Кодак робить висновок про «гетерогенізуючий тип свідомості» автора. «Останнє підкріплюється також типологічною прозорістю терміна «неореалізм», коренево пов'язаного з «реалістичним» попередником» [7, с. 60], — помічає дослідник неореалістичної поетики у творчості І. Франка.

Всіх перелічених І. Франком у статті «З останніх десятиліть ХІХ в.» митців Леся Українка вважала новоромантиками, під якими розуміла модерністів. До послуговування новим терміном у її листах до М. Драгоманова, О. Маковея, брата Михайла не знайдемо чіткої термінологічної дефініції, яка, до речі, є такою ж плутоною в критичній думці цього періоду. Цілком зрозуміло, що терміни мають певний етап випробування, а вже право на життя залежить від його доленосного шляху, в якому вирішальна роль належить не тільки критичній думці, а й бажанню митців бути причетними до експериментаторських назв. Дещо пізніше від попередніх своїх розвідок Леся Українка висловила думку про нову реалістичну творчу реалізацію в літературі. Поступ нових явищ і в європейській, і в українській літературах Леся Українка помітила і визначила в працях «[Лист до товаришів]», «Замітки з приводу статті «Політика і етика»», «La voix d'une prisonnière russe» («Голос однієї російської ув'язненої»), «Безпардонний» патріотизм». Вона вперше осмислила соціальний стан напрямку і через свої особисті симпатії до романтичної спрямованості поступово схарактеризувала його як неоромантизм, чи новоромантизм, у якому вбачала стиль або засіб творчого застосування реалістичного методу, збагаченого новими якостями. Хоча по суті письменниця мала на увазі збагачення реалізму як творчого методу, в якому закладено способи розкриття в художньому творі людської психіки і місця людини у світі. В оглядових статтях про українську літературу письменниця коротко спинилася на спадщині буковинських митців, у яких помітила силу реалізму, але в той же час процес народження нового в реалізмі називала загальною рисою літературного розвитку. Леся Українка вважала, що новоромантизм прагнув поєднати реалізм із романтичним

поривом у мрію, ширше розкрити духовний світ людини, зігріти художній твір письменницьким почуттям: «Реалізм і романтизм єднуються в лиці одного автора на тисячі прикладів у всіх літературах, і се зовсім законне єднання» [11, с. 33]. На категоричності свого терміна Леся Українка не наполягала, а після 1904 року в її рукописах більше не знайти жодної згадки про неоромантизм. Але можемо висловити й таке міркування: з огляду на загальний закон діалектичного саморозвитку (єдність і боротьба протилежностей, коли, як це означив І. Франко, «екстреми ся стрічають»), саме на зламі століть відбувається взаємопроникнення двох основних типів художнього творення — реалістичного і романтичного, що, взаємозапіднившись протилежними естетичними ідеями, згодом сформулюються та дисоціюються в неоромантизм і неореалізм.

У характеристиці літературних явищ кінця XIX — початку XX століть письменниця вживала свій термін для визначення напряму і письменницького стилю надто різних митців. Найважливішим у розумінні поетеси було надихнути зображення реальних героїв і обставин життя трудящої мислячої людини з ідеєю справедливості. Те, що в літературі не поєднувалося з письменницькою фантазією, вона називала реалізмом, а інколи характеризувала як натуралізм. Наприклад, стиль повісті «Царівна» (в рукописі «Лорелай») О. Кобилянської Леся Українка оцінила в листі до М. Павлика так: «...писана ся повість якось немов двома стилями разом: дуже романтичним і чисто натуралістичним. Кобилянська письменниця нової школи, неоромантичної, але її неоромантичний стиль не дійшов ще до такої гармонії ідеалу з життєвою правдою» [12, с. 43]. У цих критичних висловлюваннях чітко окреслено розуміння Лесею Українкою терміна «натуралізм» як оголеної тенденції, а від неоромантизму вона вимагає насамперед гармонії ідеалу з життєвою правдою. Відомо, що найважливішою рисою реалізму є правдивість відтворення дійсності. Нагадаємо, що поняття «реалізм» і «натуралізм» ототожнювались. Наприклад, знаний Лесею Українкою Еміль Золя практично цих термінів не розрізняв. Вони виступають синонімами й у статтях І. Франка. Щодо історії зв'язку з романтизмом, то вона веде свій шлях від XIX століття, коли для позначення реалістичних літературних явищ користувалися ще терміном «романтизм». Тож немає нічого дивного в означенні однакових літературних напрямів початку XX століття різними термінологічними дефініціями. Письменниця звернула ува-

гу на те, що авторські схильності до нового реалізму не залежать від власного таланту. Розвиненість цих думок накреслено на початку ХХІ століття у опрацьованні неореалістичної тенденційності в статті «Дух неореалізму в драматургії Лесі Українки» А. Козлова [8]. Простежуючи рух художниці слова до нового реалізму, дослідник помітив, що Леся Українка визнавала у кожного митця, схильного до неореалізму, залежність не тільки від його спадкових схильностей і обдаровань, а й від морально-етичних факторів, мотивів, умов і позицій.

У статтях про європейську та українську літературу Леся Українка не запропонувала характеристик ні сутності, ні форм «нового реалізму», але, на наш погляд, визначила його найважливіші ознаки та функції: іронічне ставлення митців до обмеженості суспільства й світу взагалі; відверта свобода погляду, обставин, вчинків; повчальний характер, спрямований на вдосконалення, піднесення людини, природа якої позначена у рівній мірі і добром, і злом. А. Козлов окремо згадував про помічену Лесею Українкою неореалістичну рису «наслідувати» здебільшого саме життя, а не майстерність усіх митців-передників. Згадування про новоромантизм у творчій спадщині Лесі Українки дослідник пропонує прирівнювати до визначення «неореалізм» [8, с. 50].

Підкреслимо, що в проголошеному неоромантизмі Леся Українка зазначила насамперед соціально-політичну суть збагачення реалізму новими ідеями й новими засобами їх утілення в художньому творі. Соціологізація твору віддає перевагу для стильового визначення творів неореалізму, тим більше, що на терміні «новоромантизм» письменниця не наполягала. Щодо позиції соціальної вагомості, то вона йде врозріз із загальними ознаками будь-якого романтизму, в тому числі й новоромантизму, якщо брати до уваги походження слова, а не те, що вклала в нього Леся Українка.

У літературознавчих спостереженнях про важливість соціальної тематики письменниця спиралась на теоретичні концепції свого духовного наставника М. Драгоманова. На першому плані для М. Драгоманова була соціальна «вагомість» літератури, на існуванні якої він наполягав у рецензіях і критичних статтях про українську літературу. Основу його концепції становить суть того, що література повинна виконувати величезну соціальну функцію. Він визнавав лише один літературний напрям — реалістичний, а на літературу дивився як на засіб пізнання й організації життя. Головні вимоги М. Драгоманова

були спрямовані на творчу працю, в якій він закликав письменників відображувати знання сучасної світової науки, а розуміння літератури повинно входити органічним субстратом у загальний громадський світогляд.

Узагальнюючи поодинокі знахідки Лесі Українки, можна запропонувати літературно-методологічну концепцію неореалізму, основою якого є стильові пошуки творення характеру людини або образу твору. З цього приводу на увагу заслуговують літературно-естетичні позиції О. Кобилянської, які не були такими стійкими, як у Лесі Українки. Однак О. Кобилянська також писала про нові форми реалізму, що, за її оцінкою, ґрунтується на тонкому аналізі психологічного стану людини: «Я думаю — реалізм виграв вже свою роль, має вже свою велику плідну епоху, а тепер звертається все до «душі» і бажає зближитись невидимому тонкому світові» [1, с. 53]. Однак чіткого уявлення власних поглядів письменниці не дає. Заперечуючи модернізм, О. Кобилянська застосовувала окремі його прийоми, а потім у автобіографії позначила, що забажала «бросити давній напрям модернізму, яким ішла» [6, с. 550].

Збагачення реалізму в умовах ХХ століття «ширшим полем обсервації» та новою «обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і ін.» [9, с. 338] констатували М. Коцюбинський та М. Чернявський у відкритому листі до Панаса Мирного, І. Франка, В. Стефаніка, О. Кобилянської та інших. Свої погляди на нові риси реалізму висловлював М. Вороний у теоретичних настановах (що, правда, вони знайшли заперечення у І. Франка) та заклику «Український альманах» [2, с. 472], який С. Єфремов називав маніфестом українського модернізму. У цих працях М. Вороний також не відмежовував натуралізм від реалізму, він твердив, що реалізм є «складовою частиною штуки, а не її цілостію».

У пошуках художньої своєрідності літератури початку ХХ століття сучасник згаданих митців М. Зеров звернув увагу на галицьких прозаїків, у літературному доробку яких він помітив «риси і смуги впливів значно тяжчі, аніж у літературному набуткові Коцюбинського, такого витонченого і <...> податливого на чужі засоби мистецького виображення» [5, с. 401]. Обмірковуючи стильову своєрідність галичан, М. Зеров писав: «...вони мимоволі звертають увагу своєю мистецькою міццю, своєю великою природною обдарованістю, і місце займають осібне, осторонь від усіх інших: вони досить далекі від Франкового

протоколярного реалізму, від Бурдуляка з його простодушністю та гуманізмом, від модерністів, як Яцків та А. Крушельницький» [5, с. 401]. У своїх роздумах М. Зеров спирався насамперед на характеристику М. Грушевського, який спостерігав дві манери у Марка Черемшини: першу він назвав об'єктивно-реалістичною, в якій знайшов багато спільного із В. Стефаником, другу — пов'язану з модерністичними тенденціями. Усіх трьох — В. Стефаника, Леся Мартовича й Марка Черемшину — М. Зеров називав школою за однаковість походження й творчу ідейну атмосферу, в якій відчував стійку позицію пошукових форм нового реалізму.

Розглядаючи творчість галицької школи, М. Зеров звернув увагу на критичні роздуми їхнього «товариша-однолітка» А. Музички, який не вдаючись у подробиці стильового оформлення, зазначав, що його сучасники-митці «не забігають у чисту естетику, не дають байок та видумок». Наполягаючи на перевазі соціальної суті творів, М. Зеров визнавав його найґрунтовнішим вислідом у стилістичному аналізі. Підтримані ним і висновки А. Музички про одну соціальну суть, «один круг керуючих ідей», за очевидної розбіжності стилів. Згадуючи слова М. Драгоманова про те, що завдання українського письменницького люду зв'язати «нитку» з досягненнями Європи, як приклад наводить він слова А. Музички: «Всі вони тою чи іншою мірою вихованці радикальної думки, всі три — діти тих економічно-громадських і політично-національних відносин у Галичині, що ми бачимо там <...> до сьогоднішнього дня» [5, с. 404]. Але чи не є це ґрунтовною базою для створення нової реалістичної естетики, яку запропонував сам час нових подій у ХХ столітті? М. Зеров також розвиває думки М. Грушевського та М. Рудницького, які в характеристиці стилю Леся Мартовича підкреслювали простоту сюжету, буденність ситуацій, непомітну простоту художніх засобів, тенденційну невимушеність, повну внутрішню свободу. Сам автор вказує на відсутність ефектів, сувору реальність викладу, а поряд із цим на психологізм та імпресіоністичну техніку. Такий набір нової техніки критик поширює на всю групу галицьких новелістів, але водночас помічає розбіжності, які формують нові риси індивідуального в реалізмі: «...у Мартовича — спостережливість публіциста й політика, у Стефаника — прихований ліризм, боління авторове життєвою трагедією героїв; у раннього Черемшини <...> цей ліризм має тенденцію пробиватися наверх, розбавляючи темний колорит його тем, подекуди оздоблюючи сувору голизу його

новел» [5, с. 417]. Помітно близький дух становлять віршові рядки М. Зерова у творі-заклику «Молода Україна»:

Прекрасна пластика і контур строгий,
Добірний стиль, залізна колія... [10, с. 132].

Відомий М. Зерову теоретик літератури Ю. Меженко визнавав, що творчі сили «повинні творити щось нове, ще нечуване і ніким не передбачене», мають дбати про «внутрішнє самовиправдовування творчості» [10, с. 797]. Критик помітив риси матеріальності в культурі, яка «заполонила психологію митця», а тому навіть у найабстрактніші форми мистецтва проникли «машинність» і «фабричність». Не дійшовши ґрунтовних теоретичних висновків, автор відтворив власне уявлення про характер нового в реалізмі.

Погляди знаного європейця М. Хвильового на сучасний йому розвиток художньої майстерності знайшли відбиток в оформленні нового термінологічного визначення, яке він запропонував українському літературознавству для позначення нової переходною доби. Термін «романтика вітаїзму» явився новим у літературному обігу термінологічних значень. Акцентуючи увагу на житті (*vita* — життя) як реалії буття, він закликав узятися за «клинок романтичної шпаги», як свого часу зробили перші реалісти. Разом із тим М. Хвильовий писав про необхідність творити справжнє мистецтво, в якому мають відчуватися проблеми епохи, а для цього митцеві «треба знати, на що вона хворіє». На його думку, саме М. Зеров відчув запах нової епохи. Окремо у статті «Камо грядеши» він звернувся до питання психологізації, яка повинна вигнати «людськість із «просвіти» на великий тракт прогресу». Автор також вважав, що правду життя, чи романтику вітаїзму, може відтворити тільки яскрава особистість, яка «в силу деяких фрейдівських передумов, зрегулювала свою творчу діяльність по призначеній їй сліпою природою путі» [10, с. 810]. Висловлювання про художній моноліт пролетарського мистецтва з «абсолютним» реалізмом М. Хвильовий вважав безпідставними. Мало того, автор дійшов висновків, що українська література вступила в період відродження, і на відміну від європейського столітнього відродження, азійський ренесанс простягнеться на кілька століть, де етап реалізму, пов'язаний з усіма законами художнього розвитку. Детальному аналізу українського відродження на матеріалі творчості Лесі Українки присвятив у 20-х роках минулого століття цикл статей Д. Донцов. Поступ до но-

вого мистецтва дослідник пов'язував зі станом того нового, що принесла із собою епоха. Ознаки епохального привнесення намічені ним через зміну культурно-естетичних цінностей: на місце невидимого Бога — релігію розуму, на місце абсолютної моралі — етику, «якої приписи, як математичні формули, доводилися доказами розсудка», на місце великих пристрастей — поміркованість, на місце непевності відносин, що гартувала волю і гострила думку — соціальну упорядкованість [3, с. 29].

Пізніше з приводу доби першої третини ХХ віку Ю. Лавріненко підтримав думки М. Хвильового і назвав цю епоху літературою вітаїзму, вказавши на основну рису цього терміна: «активно-творча і активно-асимілююча відродженська (ренесансова) одушевленість життям» [10, с. 957]. Першому в цьому періоді він віддавав перевагу клярнетизмові П. Тичини і клярнетизмові М. Хвильового. Охоплюючи весь краєвид епохи, дослідник розстріляного відродження основними стильовими течіями, які сформувались на базі вітаїзму, виокремлював: необароко, неоромантику, неокласику, футуризм, експресіонізм і «безкрило-провінційний натуралізм-реалізм». Визначившись у своїх поглядах, автор виділив основну ознаку клярнетичного вітаїзму — «текуча підшкірна свідомість «короткого часу», пристрасне бажання навіть ціною життя чи свободи зробити якомога більше» [10, с. 957–958].

Автор масштабного дослідження українського літературного процесу Д. Чижевський вважав, що український реалізм мав рухливість і змінність у зв'язку з різними течіями. Він також указував на розквіт української літератури, який був зумовлений значною мірою позалітературними причинами після революції 1917 року: «У кожному разі елементи реалізму утримувались та й утримуються досі почасти штучно» [14, с. 557]. Не наполягаючи на термінологічній доміні, дослідник вводить нові назви реалізму прози початку ХХ століття — «пізньореалістична» або «пореалістична». Насамперед це стосувалося прози В. Винниченка, який, залишившись у загальному реалістичним, наближався до певних дуже «індивідуально забарвлених» поглядів символістів. З естетикою символізму Д. Чижевський пов'язував і реалізм Лесі Українки. Зокрема, автор записав: «Леся Українка закінчує історію українського реалізму в надзвичайно цінній формі, яка фактично виводить літературу далеко за межі реалізму» [14, с. 554]. Думки історика й теоретика літератури про кінець межі реалізму наводять на міркування про неореалізм.

Однак як самостійне термінологічне випробування у вітчизняному літературознавстві неореалізм з'являється вперше у критичних працях М. Вороного, а потім М. Доленга та О. Дорошкевича. У статті «Чехов і українська література» О. Дорошкевич поставив проблему виникнення нового реалізму. Критик вважав, що на новому реалізмі в російській літературі позначилися риси натуралізму і символізму, а в українській літературі перевага віддається імпресіоністичним способам мислення і творчої реалістичної техніки [4, с. 228]. За певними доказами автора, новий реалізм з ознаками імпресіоністичної естетики притаманний галицькій групі та О. Кобилянській. Період початку ХХ століття О. Дорошкевич називав неореалізмом, у чому, власне, він відчув рішучий «відхід од суспільної детермінованості особи», а також вказав на стильові ознаки: «зосередження уваги на приватному житті людини, на філософії міжособистісного існування» [4, с. 192]. У неореалізмі автор убачав актуалізацію класичної формули трактування особистості, яка трансформувалась у створення соціальної проблематики.

Слід визнати, що існує певний брак української критики з приводу вивчення неореалізму не тільки у розвідках минулих періодів, а й у наш час. Утім, вагомого значення набувають ті поодинокі знахідки чи навіть своєрідні концепції, які запропоновано у дослідницькому матеріалі про неореалізм, визначення якого так складно, але певнено закріпилось у творчій спадщині відомих українських авторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бабишкін О. Борьба за реалізм в українській літературі кінця ХІХ — початку ХХ ст. / О. Бабишкін. — К. : Видавництво АН УРСР, 1961. — 180 с.
2. Вороний М. К. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика / М. К. Вороний. — К. : Наукова думка, 1996. — 704 с. — (Бібліотека укр. літ. Укр. нов. літ.).
3. Донцов Д. Поетка українського рiсорджiмента (Леся Українка) / Д. Донцов // Літературно-науковий вісник. — Львів, 1922. — Кн. 1. — С. 28–44.
4. Дорошкевич О. К. Реалізм і народність української літератури ХІХ ст. / О. К. Дорошкевич. — К. : Наукова думка, 1986. — 310 с.
5. Зеров М. Українське письменство ХІХ ст. Від Куліша до Винниченка : Лекції, нариси, статті / М. Зеров. — Дрогобич : Відродження, 2007. — 568 с. — (Cogito : навчальна класика).
6. Кобилянська О. Твори : в 3 т. / О. Кобилянська. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1956. — Т. 3 : Твори. — 638 с.

7. Кодак М. П. Авторська свідомість і класична поетика / М. П. Кодак. — К. : Фоліант, 2006. — 336 с.
8. Козлов А. В. Дух неореалізму в драматургії Лесі Українки / А. В. Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : [зб. наук. праць]. — К. : Твім інтер, 2008. — Вип. 32, ч. 1. — С. 41–52.
9. Коцюбинський М. М. Твори : в 6 т. / М. М. Коцюбинський. — К. : Вид-во АН УРСР, 1961. — Т. 5 : Листи (1886–1905). — 463 с.
10. Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933 : Поезія — проза — драма — есей / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка ; післямова Є. Свєрстюка]. — К. : Смолоскип, 2004. — 992 с.
11. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. — К. : Дніпро, 1979. — Т. 12 : Листи (1903–1913). — 693 с.
12. Українка Леся. Лист до М. І. Павлика / Леся Українка // Українка Леся. Твори : в 5 т. / Леся Українка. — К. : Державне видавництво художньої літератури, 1955. — Т. 5 : Листи 1881–1913. — С. 43–44.
13. Франко І. Я. З останніх десятиліть ХІХ в. / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібрання творів : у 50 т. / І. Я. Франко. — К. : Наукова думка, 1984. — Т. 41 : Літературно-критичні праці (1890–1910). — С. 471–529.
14. Чижевський Д. І. Історія української літератури / Д. І. Чижевський. — К. : Академія, 2003. — 568 с. — (Альма-матер).

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ В КРУГЕ ДИСКУССИЙ О НОВОМ РЕАЛИЗМЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ ХХ ВЕКА

Людмила Рева-Левшакова, д-р филол. наук, проф.

Измаильский государственный гуманитарный университет

Статья посвящена осмыслению стилевого художественно-литературного явления начала ХХ века — нового реализма (неореализма) в украинской критике. Материалом для анализа послужили труды известных украинских авторов И. Франко, Леси Украинки, М. Драгоманова, Н. Зерова, М. Коцюбинского и др. Несмотря на проблематичность изучения стилевого своеобразия нового реализма, эти авторы выражают близкие суждения об основных чертах неореализма. Каждый из авторов находил общие стилевые черты нового реализма на примерах из украинской литературы, приводил основные аргументы, характеризующие специфику становления неореализма в художественном творчестве первой трети ХХ века.

Ключевые слова: *художественно-литературное явление, неореализм, новый реализм, новоромантизм.*

UKRAINIAN LITERARY STUDIES IN CIRCLE OF DISCUSSION ABOUT THE NEW REALISM OF THE FIRST THIRD OF THE XXth CENTURY

*Lyudmila Reva-Levshakova, Doctor of philological sciences, Professor
Izmail State University of Humanities*

There is some shortage of Ukrainian critics about the study of realism not only in exploration of past periods, but in our time. Rare finds and unique concepts acquire important significance. They are proposed in the research material about neorealism, which is difficult to determine, but confidently fixed in a creative heritage of famous Ukrainian authors. This article is devoted to comprehension of the style of artistic and literary phenomenon of the early twentieth century — a new realism (neorealism) in Ukrainian criticism. Works of famous Ukrainian writers Ivan Franko, Lesya Ukrainka, Mykhailo Drahomanov, Mykola Zerov, Mykhailo Kotsyubinsky and others were used as material for analysis. In spite of the problematic nature of the study of stylistic identity of new realism, these authors have expressed similar opinions about the main features of neo-realism. Each of these authors found a common stylistic features of the new realism and on the examples of Ukrainian literature adduced the basic arguments about specificity of formation of neo-realism in artistic creativity of the first third of the twentieth century. Researchers attributed the rise to a new art with the state of something new that has brought with that era. In neorealism authors saw the actualization of the classic formulas of personality's interpretation that transformed in the creation of social problems. In the articles about European and Ukrainian literature the authors of critical works identified the major features and functions of neorealism: ironic attitude of artists to the limitation of society and the world in general; frank freedom of opinion, circumstances, actions; instructive character, aimed at improving, raising human nature marked by equally good and evil. The authors attributed the simplicity of the plot, ordinariness of situations, invisible simplicity of artistic features, tendentious ease, complete inner freedom, absence of effects, the harsh reality of presentation and psychology. Critics, not having reached solid theoretical conclusions, reproduced own ideas about the nature of something new in realism, which is a unique material for further research.

Key words: *artistic and literary phenomenon, neorealism, new realism, neoromanticism.*

REFERENCES

1. Babyshkin, O. (1961), *Borjba za realizm v ukrajinskij literaturi kincja XIX — pochatku XX st.* [The struggle for realism in Ukrainian literature of the late XIX — early XX century], Vydavnyctvo AN URSS, Kyiv, 180 p. [in Ukraine].
2. Voronyj, M. (1996), *Poeziji. Pereklady. Krytyka.* Publicystyka [Poetry. Translations. Criticism. Publicism], Naukova dumka, Kyiv, 704 p. [in Ukraine].
3. Doncov, D. (1922), *Poetka ukrajinskogho risordzhimenta (Lesja Ukrainka)* [Poetess of Ukrainian Risorgimento (Lesya Ukrainka)], *Literaturno-naukovyj visnyk* [Literary and Scientific Herald], Lviv, Vol. 1, pp. 28–44 [in Ukraine].

4. Doroshkevych, O. K. (1986), *Realizm i narodnistj ukrajinsjkoji literatury XIX st.* [Realism and national character in Ukrainian literature of the XIX century], Naukova dumka, Kyiv, 310 p. [in Ukraine].
5. Zerov, M. (2007), *Ukrajinsjke pysjmenstvo XIX st. Vid Kulisha do Vynnychenka : Lekciji, narysy, statti* [Ukrainian literature of the nineteenth century. From Kulish to Vynnychenko: Lectures, essays, articles], Vydavnycha firma «Vidrozhennja», Droghobych, 568 p. [in Ukraine].
6. Kobyljansjka, O. (1956), *Tvory* [Works], (Vol. 1–3), Derzhavne vydavnyctvo khudozhnjoji literatury, Kyiv, Vol. 3, 638 p. [in Ukraine].
7. Kodak, M. P. (2006), *Avtorsjka svidomistj i klasychna poetyka* [Author consciousness and classical poetics], Polighrafichnyj centr «Foliant», Kyiv, 336 p. [in Ukraine].
8. Kozlov, A. V. (2008), *Dukh neorealizmu v dramaturhiji Lesi Ukrajinky* [Spirit of neo-realism in dramaturgy of Lesya Ukrainka], *Literatura. Foljlor. Problemy poetyky* [Literature. Folklore. Problems of poetics], *Tvim inter*, Kyiv, Iss. 32, part 1, pp. 41–52 [in Ukraine].
9. Kocjubyns'kyj, M. M. (1961), *Tvory* [Artworks], (Vol. 1–6), Vyd-vo AN URSSR, Kyiv, Vol. 5, 463 p. [in Ukraine].
10. *Rozstriljane vidrozhennja : Antologhija 1917–1933 : Poezija — proza — drama — esej* [Fusilladed Renaissance: Anthology 1917–1933: Poetry — Prose — Drama — Essay], (2004), uporjadkuv., peredm., pisljamova Ju. Lavrinenka ; pisljamova Je. Sverstjuka, Smoloskyp, Kyiv, 992 p. [in Ukraine].
11. *Ukrajinka, Lesja* (1979), *Zibrani tvory* [Collected artworks], (Vol. 1–12), Dni-pro, Kyiv, Vol. 12, 693 p. [in Ukraine].
12. *Ukrajinka, Lesja* (1955), *Tvory* [Artworks], (Vol. 1–5), Derzhavne vydavnyctvo khudozhnjoji literatury, Kyiv, Vol. 5, pp. 43–44 [in Ukraine].
13. Franko, I. Ja. (1984), *Zibrannja tvoriv* [Collected artworks], (Vol. 1–50), Naukova dumka, Kyiv, Vol. 41, pp. 471–529 [in Ukraine].
14. Chyzhevs'kyj, D. I. (2003), *Istorija ukrajinsjkoji literatury* [History of Ukrainian Literature], Vydavnychij centr «Akademija», Kyiv, 568 p. [in Ukraine].

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2016 р.

УДК 070:004.738.5:82-92

**ТО ЧИ Є БЛОГ ЖАНРОМ?
ДО ПИТАННЯ ПРО ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ
МЕРЕЖЕВИХ ТЕКСТІВ
(НА МАТЕРІАЛІ ПОЛІТИЧНИХ БЛОГІВ
«УКРАЇНСЬКОЇ ПРАВДИ»)**

Наталія Стеблина, канд. наук із соц. комун., доц.

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
steblyna@onu.edu.ua*

У статті розглядається проблема жанрового визначення блогів на основі їхньої функціональності. На матеріалі політичних блогів сайту «Українська правда» визначається кількість блогів, що використовують мультимедіа, гіпертекстуальність, а також — інтерактивність (вираховується кількість блогерів, що відповідають на коментарі). Окреслюється типовий політичний блог: пост із незначною кількістю лінків, фото або відео, автор якого рідко відповідає на коментарі. На основі цих даних робляться висновки щодо того, що визначати блоги як специфічне або нове жанрове утворення через мультимедійність, гіпертекстуальність та інтерактивність не є доцільним. Також політичні блоги співвідносяться з різними категоріями медіа: робиться спроба знайти у блогах риси альтернативних, громадських чи офіційних медіа.

***Ключові слова:** політичні блоги, блог як мережевий текст, блог як жанр, мультимедійність, інтертекстуальність та гіпертекстуальність у блогівій комунікації.*

Проблема визначення, жанрової чи будь-якої іншої ідентифікації блогів — справа складна. Оскільки усі блоги — дуже різні: за авторським складом, за наповненням, за призначенням та низкою інших факторів. Блоги — це майданчик, де кожен автор робить те, що вважає за потрібне. Тим не менш блоги з-поміж інших текстів мають специфічне становище, адже представляють собою, як зазначають К. Р. Міллер та Д. Шепхерд, так звані «кібержанри», які, за думкою дослідників, мають визначатися не тільки за змістом та формою, але й за функціональністю, «де функціональність стосується можливостей, які доступні завдяки новому медіа» [13]. «Можливості нового медіа» — це зокрема гіпертекстуальність, мультимедійність та інтерактивність — характеристики, які вважають властивими виключно мережевим текстам. Це дає змогу не тільки американським, але й вітчизняним дослідникам стверджувати, що саме ці характеристики роблять блог окремим жанром. Проте чи можуть ці три характери-

стики вважатися жанростворюючими факторами та й взагалі наскільки вони є принциповими для блогів? І якщо розташовувати блоги на умовній шкалі між традиційними офф-лайнними текстами та — новими — мережевими, де саме вони мають бути?

Пошук відповідей на ці питання є важливим як для фахівців зі сфери соціальних комунікацій, так і для літературознавців. Адже, за словами Р. К. Нільсена, цифрова революція триває — «і змінює те, як ми спілкуємося, обмінюємося інформацією, отримуємо її, сприймаємо рекламу та розважаємося» [12, с. 2]. Блоги, незважаючи на свою нетривалу історію, вже стали традиційним форматом мережових текстів, відповідно, аналізуючи їх, можна робити висновок про специфіку текстів в он-лайні, а зокрема й міркувати про те, чи насправді важливим і принциповим є функціональний аспект. Відповідно вартим розкриття можемо вважати таке питання: чи можна говорити, що наявність додаткових можливостей кардинально впливає на природу тексту?

Сьогодні блоги є серйозним інструментом впливу на громадську думку і доволі модним форматом, зокрема й серед письменників, які публікують свої блоги у збірках. При цьому, як показують дослідження [10], довіра до блогів вища, ніж довіра до ЗМІ (як традиційних, так і мережових). Найбільш впливовим та популярним в українській блогосфері є саме політичне блогерство. Відповідний розділ має практично кожне центральне інтернет-видання суспільно-політичної спрямованості, не є винятком і популярні одеські сайти. Політичні блоги активно просуваються та трансформуються у соціальних мережах. Серед блогерів — відомі політики, митці, громадські діячі, науковці, а також звичайні люди.

Як говорить К. Хан, у країнах, в яких медіа залежать від влади, роль блогів дуже важлива, оскільки блогери пишуть те, що мали б писати журналісти [8]. До речі, пік моди на блоги якраз пов'язують із тим, що громадськість не була задоволена тим, як медіа висвітлювали резонансні події (в США — наслідки урагану Катріна, вторгнення до Іраку та ін.).

Контент, який є альтернативним контенту провідних медіа, є дуже важливим і в українських реаліях. Особливо, якщо прийняти до уваги той факт, що аудиторія чудово розуміє, що більшість українських ЗМІ — заангажовані.

Матеріалом для нашого дослідження послуговували політичні блоги, оскільки, як ми вже зазначали, робити висновки на основі усього різ-

номаніття блогів — неохопне завдання. Блог, як і колонка в газеті, — це простір, який автор може наповнити будь-яким змістом і жанром: опублікувати вірш або аналітичну статтю, замітку чи оповідання. Тому ми вирішили зосередитися на політичних блогах, які в умовах суспільної нестабільності в Україні, є одним з найбільш затребуваних і популярних форматів. До того ж ми обрали для нашого дослідження провідну платформу для подібних текстів, а саме — сайт «Українська правда».

Отже, **мета нашого дослідження** — з'ясувати, якою є роль інтерактивності, мультимедійності та гіпертекстуальності у політичних блогах, зокрема визначити, чи можуть вони претендувати на статус жанростворюючих факторів.

Для цього ми поставили **завдання** як охарактеризувати блогосферу сайту в цілому, так і зробити більш детальний аналіз блогів (зокрема кількісних показників інтерактивності, мультимедійності та гіпертекстуальності), для чого ми обрали усі тексти, що з'явилися на сайті у березні 2015 року. Щодо блогосфери в цілому ми з'ясовували статус представлених блогерів, характеризували їх активність. Щодо текстів блогів ми визначали рівень їх інтерактивності (спілкування користувачів із блогером), мультимедійності (використання тексту, відео, фото) та гіпертекстуальності (кількість та адресність лінків).

Почнемо із характеристики блогосфери «Української правди». Розділ «блоги» з'явився на сайті у липні 2007 року, тоді — у перший місяць роботи рубрики було 14 блогерів. Із часом розділ став популярнішим — і на піку свого розвитку мав 136 авторів. Сьогодні активних блогів — тих, що дописували б періодично, хоча б раз на місяць, — ми нарахували 74. Із 2012 року, коли блоги були найбільш популярні на «Українській правді», спостерігаємо зменшення їх кількості. Сьогодні маємо ситуацію, подібну до кінця 2008 початку — 2009 років, коли щомісяця на сайті було 60–70 активних блогерів.

Тобто ми можемо говорити, що блоги, в тому числі й політичні, пережили пік популярності, це явище вже не є настільки модним, проте все ж формат виявився вдалим, оскільки він продовжує використовуватися як відомими журналістами, так і політиками. До того ж блогерство як заняття є швидше діяльністю епізодичною, коли автор, за словами М. Шкондіна, справді «має що сказати» [6, с. 36]. Натомість довготривале ведення блогу є швидше винятком з правила.

Однак змінилися не тільки кількісні характеристики блогів, але й формальні. Як відомо, першими блогами були так звані блоги-фільт-

ри: тексти із великою кількістю гіперпосилань, які призначалися для аудиторії, яка ще не вміла самостійно мандрувати вебом. Це пізніше з блогів-фільтрів виокремилися так звані персональні блоги, які власне сьогодні і вважаються типовими блогами.

Ми вирішили дізнатися, як часто блогери «Української правди» використовують гіперпосилання у своїх текстах. За обраний період 53 % активних блогів мали гіперпосилання, 47 % — ні. За даними С. Херінг, яка досліджувала персональні блоги у США — тільки третина блогів містить лінки [9].

У цьому плані цікавою видається пропозиція вважати гіпертекстуальність та мультимедійність «найбільш значимими факторами, що впливають на дигітальний жанр у вебі» — у тому числі й на блоги, які зараховуються до цих «дигітальних жанрів» [3, с. 373]. Проте якщо **гіпертекстуальність використовується тільки у кожному другому блозі**, то чи може вона вважатися найбільш значимим фактором? Можна цілком звести гіпертекстуальність до звичайного посилання, яке ми робимо в офф-лайнних текстах (в мережі це просто виглядає інакше). Відповідно, якщо ми будемо вважати гіпертекстуальність жанроутворюючим фактором, нам доведеться виділяти жанри залежно від наявності чи відсутності у них цитат чи посилань. Політичний блог (як і низка інших жанрів, що пишуться на політичну тематику, — коментар, стаття, памфлет та ін.) може бути написаний як з посиланнями, так і без них. Від того їхня жанрова приналежність не зміниться.

Окрім гіпертекстуальності, блогам властива інтерактивність. І цей фактор інколи вважають жанростворюючим чинником, на основі якого роблять висновок про те, що блог є окремим жанром, адже блогер може спілкуватися із аудиторією, відповідати на її зауваження та пропозиції. Проте як саме ми маємо розглядати цю комунікацію? Як одне ціле з блогом чи все ж як два різні тексти: окремо блог, окремо — обговорення блогу? Можливо, дати відповідь на це питання можна, якщо взяти до уваги участь автора у комунікації, а також зміни, які відбуваються у блозі під впливом обговорення. Щодо останнього, то, як пише Н. Вокуєв, «Коментарі читачів (слухачів, глядачів), що публікуються як продовження публічного повідомлення, можуть вплинути на його сприйняття іншими адресатами, а в деяких випадках — і на сам текст повідомлення, коли коментатори, наприклад, вказують на граматичні, фактологічні та інші помилки, після чого редактори їх виправляють» [2]. Так, звичайно, випадки виправ-

лення у блогах можливі, однак тут ми маємо зауважити, що далеко не всі блогери читають коментарі до своїх публікацій. При цьому зауважень до тексту й суперечок навколо нього у коментарях може бути надзвичайно багато. Тим не менш, якщо говорити, наприклад, про коментарі до журналістських матеріалів, то виходячи із наших даних, **сам матеріал дуже рідко стає об'єктом обговорення коментаторів**. Найбільше оцінюють героя публікації чи тему або ж інших коментаторів та їхні коментарі.

Ймовірно, зауваження про те, що інтерактивність може вважатися жанростворюючою ознакою блогів, можна пояснити тим, що з виникненням блогів вона мала іншу спрямованість. За спостереженням Л. Кенікс: «на початку XXI ст. вважалося, що ключовим компонентом зростання блогів були стосунки між блогером та читачами, а також високий ступінь комунікації між блогером та читачами. Сьогодні блогери рідко відповідають, ледве-ледве реагуючи на запитання аудиторії. Обмін інформацією відбувається між коментаторами, а також практично не зачіпає блогера» [11, с. 807–808].

Наше дослідження також підтверджує цю тенденцію. Блогери «Української правди» рідко відповідають на коментарі. 21 % — відповідають, 79 % — ні. Тобто лише кожен п'ятий блогер залучений до комунікації. Причому зазвичай ця комунікація — це реакція на один-два коментарі, а не дискусія із читачами. Жоден блогер не реагує на всі коментарі під постом. Тому **інтерактивність, справді, більше стосується можливості коментатора самовиразитися, а також поспілкуватися із іншими коментаторами**.

Причому тенденція зазвичай така: чим більш популярним є блогер, тим меншою є ймовірність, що він відреагує на коментарі. Також цікаво, що участь блогера в обговоренні власного матеріалу ніяк не впливає на його популярність. Звернімо увагу й на те, що на коментарі у більшості випадків не реагують блогери-політики.

Ще одна риса, яку ми виміряли — це мультимедійність. Адже, як відомо, текст у мережі відрізняється від традиційного ще й цією ознакою. **Більш ніж половина текстів блогів — це тексти, написані без урахування можливостей мультимедіа**. 53 % містять тільки вербальний текст, 24 % — текст і фото, 23 % — фото і відео.

Тож можемо зробити висновок, що фактично типовий політичний блог — це пост без лінків та без мультимедіа, а також без реакції автора на коментарі під постом.

Виходячи із результатів нашого дослідження, можемо стверджувати, що типове уявлення про блог як мультимедійний, гіпертекстуальний та інтерактивний мережевий текст, що представляє собою альтернативу контенту провідних ЗМІ, не надто відповідає дійсності, якщо говорити про використання цього формату у політичній комунікації. Окрім того, під сумнів підпадає функціональність як жанростворюючий чинник блогів (адже, як ми вже з'ясували, **гіпертекстуальність, мультимедійність та інтерактивність можуть бути інструментами для написання постів, однак не завжди використовуються авторами**). Як зазначають М. Шепхерд та К. Вотерз, серед кібержанрів — тобто мережевих жанрів — можна виділити нові — що не мають відповідників поза інтернетом, та такі жанри, що існують і у мережі, і в офф-лайн. Відповідно для перших функціональність може бути визначальною, а для других — ні [13]. (Цікаво, що згідно з дослідженням Кроустон та Вільямс, які у випадковому порядку вивчали 100 сторінок у мережі, з'ясувалося, що 80 з них містили тексти — більш або менш подібні до текстів з традиційних медіа (цит. за: [13].)

Тож ми можемо стверджувати, що політичні блоги варто віднести до таких жанрів, для яких технологічні характеристики не є важливими, відповідно **визначати блоги як специфічне або нове жанрове утворення через мультимедійність, гіпертекстуальність та інтерактивність не вважаємо доцільним**.

Цікаво також, що якщо блогери рідко використовують гіпертекстуальність, то це може свідчити про те, що вони не відчувають потреби залучати до комунікації тексти інших авторів, інші позиції, а зосереджені зокрема на висловленні своєї точки зору. Хоча тут потрібно відзначити, що на сайті «Української правди» маємо декілька блогів-фільтрів. Звертає на себе увагу блог Тараса Возняка, який щодекілька днів публікує інформацію про події в Україні за матеріалами англійських, німецьких, французьких та польських ЗМІ, супроводжуючи свій текст лінками на усі журналістські матеріали.

Також цікавою є адресність наявних на «Українській правді» лінків. У більшості випадків блогери посилаються або на провідні медіа або ж на офіційні сайти державних органів. Цю тенденцію щодо політичних блогів помітила Л. Кенікс. Авторка звертає увагу на те, що за особливостями посилань блоги швидше нагадують меінстрімні медіа, ніж альтернативні. Згідно з її дослідженнями, посилань на альтернативні блоги чи новинні джерела трохи більше, ніж один відсоток.

Натомість посилань на меінстрімні медіа — більше 36 % [11, с. 800]. Відповідно, політичні блоги — частина традиційної політичної комунікації, що відображається і на тексті.

Незначна увага до висловлювань коментаторів говорить про те, що **політична комунікація у блогах на «Українській правді» переважно одностороння**, тобто також наслідує манеру традиційних ЗМІ. Тож ми можемо сказати, що блоги використовуються як офіційна сторінка того або іншого політика чи журналіста, завдяки якій оприлюднюється позиція з того або іншого приводу, однак політичний блогер не цікавиться тим, як ця позиція сприймається.

Незначна увага до мультимедіа наштовхує на думку про те, що **центром політичного блогу є саме вербальний текст**, сприймання політичного блогу — це перш за все читання. Тому політичні блоги передбачають ще й підготовану аудиторію. Адже згідно із результатами досліджень, ми можемо поділити аудиторію інтернету на ту, що читає в мережі, і ту, що не читає (переглядає фільми, слухає музику, грає в ігри). Ту аудиторію, яка читає інтернет-тексти, американський дослідник Р. Крейг називає підготованою, компетентною і спраглою до новин [4, с. 32]. При цьому цікаво, що згідно з результатами досліджень, читачі блогів розуміють, що інформація, яку пропонує автор, може бути необ'єктивною та навіть неперевіреною. Тож, критично ставлячись до достовірності блогів, читачі цінують їх за глибину, за ті деталі, які зазвичай не потрапляють до уваги ЗМІ [10].

Відтак, текст політичного блогу має більше подібного до традиційного тексту, ніж до мережевого: гіпертекстуального, мультимедійного та інтерактивного.

Подібне спостереження ставить під питання уявлення багатьох про блог як альтернативну, нетипову, нову журналістику. Зокрема блоги сприймаються як такі, що, за словами Т. Хааса «пропонують радикально інший тип новинного дискурсу» (цит за: [11, с. 794]). Натомість, подібно до Л. Кенікс, проаналізувавши адресність гіперпосилань українських текстів, ми можемо зазначити, що це не стосується політичних блогів. Їхній новинний дискурс практично співпадає з новинним дискурсом ЗМІ. Також блоги завжди сприймалися як незалежна журналістика, але за нашими спостереженнями, це теж не стосується політичного блогінгу, оскільки чверть блогерів «Української правди» — відомі політики, а серед них і представники влади — міністри, мери та ін., а чверть — відомі журналісти. Громадських ак-

тивістів серед політичних блогерів не так багато (7 %). У традиційних медіа, за словами Дж. Лалла, непропорційно представлені інтереси можновладців та звичайних людей [5]. Блоги ж сприймалися багатьма як продовження традиції нової журналістики або гонзо-журналістики, які протистоятимуть цій тенденції і введуть до комунікації інші групи суспільства, у яких немає шансів стати об'єктом уваги традиційних ЗМІ. Щодо політичних блогів ми не можемо цього сказати.

Лінда Кенікс вважає, що називати політичні блоги альтернативними медіа не можна. І пропонує говорити про них як про громадянську журналістику. Блоги, на її думку, це спосіб для висловлення думки окремої особистості, громадянська журналістика [11, с. 811–812]. Ми ж бачимо, що блоги активно використовуються різними політичними фігурами як майданчик для оприлюднення офіційного погляду на події. Натомість сприйняття блогів як альтернативних медіа, а також природа блогів, що передбачає відвертість, розкриття таємниць, дає змогу політикам знайти нові підходи до власних виборців, створити враження того, що автор має незалежну позицію, яку не боїться висловлювати. Такі блоги фактично стають рекламним майданчиком, а оскільки вони розміщуються на популярних та авторитетних ресурсах, як, наприклад, «Українська правда» чи російське «Ехо Москви», то й це дає змогу політику сформулювати із відвідувачів блогу лояльне оточення.

Звичайно, мусимо зазначити, що політичне блогерство є достатньо автономним і контрастним утворенням усередині всієї блогосфери. І в майбутніх дослідженнях цікаво було б прослідкувати ті тенденції, які характерні для інших — популярних — різновидів блогів. Сьогодні ж можемо стверджувати, що політичні блоги стали частиною традиційної політичної комунікації. Ця комунікація переважно одностороння. Коментатори можуть висловитися, але на них майже ніхто не реагує. Проте не варто забувати й про контекст: блоги політиків існують в оточенні блогів відомих журналістів — і конкурують за увагу читачів, відповідно, аби бути поміченими, мають створюватися з урахуванням потреб та інтересів читачів, суспільної кон'юнктури та ін.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баженова Е. Блог как интернет-жанр / Елена Баженова // Вестник Пермского университета. Серия Российская и зарубежная филология. — 2012. — Вып. 12. — С. 125–131.
2. Вокуев Н. Е. Между дневником и масс-медиа: особенности блога как средства коммуникации [Электронный ресурс] / Н. Е. Вокуев // Аналитика культурологии. — Режим доступа до журналу: <http://analiculturolog.ru/journal/new-number/itcin/675~btwc:cn-diaries-and-media-especially-blog-as-a-communication-tool.html>
3. Горошко Е. И. Теоретический анализ Интернет-жанров: к описанию проблемной области / Е. И. Горошко // Жанры речи. — Саратов: Наука, 2007. — Вып. 5: Жанр и культура. — С. 370–389.
4. Крейг Р. Интернет-журналистика: работа журналиста і редактора у нових ЗМІ / Річард Крейг. — К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. — 324 с.
5. Лалл Дж. Масс-медиа, коммуникация, культура: Глобальный подход / Дж. Лалл. — К.: К. І. С., 2002. — 264 с.
6. Шкондин М. СМИ как коммуникативная система / М. Шкондин // Вестник Московского государственного университета. — 2002. — № 1. — С. 34–45.
7. Щипицина Л. Ю. Жанры компьютерно-опосредованной коммуникации / Л. Ю. Щипицина. — Архангельск: Поморский университет, 2009. — 238 с.
8. Han K. Bloggers Are Journalists Who Play By Different Rules [Электронный ресурс] / K. Han // Freedom of Press. — 2013. — April 11th. — Режим доступа до журналу: <http://blog.freedomfromthepress.info/2013/04/11/bloggers-are-journalists-who-play-by-different-rules/>
9. Herring S. C. Bridging the Gap: A Genre Analysis of Weblogs / S. C. Herring, L. A. Scheidt, S. Bonus, E. Wright // Proceedings of the 37th Hawai'i International Conference on System Sciences (HICSS-37). — Los Alamitos: IEEE Computer Society Press, 2004. — P. 40101b.
10. Johnson T. J. Every Blog Has Its Day: Politically-interested Internet Users' Perceptions of Blog Credibility / T. J. Johnson, B. K. Kaye, Sh. L. Bichard, J. W. Wong // Journal of Computer-Mediated Communication. — 2007. — Vol. 13, Issue 1. — Pp. 100–122.
11. Kenix L. J. Blogs as Alternative / L. J. Kenix // Journal of Computer-Mediated Communication. — 2009. — Vol. 14. — Pp. 790–822.
12. Nielsen R. K. Introduction : The Uncertain Future of Local Press / R. K. Nielsen // Local Journalism the Decline of Newspapers and the Rise of Digital Media. — London, New York: University of Oxford, 2015. — Pp. 1–21.
13. Shepherd M. The Evolution of Cybergenres / M. Shepherd, C. Watters // Proceedings of the 31st Hawai'i International Conference on System Sciences. — Los Alamitos: IEEE Computer Society Press, 1998. — Pp. 97–109.

**ТАК ЯВЛЯЕТСЯ ЛИ БЛОГ ЖАНРОМ?
К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНОСТИ СЕТЕВЫХ ТЕКСТОВ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОЛИТИЧЕСКИХ БЛОГОВ
«УКРАИНСКОЙ ПРАВДЫ»)**

Наталия Стеблина, канд. наук по соц. коммун., доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье рассматривается проблема жанрового определения блогов на основе их функциональности. На материале политических блогов сайта «Украинская правда» определяется количество блогов, которые используют мультимедиа, гипертекстуальность, а также — интерактивность (количество блоггеров, которые отвечают на комментарии). Очерчивается типичный политический блог — пост с незначительным количеством линков, фото или видео, автор которого редко отвечает на комментарии. На основе этих данных делаются выводы о том, что определять блоги как специфическое или новое жанровое образование не является целесообразным. Также политические блоги соотносятся с разными категориями медиа: делается попытка найти в блогах черты альтернативных, гражданских или официальных медиа.

Ключевые слова: *политические блоги, блог как сетевой текст, блог как жанр, мультимедийность, интертекстуальность, гипертекстуальность в блогговой коммуникации.*

**THOUGHTS ON BLOG AS A GENRE.
TO THE PROBLEM OF THE WEB-TEXT FUNCTIONALITY
(ON THE BASIS OF POLITICAL BLOGS PUBLISHED
ON «UKRAINSKA PRAVDA»)**

Natalya Steblyna, PHD in Social Communications, Assistant Professor of

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

The problem of blog genre definition is studied in the article. Some researchers refer blogs to cybergenres, wherein blogs functionality considered as one of the main feature. Functionality means hypertextuality, multimedia and interactivity. The discovering of the political blogs hypertextuality, multimedia and interactivity is the purpose of the study. «Ukrainska Pravda» blogs are the material the research. The number of texts with hyperlinks is 53 %. Links depend on desire of blogger, so we can't regard it as one of the main formal genre feature. The blog interactivity character has been changed recently. Bloggers rarely reply to comments (21 % of bloggers). The more popular is the author the less likely he or she reacts to the readers. Bloggers frequently post only text (53 %), seldom add photo (24 %) and video (23 %). So the typical political blog is post with a small amount of links, photos and video, blogger rarely reacts on the comments. Functionality can't be defined as the main feature of the blog. Rare hypertextuality use may be regarded as the evidence of advocacy priority as the main political blog task. Blogs link on official and mainstream media frequently, so they can be seen as a part of traditional political communication.

The same conclusion about political blogs was made by American scientists (L. Kenix). Ukrainian political blogs initiate one-way communication as traditional mass media does. The text is the center of political blog, photo and video play a supporting role. The audience of such texts must be competent and critical. So political blog has many similar features with traditional text and can't be regarded as a genre or alternative media. The one quarter of bloggers on «Ukrainska Pravda» are politicians and another one are journalists of mainstream media. Citizen activists post rarely. Ukrainian political blogs can't be alternative media with alternative authors and sources.

Key words: political blogs, blog as web text, blog as genre, multimedia, hypertextuality, interactiveness in blogs.

REFERENCES

1. Bajenova, E. (2012), «Blog as internet-genre», *Vestnik Permskogo Universiteta* [Vestnik of the Permskiy University], Seriya Rossijskaya i Zarubeznaya Filologia [Russian and Foreign Philology], issue 12, pp. 125–131 [in Russian].
2. Vökyev, N. E (2013), «Between Diary and mass media: blogs features as means of communication», *Analitika kulturologii* [Analytics of Culturology], no. 19, available at: <http://analiculturolog.ru/journal/ncw-number/itcin/675~bctwc:cn-diaries-and-me<lia-especially-blog-as-a-communication-tool.html> [in Russian].
3. Horoshko, E. I (2007), «Theoretical analyses of internet-genres: description of the problem sphere», *Ganru rechi* [Speech Genres], Izdatelski Tsentr «Nayka», Saratov, issue 5. Ganr i Kultura, pp. 370–389 [in Russian].
4. Creig, R. (2007), Internet-journalistuka: robota jurnalistiv ta vudavtsiv u novuh media [Internet-Journalism: the Work of Journalists and Editors in New Media], Vudavnuchi dim Kuevo-Mohilyanska academia, Kyiv, 324 p. [In Ukrainian].
5. Lall, Dj. (2002), Mas-media, komunikatsia, kultura: globalnui pidhid [Mass-Media, Communication, Culture: Global approach], K. I. S., Kyiv, 264 p. [In Ukrainian].
6. Shkondin, M. (2002), «Mass-media as Communicative System», *Vestnik Moskovskogo Universiteta* [Vestnik of Moscow University], issue 1, pp. 34–45 [in Russian].
7. Schipitsina, L. U. (2009), Genres of Computer Mediated Communication, Pommorskij Universitet, Arkhangelsk, 238 p. [In Russian].
8. Han, K. (2013), «Bloggers are Journalists Who Play by Different Rules», *Freedom of Press*, 2013, April 11th, available at: <http://blog.freedomfromthepress.info/2013/04/11/bloggers-are-journalists-who-play-by-different-rules/>
9. Herring, S. C., Scheidt, L. A., Bonus, S. and Wright, E. (2004), «Bridging the Gap: A Genre Analysis of Weblogs», *Proceedings of the 37th Hawaii' International Conference on System Sciences (HICSS-37)*, IEEE Computer Society Press, Los Alamitos, January 5–8, 2004, p. 40101b.

10. Johnson, T. J. Kaye, B. K. Bichard, Sh. L. and Wong, J. W. (2007), «Every Blog Has Its Day: Politically-interested Internet Users' Perceptions of Blog Credibility», *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2007, vol. 13, issue 1, pp. 100–122.
11. Kenix, L. J. (2009), «Blogs as Alternative», *Journal of Computer-Mediated Communication*, 2009, vol. 14, pp. 790–822.
12. Nielsen, R. K. (2015), Introduction: The Uncertain Future of Local Press, Local Journalism the Decline of Newspapers and the Rise of Digital Media, University of Oxford, London, New York, pp. 1–21.
13. Shepherd, M. and Watters, C. (1998), «The Evolution of Cybergenres», *Proceedings of the 31st Hawaii International Conference on System Sciences*, Hawaii, January 6–9, 1998, pp. 97–109.

Стаття надійшла до редакції 12 лютого 2016 р.

УДК 087.5-801.731

К ПРОБЛЕМЕ МОДУСОВ СОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ

Светлана Фокина, канд. филол. наук, доц.

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

Данная статья направлена на освещение проблемы модусов сознания в специфическом типе литературы — в художественных текстах, адресованных детской аудитории. Проводится разграничение дефиниций «детская литература» и «круг детского чтения». Понятие художественной литературы для детей соотносится с контекстом поисков современного литературоведения и его ведущими категориями. Поднимается вопрос о специфике различных проявлений сознания в круге детского чтения. Осмысляются факторы, влияющие на своеобразие детской литературы в целом и на показатели того или иного модуса сознания.

Ключевые слова: *художественная литература для детей, круг детского чтения, модусы сознания, интерпретационный потенциал.*

Актуальность постановки проблемы, заявленной в названии данной статьи, обусловлена интересом современного литературоведения к интерпретационному потенциалу художественной литературы для детей.

Изучение детской литературы в контексте доминантных проблем литературоведческой мысли наиболее последовательно и разносторонне осуществлено в работах М. Петровского «Книги нашего детства», М. Липовецкого «Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов)», Л. Овчинниковой «Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика».

Вышеуказанными исследованиями формируются традиции, намечающие широкие перспективы для анализа детской литературы. Но канонического варианта понимания детской литературы и сопутствующих понятий в ряде авторитетных изданий, все же, не представлено. В значимых литературоведческих энциклопедиях под редакцией Н. Д. Тамарченко и А. Н. Николюкина понятия «детская литература», «художественная литература для детей» и «круг детского чтения» не обозначены. При привлекательности осмысления детской литературы и в плане теоретических аспектов, и применения к материалу различных интерпретационных техник на данном этапе остается достаточно лакун.

Цель данной статьи — сосредоточить внимание на специфике художественной литературы для детей как особом культурном феномене, характеризующееся поливалентным взаимодействием модусов сознания. Цель определила следующие **задачи**: **1)** проследить проявление различных модусов сознания в детской литературе; **2)** выявить показатели, определяющие самобытность художественной литературы для детей; **3)** очертить рамки диалога между интерпретационным потенциалом круга детского чтения и категориальным аппаратом современного литературоведения.

Как уже было сказано, феномен детской литературы часто оставался вне исследовательского поиска ряда авторитетных справочных изданий. Так, в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» под редакцией А. Н. Николюкина выделяется лишь дефиниция «детский фольклор», доминантными чертами которого названы «отличие от фольклора взрослых», «соотнесение художественного текста с *игрой*», а также функции влияния на «внутренний мир развивающейся личности ребенка» и регулирования «социального поведения ребенка в коллективе» [3, с. 224].

В «Поэтике: словаре актуальных терминов и понятий» под редакцией Н. Д. Тамарченко при рассмотрении «остранения» упомянут «*непосредственный детский взгляд на мир, которому чужд утилитарный смысл вещей*» [6, с. 154]. Раздел «Примитивистская поэтика» затрагивает понятие «детского письма»: «Сходными, но не тождественными свойствами (наивного текста. — С. Ф.) обладает ряд смежных явлений (*детское письмо*, письмо девиантов, субкультурные литературы)» [6, с. 187]. В статье «Фантастическое» акцентируется сходство детского и мифологического сознаний и их связи с магическим переживанием мира: «Человек <...> приобщается благодаря *воображению* <...> к «*магической*» ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребенка...» [6, с. 279].

Резюмируя приведенные данные, можно выявить факторы, наиболее ярко отражающие особенности детского сознания: игра, воспитательный процесс, непосредственность, воображение, магическое и др., которые в свою очередь определяют своеобразие детской литературы.

Обращаясь к аналитическому рассмотрению художественных произведений, адресованных детям, следует выделить три ключевых понятия: детская литература, круг детского чтения и специфика

художественной литературы для детей как предмет изучения литературоведения.

Понятие **детская литература** подразумевает, прежде всего, различные произведения, изначально предназначенные для детей, с учетом особенностей детской психологии и восприятия мира. Такой тип художественных текстов сознательно ориентирован на развитие потенциала ребенка и помощь в воспитательном процессе. Произведения, создаваемые для детской читательской аудитории, отличаются активацией познавательного, обучающего, морального, дидактического и развлекательного посыла. Детская литература направлена на расширение кругозора ребенка, развитие первоначального чувства эстетического и формирование основ для познания и понимания мира и человека в нем. Такая установка обусловлена стремлением сделать данные тексты одновременно интересными и полезными детям.

Круг детского чтения — образуют произведения различных авторов и жанров, изначально предназначенные не для детей и получившие признание в той или иной мере в рамках своей культурной эпохи. Для того, чтобы текст стал актуален в круге детского чтения, он должен соответствовать в определенной степени статусу сказки, фэнтези, притчи, басни, приключенческого романа или же романа воспитания. Входить в круг детского чтения могут лирические произведения разных жанров, изначально для детской аудитории не предназначенные.

Для вхождения таких произведений в круг детского чтения принципиален ряд факторов, прежде всего, наличие познавательной, дидактической и развлекательной составляющих. Важным требованием также являются принципиальное отсутствие в эксплицитном виде эротики и сцен насилия в произведениях, которые входят в круг детского чтения.

Специфика художественной литературы для детей как предмет изучения литературоведения включает в сферу осмысления произведения изначально детской литературы и те тексты, которые пополняют круг детского чтения. Приоритетным в данном подходе к изучению детской литературы и круга детского чтения становятся два важных фактора.

Первый касается перекодировок произведений мирового литературного наследия в режим адаптации детским восприятием. Второй аспект связан с противоположным механизмом включения произведений изначально детской литературы в призму литературоведческой

аналитики и интерпретации. Такой подход направлен на выявление в текстах, обращенных к детской аудитории, жанровых, символических, мифологических, психоаналитических и иных скрытых коннотаций.

Примечательны процессы идентификации детским сознанием сюжета и героев книги со своей личностью. В этой связи приоритетны для изучения как влияние книги на личность ребенка, так и модификации сюжета, героев и символов детским сознанием. Чтение для ребенка, с учетом особенностей его сознания, своеобразный вид игры. Согласно мысли Й. Хейзинги, «потребность играть становится настоящей лишь постольку, поскольку она вытекает из доставляемого игрой удовольствия» [8, с. 27]. В данном плане характерно, что о чем бы ни повествовала книга, пришедшая в круг детского чтения из магистральной литературы, детское сознание стремится выделить приключенческие, фантастические, юмористические элементы, делающие чтение, таким образом, более интересным и увлекательным.

Любой текст для читателя-ребенка становится посредником в знакомстве с миром, своего рода энциклопедией человеческого опыта. Детское сознание воспитательными практиками ориентировано на то, что любой сюжет подобен басне и должен содержать мораль. Показательно вычитывание ребенком определенных моделей поведения, неизменно маркированных позитивно или же негативно. Данный факт мотивирован как стремлением очерчивания пределов в акте познания, так и снятием границ в рамках воображения.

Вышеописанные показатели, отличающие детскую литературу, свидетельствуют о ее потенциальной трангрессивности. Пограничность детского сознания активизирует коды трангрессии. В данном плане интересна рецепция идей о трангрессивности Ж. Батая и М. Фуко кругом ученых под руководством Л. Геллера, нашедшая отражение в статье «К определению понятия «трангрессия». С их точки зрения трангрессия «предполагает наличие границ, краев, пределов» [2, с. 57]. При этом именно трангрессия «может стать своеобразным испытанием на прочность предела, необходимым для установления последнего и для формирования нормы» [2, с. 58]. Эквивалентом такого рода предела в текстах детской литературы становится высокая степень их диалогичности. В данном плане литература для детей подобна сократическому диалогу своей направленностью на выявление

и объяснение некой универсалии, реализуя установку на эмоциональное участие потенциального читателя в поиске истины.

Показательными чертами рецепции детским сознанием прочитанных книг становится активация эмблематических составляющих в персонажах и сюжете. Данному процессу соответствует как упрощение восприятия текста, иной раз доходящее до примитивизации, так и лиризация, обусловленная ориентацией детского сознания на дискурс сказки. По мнению Ц. Тодорова, «волшебная сказка дает нам первичную, а также наиболее стабильную форму повествования, но именно в этих сказках мы и находим, прежде всего, сверхъестественные явления» [7, с. 130]. Дискурс сказки наравне с элементами фантастики нацелен на определенные повествовательные стратегии. Проекция детским сознанием формы повествования, присущего сказке, на текст, вошедший в круг детского чтения, может провоцировать прочтение ряда сюжетных единиц, ситуаций, героев и их поведения через призму фантастического. Этот феномен, видимо, обусловлен установкой детского сознания расценивать необъяснимое и необычное как фактор сверхъестественного. Таким образом, детское сознание становится своеобразным индикатором фантастических кодов и потенций текста, способствуя буквальному прочтению метафор и аллегорий.

Эти аспекты позволяют соотнести фактор детского сознания с мифологическим в контексте идей Ю. М. Лотмана.

Согласно наблюдениям Ю. М. Лотмана, «воздействие мифологического мышления на логическое и обратно и их конвергенция в сфере искусства» является «постоянным фактором человеческой культуры» [5, с. 732]. Более того, «в разные культурные эпохи вес каждого из типов сознания различен» [5, с. 732]. Тип сознания ребенка или же обращенность текстов детской литературы в той или иной мере к такому типу сознания неизменно активизирует мифогенные потенции произведения.

Кроме того, можно также предположить возможность перекодировок между мифопоэтическим и логическим как своеобразный диалог между модусами сознания ребенка и взрослого.

Перекодировки метафорики текста в область сказочной фантастики сопоставимы с работой правого полушария мозга, эксплицирующего показатели детского сознания, в отличие от логического левого. По замечанию В. В. Иванова, психофизиология правого полушария

«часто выбирает стратегию двоичного поиска» [4, с. 444]. Ученый подчеркивает, что вышеуказанный аспект связан «с широким использованием аналогичного механизма и в символике бессознательного» [4, с. 444], а также показателен для мифопоэтического мышления. Таким образом, тексты с притчевым компонентом, кодами алогичности и особенной значимостью символики в ущерб логическому прочтению потенциально апеллируют к модусу детского сознания.

Следующим аспектом, который открывается при изучении детской литературы и круга детского чтения литературоведением, становится факт осмысления вышеобозначенных проблем в плане перекодировок между сознанием взрослого и ребенка как потенциального читателя и интерпретатора. Читатель-ребенок, как и читатель-взрослый, воспринимает литературное произведение в соответствии с личным жизненным, культурным и эмоциональным опытом. В этой связи уместно вспомнить утверждение известного американского психолога, последователя идей психоанализа и идеолога теории человеческих игр как формы поведения и взаимоотношений — Эрика Бёрна. Теория трансакционного анализа, предложенная Э. Бёрном, акцентирует определенные формы человеческого сознания — «три состояния, имеющиеся у каждого индивида, называются Родитель, Взрослый, Ребенок» [1, с. 278]. Часть сознания, соотносимая с модусом, обозначенным Э. Бёрном как Взрослый, «рациональна, логична и в основном обрабатывает информацию» [1, с. 279] вне всякого влияния эмоций и чувств. С проявление фазы сознания, названной Ребенок, связывается факторы веселья, познания нового, а главное «спонтанные творческие и интуитивные способности» [1, с. 279]. Теория Э. Бёрна позволяет акцентировать проблему перехода в разные модусы сознания в полюсах значений «ребенок — взрослый».

Активация в сознании читателя модусов ребенка и взрослого не в последнюю очередь делает возможным переход текстов магистральной литературы в круг детского чтения. *Потенциальный диалог между модусами сознания способствует различным видам понимания и интерпретации в художественном или научном плане.*

Примечателен и фактор внимания к реминисценциям, инсценировкам, кино- и мультипликационным экранизациям, представляющим художественное прочтение текстов, адресованных принципиально детской аудитории, в соответствии с канонами, интенциями и эпистемами культуры и магистральной литературы.

Изучение детской литературы и круга детского чтения позволяет выявлять ряд знаковых для литературоведческой мысли составляющих культурного универсума. Среди подобных аспектов в качестве наиболее значимых можно выделить проблемы сознания, модели и картины мира, концепто- и семиосфер, рецепции, интерпретации, диалога, игры, интертекстуальности в контексте своеобразия детского восприятия художественного текста и литературы в целом. В данном плане открываются перспективы дальнейшего исследования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бёрн Э. О психиатрии и психоанализе — для всех, кто интересуется / Э. Бёрн ; [пер. с англ. А. А. Грузбергa]. — Екатеринбург : Литур, 2000. — 368 с.
2. Геллер Л. К определению понятия «трансгрессия» / Л. Геллер и др. // Семиотика скандала : [сб. статей] / [ред.-сост. Н. Букс]. — М. : Европа, 2008. — С. 56–64.
3. Зуева Т. В. Детский фольклор / Т. В. Зуева // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. — М. : Интервал, 2001. — С. 223–224.
4. Иванов В. В. Чет и нечет. Асимметрия мозга и динамика знаковых систем / В. В. Иванов // Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. I. — М. : Языки русской культуры, 1999. — С. 380–603.
5. Лотман Ю. М. Литература и мифология / Ю. М. Лотман // История и типология русской культуры. — СПб. : Искусство — СПб, 2002. — С. 727–743.
6. Поэтика : словарь актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. — М. : Intrada, 2008. — С. 154, 186–187, 278–281.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Ц. Тодоров ; [перев. с франц. Б. Нарумова]. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
8. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга ; [сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указатель Д. Э. Харитоновича]. — СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. — 416 с.

ДО ПРОБЛЕМИ МОДУСІВ СВІДОМОСТІ В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ

Світлана Фокіна, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Ця стаття спрямована на освітлення проблеми модусів свідомості в специфічному типі літератури — в художніх текстах, адресованих дитячій аудиторії. Проводиться розмежування дефініції «дитяча література» та «коло дитячого читання». Поняття художньої літератури для дітей співвідноситься з контекстом пошуків сучасного літературознавства та його провідними категоріями. Піднімається питання про специфіку різних проявів свідомості в колі дитячого читання. Осмислюються чинники, що впливають на своєрідність дитячої літератури в цілому та на показники того або іншого модусу свідомості.

Ключові слова: *художня література для дітей, коло дитячого читання, модули свідомості, інтерпретаційний потенціал.*

TO THE PROBLEM OF MODES OF CONSCIOUSNESS IN CHILDREN'S FICTION

Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University

Relevance of a problem is caused by interest of the modern literary criticism in the interpretative potential of children's fiction. At this stage there are enough lacunas in theoretical aspect the analysis of children's literature in and application to material of different interpretative techniques.

The purpose of this article is to analyze specifics of children's fiction as the special cultural phenomenon which is characterized by polyvalent interaction of consciousness modes. The purpose defined the following tasks: 1) to trace manifestation of different consciousness modes in children's literature; 2) to reveal the indices of identity of children's fiction; 3) to contour frames of a dialog between the interpretative potential of a circle of children's reading and the categorical device of the modern literary criticism.

Priority in approach to study of children's literature and a circle of children's reading are two important factors. The first factor is connected to code conversions of works of a world literary heritage in the adaptation mode children's perception. The second aspect is directed on detection in the texts converted to children's audience, the genre, symbolical, mythological, psychoanalytic and other hidden connotations.

Activation in consciousness of the reader of modes of the child and adult does possible transition of texts of the world literature to a circle of children's reading. The potential dialog between consciousness modes promotes different types of understanding and interpretation in the art or scientific plan.

Among aspects of study of children's literature is possible to select as the most significant it problems of consciousness, world model, receptions, interpretations, a dialog, game, intertextuality. In this plan open perspectives of further research.

Key words: *children's fiction, circle of children's reading, consciousness modes, interpretative potential.*

REFERENCES

1. Bjorn, Je. (2000), O psihiatrii i psihoanalize – dlja vseh, kto interesuetsja [A Layman's Guide to Psychiatry and Psychoanalysis], Translated by Gruzberg A. A., Litur, Yekaterinburg, Russia.
2. Geller, L. (2008), To definition of the concept «transgression», Semiotika skandala : sbornik statej, Evropa, Moscow, Russia, pp. 56–64.
3. Zueva, T. V. (2001), Children's folklore, Literaturnaja jenciklopedija terminov I ponjatij [under Nikolyukin's editions], Intervalk, Moscow, Russia, pp. 223–224.
4. Ivanov, V. V. (1999), Parity even and odd. Asymmetry of a brain and loudspeaker of sign systems, Izbrannye trudy po semiotike I istorii kul'tury, Jazyki russkoj kul'tury, Moscow, Russia, vol. 1, pp. 380–603.
5. Lotman, Ju. M. (2002), Literature and mythology, Istorija I tipologija russkoj kul'tury, Iskusstvo — SPB, St. Petersburg, Russia, pp. 727–743.
6. Pojetika : slovar' aktual. Terminov I ponjatij [under Tamarchenko's editions] (2008), Intrada, Moscow, Russia, pp. 154; pp. 186–187; pp. 278–281.
7. Todorov, C. (1999), Vvedenie v fantasticheskiju literature [Introduction to fantastic literature], Translated by Narumov B., Dom intellektual'noj knigi, Moscow, Russia.
8. Hjojzinga, J. (2011), Homo ludens. Chelovek igrjushhij [Homo ludens. The person playing], Translated by Silvestrov D. V., Izd-vo Ivana Limbaha, St. Petersburg, Russia.

Стаття надійшла до редакції 13 лютого 2016 р.

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 821.161.1-3Куприн.09

ПЕРСОНАЖИ А. И. КУПРИНА В КОНТЕКСТЕ СИНЕРГЕТИКИ

Наталія Абабіна, канд. філол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
ababina-nataliya@rambler.ru

В статье отмечается, что основные показатели переходного времени — нестабильность, ощущение «коловращения», бесперспективность, «дробность идей» — свойственны и миропониманию человека, живущего в нем. В связи с этим вполне закономерно наше обращение к прозе А. И. Куприна — она актуальна и современна для нас и несет в себе показательные черты «переходного» художественного сознания. Она воспроизводит ощущение кризиса и хаоса, которые стали «лицом времени»; отражает дробность мира; демонстрирует ироническое отношение к действительности, не соответствующей представлениям о гармонии как основе жизни; корректирует приоритеты бытия. Все эти качества свидетельствуют о том, что в переходное время конца XIX — начала XX вв. формируются новые отношения человека с миром, свойственные и для нашего безыдейного времени.

Ключевые слова: *нелинейная система, синергетика, самоорганизация, бифуркация.*

На данном этапе очень актуально обращение многих авторов к познанию механизмов самоорганизации систем в состоянии нестабильности, «режиме с обострением», фазе кризиса. Это связано с особенностями современной эпохи. Экологический кризис, информационный и демографический взрывы, невиданные социальные потрясения, интенсивная трансформация общественных институтов, всей социокультурной сферы приводят к расширению зон нестабильности и неустойчивости, окружающих человека, меняют его самого, его взгляды на смысл и цели бытия.

На данном этапе доказано, что все рубежные, нестабильные эпохи имеют общие закономерности в развитии, которые способствуют не только разрушению, но и выработке новых методов познания мира — понятие «кризис» в его ретроспективном восприятии дает ощущение

перехода из одной системы отражения мира в другую (новейшую) систему. Синергетика как учение о нестабильности и переходности оперирует понятиями «*неустойчивость*», «*нелинейность*», «*неравновесность*». Ей присущ следующий терминологический ряд: «энтропия» (мера беспорядка), «динамическая неустойчивость», «проблема предельного перехода» и др. Если использовать афоризм И. Р. Пригожина, то синергетика стремится познать «порядок через хаос», которому вполне соответствует понятие «диссипативность». Модель постепенного разупорядочивания компонентов, их перегруппировки и становления нового в его теории выглядит как возможность спонтанного возникновения порядка и организации из беспорядка и хаоса в результате процесса самоорганизации [8]. Отметим, что слова «кризис» и «хаос» в этом контексте лишаются привычного для нас сегодня отрицательного значения.

Теоретические аспекты данной междисциплинарной науки довольно продуктивно используются в монографиях, посвященных исследованию произведений нестабильного времени. Так, «*коловоращение*» как материализованный показатель не линейного, а циклического развития художественных направлений и форм искусства рассматривается в книге Д. В. Затонского «Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловоращении изящных и не изящных искусств» (2000). Говоря о закономерности оформления постмодернизма в «постмодернистском» пространстве, украинский ученый видит в нем «нелигитивную» реакцию «на новейшие тектонические сдвиги истории» и, одновременно, «нечто органически бытию человеческому сущее» [3, с. 28]. Колебания, становясь показателем как исторического, так и художественного времени, выражают себя в «сплошном разбросе» — сюжетном, проблемном, стилевом [3, с. 32], — говорит он. В главе десятой только что названного труда, цитируя Деррида, сказавшего о XX столетии как о «медитирующем» времени, как эпохе «...абсолютного саморазрушения без Апокалипсиса, без откровения, без абсолютного знания» [3, с. 205], Д. В. Затонский настаивает: в такие времена рождаются формы искусства «самим себе равные» и «начисто лишённые поступательного движения» [3, с. 207]. В данном случае речь может идти только об уникальности форм искусства переходного времени — они существенно корректируют прошлое и выглядят «странными» в своем «настоящем».

Наибольший интерес для нас представляет вывод ученых о том, что в нелинейном мире окружающая природа и общество в своем существовании и развитии подчиняются нелинейным законам. Основные показатели переходного времени — нестабильность, ощущение «коловращения», бесперспективность, «дробность идей» — свойственны и миропониманию человека, живущего в нем. Линейные закономерности также имеют место, однако они представляют собой лишь частный случай [1].

В связи с этим вполне закономерно наше обращение к прозе А. И. Куприна — она *актуальна* и современна для нас и несет в себе показательные черты «переходного» художественного сознания. Она воспроизводит ощущение кризиса и хаоса, которые стали «лицом времени»; отражает дробность мира; демонстрирует ироническое отношение к действительности, не соответствующей представлениям о гармонии как основе жизни; корректирует приоритеты бытия (социальное уступает место нравственно-этическим и общеприродным ценностям). Все эти качества свидетельствуют о том, что в переходное время конца XIX — начала XX вв. формируются новые отношения человека с миром, свойственные и для нашего безыдейного времени. *Цель данной работы* — выявить их в творчестве А. И. Куприна и рассмотреть в контексте синергетики.

Анализируя особенности мировидения и основные закономерности творчества этого писателя, можно отметить следующее. Далеко не случаен тот факт, что при всей его традиционности А. И. Куприна изначально воспринимали как писателя новой формации — в его произведениях были черты поиска и переосмысления прошлого. Это касалось как выбора героя времени, так и разнородных, но постоянных экспериментов на уровне жанровой формы. Данное положение вещей отмечали и критики, и литературоведы, считая однако «разброс» литературных предпочтений писателя не столько закономерностью, сколько недостатком его творчества.

Мы можем говорить о многовекторности и нелинейности творческих поисков А. И. Куприна в точках бифуркации, то есть о постоянном «ветвлении» авторской мысли в моменты неустойчивости, начинающегося дробления и очередного поиска индивидуального направления движения. Коль так, то общую картину этого движения опять-таки могут проиллюстрировать те, кто изучает дилемму «порядок в хаосе». По этому поводу синергетики утверждают, что нелиней-

ность заявляет о себе вблизи границ стабильных, уже устоявшихся систем. Чтобы перейти из одной системы в другую, нужно попасть в область их совместной границы. При таких переходах система становится обязательно диссипативной, открытой в точках неустойчивости и способной получить информацию, ранее не доступную ей [2, с. 57]. Ее состояние, отмечает Г. Г. Малинецкий, Н. Н. Моисеев назвал «переходом от управляемого мира к направляемому» [7, с. 230]. Эта система — открытая, незамкнутая, самоорганизующаяся — особенно ярко проявляется в критических точках, когда вследствие неустойчивости и неопределенности пути дальнейшей эволюции возникают бифуркации. То есть в процессе перехода из одной структуры в другую проявляется вариативность решений. При этом один режим теряет устойчивость и гибнет, другой приходит на смену ему. В области сильного неравновесия система способна эволюционировать к некоторому новому стационарному состоянию через некие флуктуации, возникающие сначала в определенной области, а затем распространяющиеся на все пространство существования системы.

Самым главным в постижении творчества А. И. Куприна, как нам представляется, является понимание коэволюционных процессов, связанных с его мировидением. Коэволюция в синергетике воспринимается как «интеграция сложных структур в сверхсложное целостное образование» [4, с. 15]. Это явление особенно показательно для этого писателя — он экспериментировал в русле неореализма постоянно и так неожиданно, что кроме словосочетания «разброс предпочтений» его художественное творчество мало чем определяемо. Если учесть, что второй частью коэволюционных процессов является «согласованное, устойчивое развитие этих {вновь образованных} структур» [4, с. 15], то и это утверждение Е. Н. Князевой и С. П. Курдюмова вполне приложимо к наследию изучаемого автора — напомним хотя бы тот факт, что найденная А. И. Куприным модель звуко-словесного оформления «Гранатового браслета» стала частью общемирового художественного достояния.

Итак, эксперименты А. И. Куприна 1890–1900-х гг. подтверждают, что писатель находился если не в самих «точках бифуркации», предполагающих постоянное «ветвление» существующей системы, то вблизи них, и об этом свидетельствуют очень разнородные его творческие решения. Так, среди традиционно описательных рассказов и очерков у А. И. Куприна имеют место авторские легенды («Аль-Ис-

са», 1894); новеллы о чудесном спасении («Чудесный доктор», 1897); подобию полковых анекдотов («Куст сирени», 1894); и даже газетные варианты святочного рассказа (сказки). В это же время он мог написать то мелодраматическое произведение («Впотьмах», 1892), то подражание Ф. М. Достоевскому («Психея», 1892; «Лунной ночью», 1893; «Безумие», 1894; «Наталья Давыдовна», 1896 и др.). Но этот, как сказали бы синергетики, «хаос» имел свой порядок: множественность эксперимента означает начало обновления традиции. Непредсказуемые синтетические сращения, которыми определяется творчество А. И. Куприна, оказывается в данном контексте явлением абсолютно закономерным.

Пребывание в ситуации хаоса часто ведет к духовной деградации и личностному крушению. Избегнуть этого, пишет В. Г. Буданов, может только тот, кто не ошибется (и будет стремиться к этому) в выборе альтернативы. Важное значение здесь имеет случайностный фактор — в условиях «самоорганизующейся материи» его наличие обязательно [2, с. 30]. На пути к аттрактору (то есть точке «стягивания компонентов», к цели, стоящей перед художником) решения чаще всего носят спонтанный, мало того, непрогнозируемый характер. В этой ситуации, говорят Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов, человеку следует не противостоять миру со своей устойчивой шкалой явно отживших идей, а растворять себя в мире и диссипировать вместе с ним. Он не должен «бояться расстаться с самим собой прежним», и в этом случае может «вынырнуть из космической стихии обновленным».

Если спроецировать данное обобщение синергетиков на акт творчества А. И. Куприна, то видимая профессионалу «бессистемность» его художественных поисков и отсутствие сформировавшегося, однозначно «купринского героя», обретает свою закономерность. Разновариантное обобщение прошлого и постоянное экспериментаторство стало судьбой данного писателя, как раз и «диссипирующего» вместе с миром.

Отсутствие диссипации в судьбе художника либо его героя, живущих в нестабильное время, чаще всего ведет к их внутреннему крушению или к физической гибели. Е. Н. Князева и С. П. Курдюмов объясняют это, размышляя об особенностях мыслительного акта человека, переживающего «слом сознания». В их исследованиях проблема личности переходного времени соприкасается с проблемой «резонирующего объекта», или «самовсплывания структур памяти»

[5, с. 140–145]. Обобщения, к которым пришли исследователи, выглядят следующим образом. На первый взгляд кажется, что «...ушедшие в подсознание... (прошлые) инстинкты, автоматизмы, огромные блоки чувственной и понятийной информации... никак не влияют на сознательную жизнь человека...» [5, с. 141], но на самом деле это не так. «Непроявленное» (или «тонкое», следы прежних процессов) вновь становится проявленным, осязаемым и видимым, свернутое и глубоко скрытое разворачивается и выходит на поверхность...» [5, с. 144]. В этом случае человек должен либо отказаться от этих «следов прошлого», либо откорректировать их в соответствии со временем. В данном контексте реакция купринского Ромашова на нигилистические монологи Назанского из повести «Поединок» становится нам особенно понятной.

Юрий Алексеевич, с детства воспринимавший слова «русский офицер», «русская армия» в ореоле славы и человеколюбия, конечно же, сразу и безоговорочно не мог взять на веру теорию «сверхчеловека» и «разумного эгоиста» в интерпретации Ницше, а тем более в трактовке Назанского. Он предпочел оставаться традиционным и «наивным гуманистом». Поэтому его отношения с Хлебниковым, как излишне «либеральные», насмешливо комментируют сослуживцы. Несмотря на уважение, которое он испытывает к Назанскому, взаимопонимания между героями быть не может — Назанский слишком быстро и цинично отказался от идеалов прошлого, а Ромашов еще привязан к тому, что было его юношеской мечтой. В общем, оказавшись совершенно лишним в среде как «старых», так и «новых» людей своего окружения, Ромашов попадает в ситуацию активного отторжения. Оно было столь жестким и жестоким, что сохранить жизнь не удалось.

Хаос и ситуация переходности особенно богаты драматическими и трагическими коллизиями. Ромашов А. И. Куприна, подтверждая это наблюдение, дает возможность понять и других, на первый взгляд странных, персонажей писателя. Не нашла в себе сил справиться с личной трагедией Лидия Николаевна Гольская («Последний дебют», 1889) — актриса, неожиданно для всех, убивает себя на сцене. Оказался не способным преломить ситуацию герой повести «Река жизни» (1906). Давно считает себя умершим Никифор Ильин — художник, загубивший жизнь и талант в пьяном угаре («Погибшая сила», 1900).

Траекторию движения человека и общества «рубежного времени» характеризуют «хождение по кругу», путь «в никуда». Очень немно-

гие в этой ситуации находят в себе силы «выпрямиться». Зависит это снова-таки либо от случая, либо от силы воли. Первый вариант «прозрения героя» реализован в рассказе А. И. Куприна «Мясо» (1895). В нем студент Полубояринов, какое-то время не считавший жизнь благом и говоривший, что его ждет участь «сто пятого номера» в анатомическом театре, в какой-то момент пережил потрясшее его ощущение близкой смерти. Вот тогда и наступило прозрение: «Жить во что бы то ни стало, как можно больше, как можно шире!» [6, с. 315].

«Коловращению» подвержены герои повести «Впотьмах» (1892). Чувство мрака постоянно сопровождает их, порождая ощущение абсолютной беспросветности, которое в тексте повести подтверждается образом всепоглощающей тьмы, ставшей основанием для названия произведения.

Колосова в растерянности мечется между устойчивой моралью и желанием помочь Аларину. Аларин воспринимает жизнь ничтожной, но и сам живет «как все»; заводчик Кашперов, впервые испытал настоящее чувство, не умеет о нем высказаться. В общем, принадлежа к различным общественным, сословным группам, все погружены в хаос. А. И. Куприн прочитывает эту жизненную ситуацию, исходя из оппозиции «казалось — оказалось». Его «заплутавшие» герои близки к убийствам или к самоубийствам и не видят выхода. Синергетики объясняют данное положение вещей следующим образом: самореализация возможна только тогда, «когда человек достигает состояния душевного равновесия, получает возможности для максимальной самореализации, раскрытия своего таланта, свечения своего духа» [4, с. 42]. Этого не было и не могло быть у большинства героев переходного времени по той причине, что у них не хватило смелости «растаться с собой».

Итак, стилевая разнородность, экспериментирование возможностями нескольких художественных методов стали характерной особенностью А. И. Куприна, как и всех лучших представителей литературы рубежа XIX–XX веков. Ему был интересен «поток жизни», трудности ориентирования в нестабильном времени рождали желание делить мир на познаваемый и метафизический, «игра с прошлым» стала частью его творчества.

Синергетический ряд определений творчества А. И. Куприна позволил классифицировать модель мира в ее современном прочтении. Она воспринимается как диссипативная и подверженная синдрому

«коловращения». В ней отмечены бифуркации: мышление, чувствования и поступки купринских героев соотнесены с синдромом самовсплывания «следов памяти». Можно утверждать, что неравновесность переходного времени в творчестве писателя реализуется как в выборе тем и коллизий произведения, так и в характерах его героев.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Анищенко В. С. Нелинейная динамика хаотических и стохастических систем / Анищенко В. С., Вадивасова Т. Е., Астахова В. В. — Саратов : Издательство Саратовского университета, 1999. — 368 с.
2. Буданов В. Г. Методология синергетики в постнеклассической науке и в образовании / В. Г. Буданов. — [Изд-е 2-е, испр.]. — М. : Издательство ЛКИ, 2008. — 232 с.
3. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств / Д. В. Затонский. — Харьков : Фолио; М. : АСТ, 2000. — 256 с.
4. Князева Е. Н. Синергетика: Нелинейность времени и ландшафты коэволюции / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — М. : КомКнига, 2007. — 272 с.
5. Князева Е. Н. Основания синергетики. Режимы с обострением, самоорганизация, темпомиры [Электронный ресурс] / Е. Н. Князева, С. П. Курдюмов. — Режим доступа: <http://www.spkurdyumov.narod.ru>
6. Куприн А. И. Собрание сочинений: в 9 т. / А. И. Куприн. — М. : Художественная литература, 1971–1973. — Т. 1. — 1971. — 511 с.
7. Малинецкий Г. Г. Пространство синергетики: Взгляд с высоты / Г. Г. Малинецкий. — М. : Книжный дом «Либроком», 2013. — 248 с.
8. Пригожин И. Р. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой / И. Р. Пригожин, Из. Стенгерс. — М. : Прогресс, 1986. — 431 с.

ПЕРСОНАЖІ О. І. КУПРИНА В КОНТЕКСТІ СИНЕРГЕТИКИ

Наталія Абабіна, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті зазначається, що показники перехідного часу — нестабільність, безперспективність, відчуття «кружляння» — властиві і світобаченню людини, що живе в ньому. У зв'язку з цим цілком закономірне наше звернення до прози О. І. Купріна — вона актуальна і сучасна для нас та несе в собі показові риси «перехідної» художньої свідомості. Вона відтворює відчуття кризи і хаосу, які стали «обличчям часу»; відображує багатовекторність пошуку; демонструє іронічне ставлення до дійсності, що не відповідає уявленням про гармонію як основу житт-

тя; коригує пріоритети буття. Усі ці якості свідчать про те, що в перехідний час кінця XIX — початку XX ст. формуються нові стосунки людини зі світом, властиві і для нашого безідейного часу.

Ключові слова: нелінійна система, синергетика, самоорганізація, біфуркація.

A. I. KUPRIN'S CHARACTERS IN THE CONTEXT OF SYNERGETICS

Natalia Ababina, Candidate of Philological Sciences

Odessa I. I. Mechnikov National University

The researchers have already proved that all the unstable boundary times have common patterns in their development. Such main features of a transitional period, as instability, impression of 'circumrotation', lack of prospects and discreteness of ideas, are also peculiar to ideology of people living in those times.

Thus, the author's reference to A. I. Kuprin's prose is quite natural. She examines his artistic works in the context of synergy, referring to the latest researches in the theoretical field of unbalanced systems. A. I. Kuprin's heritage is up-to-date for us and carries the distinctive features of 'transitional' artistic consciousness. It reflects the dissipative outline of unstable thinking, inclination to synthesis of the old way and new, advantages of experiments that are organic for formation of a new picture of the world. His works reveal the sense of crisis and chaos, which represents that period. They also show discreteness of the world, demonstrates ironic attitude to reality, which doesn't support the idea of harmony as the base of life and amends the priorities of existence (social existence gives way to ethical values). All those features show that during the transitional period of the end of the 19th — beginning of the 20th centuries new person-world relationships are formed, which are also peculiar to our ideologically uncommitted world.

General conclusions, made in the article, claim to be universal in a certain way and can be used to analyse present day postmodern texts as the latest phenomena of transitional times.

Key words: nonlinear system, synergetics, self-organization, bifurcation.

REFERENCES

1. Anishhenko, V. (1999), Acquaintance with nonlinear dynamics, *Nelinejnaja dinamika haoticheskikh i stohasticheskikh sistem* [Nonlinear Dynamics of Chaotic and Stochastic Systems], izdatelstvo Saratovskogo universiteta, Saratov [in Russian].
2. Budanov, V. G. (2008), *Metodologija sinergetiki v postneklassicheskoj nauke i v obrazovanii* [Methodology of synergy in postnonclassical science and education], izdatelstvo LKI, Moscow [in Russian].
3. Zatonskij, D. V. (2000), *Modernizm i postmodernizm: Mysli ob izvechnom kolovrashhenii izjashhnyh i neizjashhnyh iskusstv* [Modernism and postmodernism. Thoughts about eternal circumrotation of fine and other arts.], Folio, Har'kov, AST, Moscow [in Russian].

4. Knjazeva, E. N. and Kurdjumov, S. P. (2007), *Sinergetika: Nelinejnost' vremeni i landshafty kojevoljucii* [Synergy: nonlinearity if time and landscapes of coevolution], KomKniga, Moscow [in Russian].
5. Knjazeva, E. N. (2002), Foundations of Synergy. The sharpening regimes, self-organization, tempo-world, available at: http://platonanet.org.ua/load/knigi_po_filosofii/sinergetika/knjazeva_kurdjumov_osnovanija_sinergetiki_rezhimy_obostreniem (access March 1, 2016).
6. Kuprin, A. I. (1971), *Sobranie sochinenij: v 9-ti t.* [Collected works vols. 1–9], Hudozhestvennaya literatura, Moscow, Vol. 1 [in Russian].
7. Malineckij, G. G. (2013), *Prostranstvo sinergetiki: Vzglyad s vysoty* [Space of synergy: Looking from above], Knizhnyj dom «LIBROKOM», Moscow [in Russian].
8. Prigozhin, I. R. and Stengers, Iz. (1986), *Porjadok iz haosa. Novyj dialog cheloveka s prirodoy* [Order out of chaos. The new dialogue of a man with nature], Progress, Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13 березня 2016 р.

УДК 821.161.2-31

СТРУКТУРА СЮЖЕТУ ПОВІСТІ Л. М. ТОЛСТОГО «ОТЕЦЬ СЕРГІЙ»

Ольга Добробабіна, канд. філол. наук, доц.

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

У статті досліджується взаємозв'язок між фабульною дією та сюжетними мотивами у творі Л. Толстого. Окрім того, досліджується «композиція сюжету» повісті «Отець Сергій». Автор докладно аналізує композиційні форми мовлення, монолог і діалог, специфіку організації мовленнєвих форм. Приділено увагу архітектоніці і пропорційному співвідношенню різних мовленнєвих форм. Композиція повісті Л. Толстого розглядається у безпосередньому зв'язку з духовною та світоглядною еволюцією героя. Аналіз композиційної структури дозволяє дійти висновків про особливості жанрової форми твору, в якому співіснують на різних рівнях тимчасове і вічне, конкретно-історичне й універсальне. Міркування щодо дидактичної складової толстовської повісті сприяє уточненню різних аспектів поетики пізньої творчості автора.

Ключові слова: *архетип, біографія, сюжет, фабула, біблійні сюжетні мотиви.*

У повісті «Отець Сергій» у формі об'єктивної біографічної розповіді постає не один кризовий епізод з біографії героя, а саме єдиний і внутрішньо завершений життєвий шлях. Історія князя Степана Касатського «кризова» цілком, її крайні точки — розлучення з нареченою, відставка й прихід у монастир, а потім — втеча з келії і зустріч із Пашенькою — події, що позначають початок і кінець пошуку згоди між індивідуальним життям і абсолютною, моральною істиною, Богом. Розповідь про сім'ю героя і події, що «сприяють» відставці, — лише передісторія. Функцію епілогу виконують два останні абзаци повісті, в яких повідомляється про знайдену ним формулу кінцевого духовного самовизначення — «Раб Божий».

Розгорнутий між зазначеними межами сюжет будується за принципом зворотньої симетрії: відсторонення від світу — спокуса; падіння і знов таки відчуження від світу. У той же час в цілому він має циклічну структуру, бо відхід від світу і перебування спочатку в монастирях, а потім «у затворі» змінюються поверненням у світ. Завдяки такій будові акцентуються дві сюжетні вершини: їх співвідношення має пояснити сенс сюжету [3, с. 15].

Справді, що означає та дивна логіка, за якою «красень» і ще не старий Касатський встояв перед Маковкіною, а за сім років став «пе-

реможемим» *«надзвичайно білою, блідою, повною, надзвичайно покірною дівчиною, з переляканим дитячим обличчя і дуже розвиненими жіночими формами»* [5, с. 232].

У співвідношенні двох центральних подій повісті почергово виступають протилежні грані тієї ж самої ситуації — антиномії життя з його головними цінностями: природою і тілом, прагненням людини будувати своє життя з погляду на кінцеву мету, досягнення якої означало б смерть. Обидві ситуації спокуси у Толстого подані цілком реалістично, але заглиблення у «духовний аспект» того, що відбувається, дозволяє надати їм символічного смислу.

У першому випадку сам герой згадує святого Антонія і життя, де «диявол набуває вигляду жінки». Але й гостя поспішає переконати: *«Але я не диявол...»*. Подальше розгортання епізоду зміцнює нетрадиційне розуміння події у зв'язку із мотивом «осягнення» чужої душі: *«Сумніватися після цього погляду в тому, що це був диявол, а не проста, добра, мила, несмілива жінка, неможливо було»* [5, с. 229]. Але цей мотив додає до зображення зустрічі також і іншого, нового сенсу.

Внутрішньому монологові Маковкіної притаманні посилювані тони полеміки з якимось чужим поглядом. Чим вони сильніші, тим ближче внутрішнє мовлення до зовнішнього — від «думала вона» до «говорила вона»: *«Так, таку людину можна покохати. Ці очі. І це просте, благородне і — як би він не бурмотів молитви — і пристрасне обличчя! — думала вона. — Нас, жінок, не обдуриш. Ще коли він наблизив обличчя до скла й побачив мене, і зрозумів, і впізнав. В очах блиснуло і відбилося. Він покохав, забажав мене. Так, забажав», — говорила вона, знявши, нарешті, черевик»* [5, с. 229]. «Пристрасне обличчя» саме полемічно протиставлене молитвам; так само і «забажав» разом із протиставленням комусь «нас, жінок» — ніби демонструється «для інших». Всією цією, ніби єдиною, «правдою» «перебивається» («покохав, забажав» — «так, забажав») інший голос, який свідчив про можливу любов до «людини» і про бажання бути нею так «просто і благородно», по-людськи, коханою.

Душевний стан і поведінка отця Сергія перед появою Маковкіної визначається спробою зберегти хитку віру, ізолюючи її від зовнішніх впливів. Але внутрішні ресурси віри ще не вичерпані. Коли треба все ж дивитись на неї, його рятує не безпристрасне «наслідування зразка» («Так, я піду, але так, як робив той отець, який поклав одну руку на блудницю, а іншу — на жаровню»), а раптова рішучість перемогти власне тіло [5, с. 231].

«Відсічення пальця» для стороннього погляду — вчинок не менш традиційний, ніж той, на який отець Сергій спочатку робить спробу орієнтуватися. Проте лише у «другому випадку» присутня внутрішня готовність до перемоги над тілом і болем, тобто до смерті.

І лише ця готовність до смерті дає можливість на одну мить «щирого пориву»: «*Він підняв на неї очі, що світилися тихим радісним світлом, і сказав...*» [5, с. 230]. Але проходить ця мить, і отець Сергій уже не може сказати «милій сестрі» — навіть у відповідь на «я зміну своє життя» — нічого, окрім «йди» і «Бог простить».

Друга «головна подія» повісті протилежна першій не лише сама по собі, але й за своєю співвіднесеністю із зовсім іншим етапом біографії героя. Цей період внутрішньої невідповідності з «наданою обставинами» життєвою роллю, у якій «*знищилось його внутрішнє життя і замінилось зовнішнім. Ніби його вивертали зовні*» [5, с. 230]; час такого відходу життя від проголошеної мети, що він «*відчував у глибині душі, як диявол підмінив усю його діяльність для Бога діяльністю для людей*» [5, с. 231]. Цим уже визначено не лише сам факт падіння, але й форму події, яка пародіює роль прославленого «старця Сергія» як святого цілителя-чудотворця («Марія просить зцілити її «покладанням рук»).

Визначений і єдино можливий вихід — втеча від світу і від самого себе, про що він думає задовго до падіння, але не може зважитись. І у цьому випадку, як видно, в отця Сергія усе ті ж «два вороги» — «сумнів і плотська хтивість» (які, на думку оповідача, насправді, один і той самий ворог: диявол). Але тут вони цілком пов'язуються з природою і тілом.

Знищення внутрішнього життя (він відчував, як «вичерпувалось у ньому джерело води живої», згасало «боже світло істини») перебуває в очевидному зв'язку із відчуттям досягнутої мети самовдосконалення: «*Він часто дивувався тому, як це сталося, що йому, Степанові Касатському, довелось бути таким надзвичайним причинником віри і майже чудотворцем, але в тому; що він був таким, не залишалось жодного сумніву...*» [5, с. 233].

У розв'язці другого епізоду спокуси, так само, як і в першому, присутні мотив «близької смерті» — вбивства й самогубства, але функція їх, по суті, зворотня: знак майже повної перемоги тіла над духом, реальної загрози духовній загибелі [1, с. 297].

У Степана Касатського окремо зазначені «з самого його дитинства» прагнення, здатність «*у всіх справах, що траплялись йому на шля-*

ху, досягати досконалості й успіху, який викликав похвали й здивування людей» [5, с. 233]. В ньому сенсі такі зміни, як відмова від «блискучої кар'єри» при дворі, або згодом — від кар'єри духовної, не стосуються головного: тієї основи, на якій ґрунтується доля героя. Суттєво змінити її може лише відмова від мети, яка пов'язана з думкою людей, отже, може бути досягнута. Це й відбувається у результаті «кризового сну» і побачення з Пашенькою, антиподом головного персонажа: *«Так, немає Бога для того, хто жив, як я, для слави людської. Буду шукати його»* [5, с. 234].

Антиномія життя і його мети (про яку розповідалося й у «Крейцеровій сонаті») — основна сюжетна ситуація повісті. Її нерозв'язаність і рівновага протилежностей, що її складають, виявляються у подвоєнні головної події і композиційному принципі зворотної симетрії — характерних ознаках справжньої епіки і повісті як жанру. При цьому у символічному трактуванні біографій героїв (і отця Сергія, і Пашеньки) Толстой, як відомо, спирався на житійну традицію.

Значимо, що сюжетною основою повісті «Отець Сергій» є «Житіє отця нашого Іакова Постника». Л. Толстой у даному творі «пересмислив» поетику житійного жанру давньоруської літератури. При створенні «Отця Сергія» художник звертається до «повчання про істинну і уявну святість», а також до поширеного, «канонічного» мотиву, коли все особисте, в тому числі і сім'я, приноситься у «жертву». Ця ситуація була відома за давніми житіями святих (наприклад, «Житіє Олексія, людини Божої») [4, с. 37].

Житійний герой з ранніх років «прагне послужити Богові», зустрічаючи опір з боку рідних, все-таки долає перешкоди, стає подвижником християнської віри. Князь Касатський, перш ніж потрапити до монастиря, пережив драму, яка призвела його до розчарування *«у всьому, що було, як йому здавалось, обов'язковою умовою щастя»* [5, с. 238].

Початкова ситуація в життях переборюється героєм, бо він усвідомлює своє «вище покликання». У повісті Толстого герой потрапляє в іншу ситуацію, долаючи духовну кризу. Художник, у відповідності з християнським вченням, вважав, що від народження людина грішна, і все її життя це важка боротьба з тілесними бажаннями, але, на відміну від церковних постулатів, був впевнений, що людина сама здатна перемогти гріхи й спокуси, вільна від впливу «благодаті».

Автор перемістив свого героя, порівняно з житійною ситуацією, у драматичніші умови й вимагав від нього значно більшої мужності.

Герой житійний, зазнаючи випробувань, ніколи не сумнівається в істинності свого християнського подвигу, тому для нього принципово неможливий стан трагічного роздвоєння, він завжди залишається вірним, як характер, естетиці жанру. У Льва Толстого герой не співвідноситься з умовною фабулою житійної оповіді, він відчуває свою спорідненість із житійними подвижниками, але не має цілісності їх світовідчуття. Коли Касатський, на його думку, досяг вищої міри праведності, він, внутрішньо бентежачись, не відмовляється «повчати», «зцілювати» парафіян. Але саме тоді, коли він досяг «величі святості», з ним і відбулося *«те страшне падіння, яке невідворотно переконало, що ніякий він не святий, а грішник, і навіть убивця»* [5, с. 240].

Житійний герой, не витримавши спокуси, розуміє це як свою неповноцінність, наступними подвигами самозречення добивається від Бога прощення [2, с. 14]. У письменника те, що підносить героя над людьми, призводить його до «злочину», змушує повернутися «у світ», щоб у діяльній любові до людей спокутувати свою вину. Саме тому затворникові Касатському протипоставлений образ «люблячої, самовідданої» Пашеньки [5, с. 240].

Як відомо, першим випробуванням Іакова була спокуса його блудницею, яка за «намовлянням самарян» прийшла до нього. Цей епізод дуже близький до спокуси отця Сергія Маковкіною. Під впливом «диявола» самаряни дали жінці 20 золотих монет і хотіли вигнати осоромленого Іакова зі своєї країни.

У повісті Л. Толстого ні в кого немає наміру осоромити героя. Все відбулося випадково в один із вечорів на Масляну. Компанія «веселих» і багатьох людей каталася на трійках: *«Погода була чудова, дорога — як підлога. Проїхали верст десять за містом, зупинились і почали радитися: куди їхати — назад чи далі»* [5, с. 242]. Ця побутова деталь — «куди їхати» — набуває у контексті повісті більш «загального», філософського змісту; потім згадали, що неподалік живе «красень-пустельник» Касатський, і тут же вирішили їхати до нього.

Маковкіна навіть посперечалася, що буде ночувати у нього. *«Вона сиділа нерухомо і думала: все одне й те саме, і все бридко: червоні, глянуваті обличчя із запахом вина й тютюну, ті ж розмови, ті ж думки, і крутиться все біля самої гидоти. І всі вони задоволені, і впевнені, що так треба, і можуть так жити до смерті. Я не можу. Мені нудно»* [5, с. 242]. Питання «куди їхати?» для Маковкіної переростає у філософське питання «як жити?».

Наївно ясна форма вираження «зла» життєвої ситуації у Л. Толстого втрачає свою визначеність, «зло» набуває складних форм, які подекуди не можна відрізнити від щирих помилок. Життя та ідеали стали іншими, складнішими, іншими стали й толстовські герої. Життєвий герой не знає сумнівів, «за своїм характером» він твердий, непохитний, діє «як має бути».

Отець Сергій «задається» нерозв'язними питаннями, рефлексія розслаблює його волю: *«Боже мій! Боже мій! Думав він. — За що не даєш Ти мені віри? Так, похій, але ж з нею боролись святий Антоній та інші, але віра. Вона була в них, а у мене ось хвилини, години, дні, коли нема її»* [5, с. 243]. Проте герой у «першому випадку» знаходить у собі сили, щоб встояти і подолати спокусу.

Так само, як і в життях, Сергій зазнає другої спокуси. І так само, як Іаков Постник, герой Л. Толстого стає переможеним, головною спокусою стає «слава людська». У старця Іакова катастрофа сталася тому, *«що він став багато думати про свою святість, богоугодне життя і вважати себе великим подвижником віри»* [5, с. 244]. І причину цього він бачив у нових підступах «диявола». У Л. Толстого нова спокуса об'єктивована у суспільній думці, що склалася про отця Сергія. Поступово герой повертається до того усвідомлення винятковості, яке призвело його до «мстивого почуття» проти світського життя, потім — до «самоствердження» і «самозречення». Спокуса марнославства — це набагато небезпечніше за спокусу плоті.

Однак зазначимо, що «катастрофа», яку пережив отець Сергій в епізоді з купецькою дочкою Мар'єю, сталася напередодні П'ятидесятниці — середина п'ятдесяти днів між святами — Великоднем та сходженням Святого Духу. Як відомо, Великдень належить до «найвищого свята» християнства, а день сходження Святого Духу належить до розряду «великих дванадесятих свят». Тому досить знаменно, що драма Сергія збігається із днями найурочистіших церковних богослужінь.

Для Касатського — це завершення шляху ченця й одночасно повернення до того моменту, коли такий же травневий день зруйнував всі його надії (розмова з Мері). Гріх Мері привів офіцера до монастиря; зустріч з Маковкіною піднесла на духовну висоту і грішницю, і пустельника Сергія, і, нарешті, «дочка купецька» ввергла ченця у безодню гріха. Три «фатальні зустрічі» визначили життя героя.

Церква в цей день, після літургії, здійснює мале водоосвячення, просячи Господа «напоїти спрагли душі водами благочестя». У день,

коли «Прославляється особливо вчення про таємничу воду» (під якою розуміють милостиве учення Христове), отець Сергій, щоб позбавитися від відчаю, який охопив його, «біжить до ріки, до урвища» [5, с. 243].

Герою не вдається подолати «гріх відчаю», втекти від мирських спокус і зосередитись на своєму внутрішньому житті, але сюжет Л. Толстого загострює ситуацію: з одного боку — «гордіня святості» Касатського, а з іншого надія на Бога; «суперечливість» Сергія мотивує і калейдоскопічність, мозаїку сюжетного часу. Оповідь, не замикаючись у світогляді автора, висвітлюється історичною пам'яттю житійного жанру. Тому герой «живе» на перехресті подвійних часових координат — минулого й сучасного. Це дозволяє Л. Толстому, не порушуючи соціально-побутової й історичної вірогідності, надати аналітичному жанру повісті рис «граничного» морально-психологічного і філософського узагальнення (навіть синтезу).

Агіографічний сюжет вибраний письменником у зв'язку з проблемою морального самовдосконалення людини, про що свідчить історія створення твору, його сюжетні мотиви. Йдеться про схильність з юних років до Бога, розчарування у мирському житті, «релігійну» недосконалість молодого ченця, усвідомлення «потрібного», пошук порятунку у «затворі», чудесах; канонічну антиномію духу і плоті, парадигму — «втеча від світу — повернення у світ», абстрагування понять «добро» і «зло» і, нарешті, «прозріння». В повісті «Отець Сергій» пошуки героєм себе як «цілісної особистості», згодом «прозріння» — підсумок тривалого процесу становлення людини й усвідомлення нею істини.

Сюжет побудовано так, що у повісті «Отець Сергій» показаний не лише шлях героя до прозріння, зображений сам момент прозріння, але й окреслений його подальший «життєвий шлях з погляду знайденого ідеалу», що утворює ремінісценції з агіографією, її канонами [2, с. 100].

Історія життя Степана Касатського зумовила монологічність, аналітичність, динамізм структури повісті. Тут виявилися важливими закони добра й зла, «проблематика» суспільного (соціального) життя, об'єктивні і суб'єктивні чинники. Епічне й драматичне почало злились воедино, утворюючи художню цілісність з психолого-філософським і символічним контекстом твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Булгаков С. Н. Человекобог-человекозверь / С. Н. Булгаков // Вопросы философии и психологии. Кн. 2. — М.: Книгоиздательство «Творчество», 1912. — С. 293–310.
2. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков / Д. С. Лихачев. — СПб.: Наука, 1999. — 205 с.
3. Набоков В. В. Лекции по русской литературе / В. В. Набоков. — М.: Арт-групп, 1997. — 437 с.
4. Переверзева Н. А. Символическая образность повести «Отец Сергей» в контексте древнерусской и народнопоэтической традиций / Н. А. Переверзева // Толстовский сборник: Этика и эстетика. Вопросы поэтики. Творческие связи и традиции. — Тула: Изд-во Тульского университета, 2002. — С. 34–42.
5. Толстой Л. Н. Собрание сочинений: в 22 т. / Л. Н. Толстой. — М.: Художественная литература, 1963–1968. — Т. 12. — 1968. — С. 229–248.
6. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. — М.: Прогресс. Культура, 1995. — 624 с.

СТРУКТУРА СЮЖЕТА ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ОТЕЦ СЕРГИЙ»

Ольга Добробабина, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье исследуется взаимосвязь между фабульным действием и сюжетными мотивами в произведении Л. Толстого. Кроме того, исследуется «композиция текста» повести «Отец Сергей». Автор подробно анализирует композиционные формы речи, монолог и диалог, специфику организации речевых форм. Уделяется внимание архитектонике и пропорциональному соотношению различных речевых форм. При этом композиция повести Л. Толстого рассматривается в непосредственной связи с духовной и мировоззренческой эволюцией героя. Анализ композиционной структуры позволяет сделать выводы об особенностях жанровой формы произведения, в котором сосуществуют на разных уровнях временное и вечное, конкретно-историческое и универсальное. Рассуждения о дидактической составляющей в толстовской повести способствуют уяснению различных аспектов поэтики позднего творчества автора.

Ключевые слова: архетип, биография, сюжет, фабула, библейские сюжетные мотивы.

THE PLOT STRUCTURE OF THE NOVEL BY L. M. TOLSTOY «CONFESSION SERGIY»

Olga Dobrobabina, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine

In this article the interrelation between a story action and a plotline motive in Tolstoy story is investigated. Furthermore, «the composition of the plot» of the story «Confessor Sergiy» is considered.

Hagiographic story writer chosen due to the problem of human moral self-improvement, as evidenced by the history of the work, its narrative motifs. It is a tendency from a young age to God, disappointment in worldly life, «religious» imperfection young monk awareness «necessary» in search of salvation «gate» miracles ; canonical antinomy of spirit and flesh paradigm—«escape from the world—a return to the world of» abstraction concepts of «good» and «evil» and finally «epiphany».

In the novel «Confessor Sergiy» hero quest itself as a «whole person», then «epiphany» — the result of a long process of becoming the person and her awareness of the truth. The plot is built so that the novel «Confessor Sergiy» shows not only the path to enlightenment hero, portrayed himself insight time, but further outlined his «way of life found in terms of the ideal of» forming reminiscences of hagiography, it canons.

The life story of Stephen Kasatskoho led monolohichnist, analyticity, dynamic structure of the story. There were important laws of good and evil, «problematic» social (social) life, objective and subjective factors. Epic and dramatic start came together to form the artistic integrity of the psychological, philosophical and symbolic context of the work.

Key words: *archetype, biography, plotline, story, biblical plotline motives.*

REFERENCES

1. Bulgakov, S. N. (1912), «Man-god and man-beast», *Voprosy filosofii i psihologii* [Questions of philosophy and psychology], Kn. 2, Book publishing «Arts», Moscow, pp. 293–310 [in Russian].
2. Lihachev, D. S. (1999), *Razvitie russkoy literatury X–XVII vekov* [Development of Russian Literature X–XVII centuries], Nauka, Saint-Petersburg [in Russian].
3. Nabokov, V. V. (1997), *Lektsii po russkoy literature* [Lectures on Russian Literature], Art-grupp, Moscow [in Russian].
4. Pereverzeva, N. A. (2002), «The symbolic imagery of the novel «Confessor Sergiy» in the context of Old Russian and national poetic traditions», *Tolstovskiy sbornik, Etika i estetika. Voprosy poetiki. Tvorcheskije svyazi i traditsii*. [Tolstoy's collection. Ethics and esthetics. Poetics questions. Creative communications and traditions], Publishing house of Tula University, Tula, pp. 34–42 [in Russian].
5. Tolstoy, L. N. (1963–1968), *Sobranie sochineniiv 22 t.* [Collected works], (vols. 1–22), *Hudozhestvennaya literature*, Moscow, vol. 12, pp. 229–248 [in Russian].

6. Toporov, V. N. (1995), *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanie v oblasti mifopoiticheskogo: Izbrannoe* [Myth, Ritual, Symbol, Image: Research in the field of mythopoetic: Favorites], Progress, Moskow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 25 лютого 2016 р.

УДК 821.161.2-1Кравченко:159.937.24«1875/1932»

ОСОБЛИВОСТІ ПСИХОЛОГІЧНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ УЛЯНИ КРАВЧЕНКО В ГЕНОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ ПЕРЕХІДНОЇ ДОБИ

Ольга Казанова, канд. філол. наук, доц.

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

У контексті літературного процесу кінця XIX — початку XX століття актуальним стає своєрідний синтетичний жанр — «поезія в прозі», особливістю поезики якого стає не лише поєднання ліричних та епічних родових ознак, але й вільне ставлення до канонічних норм наративного та композиційного структурування тексту.

У даній статті детально розглянуто поетику циклу поезій у прозі Уляни Кравченко «Розгублені листочки». На основі аналізу творів письменниці означено своєрідність її художнього мислення та світосприйняття, авторський психологізм. Поезії в прозі з циклу «Розгублені листочки» ілюструють органічну єдність поетичного та прозового способів художнього відтворення дійсності, що насамперед позначилося на характері образотворення, психологічної домінанті вираження, ритмічному структуруванні тексту, афористичності мовлення тощо. Визначено антитектичний принцип текстової організації поезії у прозі, що зумовлює увиразнення ідейно-тематичного та емоційного наповнення творів.

Ключові слова: жанр, структура, наративні форми, сюжет.

Період кінця XIX — початку XX століття в українській літературі позначився активними пошуками нових форм художнього вираження, потребою оновлення стереотипів народництва, міметичного зображення дійсності, що зумовило зростання інтересу до психологічних вимірів людського буття, діалектики внутрішніх почуттів. Як влучно зазначила О. Кривуляк: «Це позначилося на літературі, в якій надавалася перевага ліриці, а не епіці, що супроводжувалося ліризацією прози, позбавляючи її композиційної виразності, розхитуванням канонічної чіткості, поширенням новелістики, що витіснила роман, появою синтетичних жанрів (поезія в прозі, драматична поема), афабулярних творів (ескіз, етюд, акварель) і т. д.» [3, с. 1].

Процес ліризації прози на межі століть виявився закономірною психологічною тенденцією художньо-світоглядних пошуків українських письменників, що було зумовлено не лише зміною морально-ціннісних, світоглядних орієнтирів доби, але й прагненням «втекти» від бурхливих подій нового життя, переосмислити його, зануритися у власний

світ почуттів, суперечливих вражень, нав'язаних дійсністю. У цьому контексті популяризується такий своєрідний ліро-епічний жанр як поезія в прозі, в основі якого — симбіоз ліричних та епічних родових ознак, вільне ставлення до вимог структурування тексту.

Незважаючи на численні дослідження жанру «поезії у прозі» в українському літературознавстві, досі актуальними залишається проблема генологічної ідентифікації поезії у прозі, визначення комплексу тих жанрових ознак, дослідження яких дасть змогу вирізнити поезії в прозі поміж інших жанрів ліризованої прози.

У поглибленому з'ясуванні особливостей поезії в прозі як жанру, його розвитку в українській літературі, а також виявлення індивідуально авторських художньо-світоглядних інтенцій, привертає увагу творчість У. Кравченко.

Ще І. Франк відмітив ліричний таланти української письменниці, проте переконував її позбутися надмірної чуттєвості, «видобувати поезію з дійсності». «Натомість Уляна Кравченко відповідала, що мусять спочатку виспівати те, що відчуває її душа, а вже потім звернутися до «малювання людської недолі» [1, с. 5].

Поезії в прозі з циклу «Розгублені листочки» ілюструють органічну єдність поетичного та прозового способів художнього відтворення дійсності, що насамперед спостерігається у характері образотворення, психологічної домінанти вираження, ритмічного структурування тексту, афористичного мовлення тощо. Цикл розпочинається поетичним епіграфом у формі звернення авторки до себе, у якому, немовби шукаючи той потрібний настій, душевний імпульс, прагне поринути у власні переживання, відчути трансцендентний стан душі поета, здатність своєрідно відгукуватися на світ у власній творчості:

*Що рве мене вперед, що кличе вище
в невпинний рух?
Невже ніколи не спочине неситий дух?
Чи розумієш ти дроз-плач віток
берези серед бурі? Чи розумієш?
Чи чуєш дроз пісні, порваної
серед негоди життя? [2, с. 12]¹.*

Власне, через цей поетичний епіграф письменниця означає подальші тематичний та емоційний плани власних художніх роздумів у

¹ Тут і далі текст цитується за авторським правописом.

циклі. Своєрідність художньої моделі світу поезій у прозі У. Кравченко виявляється у тому, що в її центрі знаходиться відтворення психологічних перипетій творчої особистості, душі митця з неповторним внутрішнім світом, рефлексіями, переживаннями.

Творчість в уяві письменниці постає як вічне безмежне джерело космічної енергії, якому протиставляється мінливість і дріб'язковість людського життя: *«Чародійне дзеркало, в якому світ і життя відбивається із усім блиском і тінями своїми, сумне, але правдиве, живе, цілюще джерело для терплячих душ, кріпи мене, оживи мене, ізціли мене...»*

Все, що життя могло дати, а що вранці мені ворожа міць забрала, ти віддаси мені...

На жертвовнику твоїм хай негасимим почуттям горить серце моє, Поезіє!» [2, с. 13].

В поезіях у прозі виявляється неоромантичне сприйняття значення мистецтва. Наголошується на тому, що сенс існування митця втрачається без творчої реалізації. Через антитетичне означення — «сумне, але правдиве, живе, цілюще джерело» — виявляється динаміка переживання та сприйняття екзальтованого стану творіння, що приносить, з одного боку, самотність, муки, почуття «горіння» поетичної душі, а з іншого — насолоду, захоплення, відчуття самореалізації.

Кумулятивне нагнітання імперативних звертань до «Поезії» передає потік емоцій ліричного суб'єкта, стає засобом поступового зростання інтонаційно-сміслового напруження: *«<...> кріпи мене, оживи, ізціли мене... віддаси мені... Поезіє!»* [2, с. 13]. Власне низка дієслівних конструкцій створює основу композиційної та тематичної структури твору, увиразнюється анафористичними повторами: *«Нехай буду я, як та роси краплина, що не має тривкого буття, ні імені не має, невідома: — як непомітно прийшла, упала, непомітно й розвівається...»*

Нехай буду... та нехай мій труд прискорить день розквіту моєї рідної країни...» [2, с. 13].

Уявлення про онтологічне та естетичне значення творчості у житті поета повною мірою співвідноситься із панівними модерністичними віяннями літератури перехідної доби, новим художнім дискурсом, розпочатим поетами «Молодої музи», «Української хати»: «Абстрактні філософські теми, лірика рефлексійна, містика — се моє живло. А брати-літератори хотіли би, щоб я з більшою увагою гляділа на реальний світ» [2, с. 45].

Але паралельно у циклі розгортається історіософське розуміння суспільної ролі мистецтва, його значення для розвитку «рідної країни», національної самоідентифікації: *«Єдної своє «я» з народним: така єдність — безсмертя...»*

«...» Люби землю і людей — братів твоїх, працєю, хоч би та діяльна любов приносила тяжкі терпіння та жертви...»

Серце чисте нехай жертвує прислуги свої найбільші людям — братам своїм; се мета: все інше при такій меті щезне, змаліє» [2, с. 40].

Такі мотиви споріднюють художнє мислення У. Кравченко із франковою концепцією творчості. І це не дивно, адже саме знайомство і спілкування молоді авторки із авторитетним метром і незвичайною людиною — Іваном Франком, стало потужним емоційним імпульсом для усвідомлення власного мистецького хисту, зростання її таланту та означення вектору творчих пошуків.

Міркування про значення творчості поступово переростають у екзистенційно-філософські мотиви: існування людини у світі, самотності і відчуженості, прагнення до осягнення сенсу буття тощо. Зокрема, у наступній поезії в прозі У. Кравченко звертається до осмислення і, водночас, переживання проблеми скороминущості, умовності людського щастя, що нерозривно пов'язане з можливістю самореалізації у світі: *«Спочинок не дає тривкого щастя. Життя і тіла, і душі безмежне, величаве, змінне...»*

А хоч є хвилини рожеві, як розі, та не здержуються у Своїй довершеності гармонії... минають...» [2, с. 13].

Через поетичне порівняння пережитих хвилин щастя із «рожевими рожами» розкривається особливість асоціативного образного сприйняття дійсності ліричною героїнею. Прагнення до гармонії, поступове наближення до «такої досконалості, щоб бажати задержати спокій» [2, с. 13], з одного боку, і становить сенс щасливого існування людини, проте, з іншого — досягнення цієї «досконалості» не дає усвідомлення і відчуття щастя як такого. Лише постійне бажання рухатися уперед, наближатися до ідеалу, пізнавати нове, що веде до самовдосконалення та відчуття повноти власного буття: *«Життя, ключ срібного джерела, не сміє в застою лишитися ... В поступі сила! З непоборною силою звертаємося вище, дальше, вперед, нічого нема настільки скінченого, щоб достойне було лишитися без зміни.»*

Вічно голодні, жаждеючі, у сильному бажанні досягу все кращого, звертаймо хід уперед! Дальше, дальше...» [2, с. 14].

Наростання емоційної напруги, градацію почуттів відбивають імперативні окличні фрази, що створює відповідний темп і ритмічність оповіді. Важливою є саме експресія «словесного звучання». Паузи, позначені у тексті переважно трьома крапками, не лише відокремлюють синтагми одну від одної, але й акцентують емоційні відтінки мовлення, зумовлені потребою вираження внутрішньої напруги, незв'язного потоку переживань. Вагомою стає динаміка семантичних значень тексту, посилена формально-ритмічними та риторичними особливостями мовлення.

Умовно у другій частині тексту представленої поезії в прозі відбувається «розкодування» значення першої строфи, що реалізується як відповідь на власні міркування про суть людського щастя, поступово переростає у медитацію про екзистенцію митця, його постійні пошуки ідеалу, прагнення до досконалості у творчості, а отже — неможливість відчуття щастя-спокою: *«Генії, велети минулих часів, ви одинокі товариші самотньої душі... Ваші слова сливаються бальзамом у зболілу душу... І ви в житті не були щасливі, і я не маю надії на щастя...»* [2, с. 14].

Особлива увага зосереджується на відтворенні психологічних перепитів у душі митця, його безнадійному протистоянні збайдужілому оточенню, що породжує трагічне відчуження внутрішньої дисгармонії, самотності, непорозуміння: *«О, знайти душу — яка б зорею була моїй душі... знайти душу, вищу поглядами... чуттям...»* [2, с. 14].

Остання строфа сприймається як певний підсумок, узагальнення попередніх міркувань та шукань авторки: щастя для митця — знайти своє джерело натхнення, мати можливість для творчої самореалізації, відчувати розуміння і підтримку.

Експресивна тональність оповіді в поезіях у прозі утворюється потребою виплеснути із глибини душі бурхливі почуття, емоції, особисті переживання. Текст оформлюється як монолог, від імені ліричного «Я», але водночас мовлення набуває діалогічного характеру, оскільки виражає апеляцію до неозначеного «Іншого», що виявляється у тексті у різних іпостасях: суб'єктного «Я» та невизначених суб'єктів: *«... Спитати вам?»*

О, я співала б, коли б мені воленька-свобода, коли б не пуга, не клітка! Та коли б кліточка бодай золота, проста, а то маленька, тісенька... а то горечко мені, горечко братам моїм, горечко народові сердешному моєму...» [2, с. 14].

Меланхолійне відчуття неможливості душевного вираження, творчого здійснення підкреслюється використанням умовного способу в оповіді, що сприймається як елемент сугестивної поетики тексту, навіть відповідний настрої та емоції читача.

Закоріненість у реалістичні традиції, з одного боку, та тяжіння до модерністичних віянь і стилістики — з іншого, зумовлюють формування амбівалентної концепції світосприйняття авторки. Так, в осмисленні проблем екзистенційної відчуженості митця, опозиційності митця і натовпу, пошуків духовної свободи (*«геній... одинокі товариші самотньої душі»* [2, с. 16], *«геній не сходить уже з вершин, щоб юрбі сповідатися, звідки родом його натхнення»* [2, с. 46]), виразно відчувається мінливий декадентський настрої та сприйняття світу, зокрема через структурно-семантичну акцентуацію художніх образів туги за красою, горя, що «залягає душу», душі, що «співає задумливої пісні» [2, с. 16]. Водночас ці настрої чергуються із усвідомленням народного призначення мистецтва, іманентного зв'язку долі й творчості митця із дійсністю, в якій він перебуває: *«Та годі й мені весело поки що співати. Українка свідома, доня сумної неньки, не вміє весело щebetати»* [2, с. 16].

Виразною стильовою особливістю поезій у прозі У. Кравченко стає майстерна стилізація народнопісенних образів та мотивів («сумної неньки, зозуленьки сивої, Дніпра старого»), що стає для авторки способом вираження не лише власної громадської сутності, але й перебігу емоційних переживань ліричної героїні. Художньо-емоційне навантаження тут виконують пестливі слова, звернення, що є більш характерними для фольклору.

Часто в поезіях у прозі У. Кравченко спостерігається зміна точок зору ліричного «Я», що зумовлює композиційну своєрідність тексту: він легше розбивається на складові частини — компоненти думки, які можуть виявляти зовсім протилежні міркування, швидкоплинні настрої, емоції, утворювати іманентну діалогічність (а іноді і дискусивність) вираження спонтанних почуттів та переживань. У розвитку ліричного сюжету визначальну роль має антинормічний принцип будови оповіді: *«Є і в моїй душі сумні пісеньки, а нема відрадоньки в ній... Чому і в люду, що живе найближче природи, нема розуміння її?..»*

Горе моє поза мною... та зате інше горе залягає душу...

<...> Колись завітає веснонька...

<...> Тоді полине із душі повними струями світляна пісня моя... втішна і люба — як сам край відроджений, стрійний травною, зіллям барвистим, як сам голос весняних, крилатих співаків» [2, с. 16].

Творення уявного світу, що може реалізуватися лише у творчості, виявляє внутрішні душевні колізії мистецьких пошуків ліричної героїні. Занурення в примарний світ пов'язане з поступовим збільшенням психологічної напруги, загостренням відчуття самотності, на яку приречена творча особистість у світі, яка більш «тонко» здатна відчувати, сприймати, а головне, «творити тривкі цінності життя» [2, с. 19]: *«У своїй самоті шукаю нових шляхів...»*

<...> Слова признання, ласкавий осуд бентежать мене, і соромом горить чоло... Я маю почуття мистецької довершеності, я знаю, що могла б творити тривкі цінності, і кожне признання спричиняє в душі і тугу... більшу тугу, що як вихор, рве й уносить мене...

Умовин до творіння нема — і це моя трагедія» [2, с. 19].

Сюжетно-композиційна багатоакцентність, що стає своєрідною стильовою ознакою поезій у прозі У. Кравченко, дозволяє авторці поєднувати у творах узагальненні міркування філософсько-естетичної проблематики із суто особистісними переживаннями, спогляданням світу. І хоча тексти поезій у прозі переважно складаються як монтаж довільних асоціацій чи рефлексій, об'єднуючим началом для плину картинок-імпульсів є домінанта настрою ліричної героїні.

Часто відчуття тривоги, прагнення розвіяти певні сумніви, виразити гаму нетривких почуттів виявляє психологічне роздвоєння свідомості ліричного суб'єкта: *«Світла!*

Думки линуть за межі — і пропасть добачують.

І чую голос: «Вернися! Вернися, поза межами нема нічого!»

— А тут?

«І тут для тебе нема нічого»...

Коли більше терпіти можна, я б терпіла, але пекло не має більше терпінь...» [2, с. 18].

Звернення до себе як «Іншого» втілює бажання емоційно звільнитися від тягаря переживань через слово. Емоційна напруга та психологічне навантаження оповіді розкривається через синтаксичну та ритмічну структури тексту. Драматичні переживання, сум, хвилювання «прориваються» через окличні речення. Майже всі синтагми мають висхідну інтонацію. Синтаксичне оформлення викладу (пов-

тори, виокремлення слів) переводить нейтральний тон оповіді в лірично-пристрасний, емоційно забарвлений.

В уявленні авторки саме «душа» митця наділена здатністю особливого естетичного відчуття, світорозуміння, що створює неодмінний конфлікт між чуттєвою творчою особистістю та спрощеним світосприйняттям сірого суспільства: *«Полум'я натхнення в цій товпі погасає, затрачую голос душі, відчуваю розпуку за страченими хвилинами, отирається хлань переді мною...»*

*Ви — ви даліше житіе безжурно, весело; не для вас великі питання...
<...> А кожна душа скриває власну глибоку тайну...»* [2, с. 23–24].

Стильова та естетична сецесія виявляється в поезіях у прозі У. Кравченко через поєднання контрастних мотивів втоми, самотності, розчарування з відбиттям надії, життєвої енергії, потягу до творчості як краси буття: *«Чи прогнати з життя поезію-красу?»*

Вона ж доповнення буття на землі...

<...> І більше в житті є цвітів, чим догадаєтесь ви. Любов синявою не забудко цвіте, приязнь хрещатим, вічнозеленим барвінком усміхається.

<...> Не розумію чуття одиниць, котрі, нікого не маючи, з нудьги гинуть.

Життя є чим виповнити» [2, с. 25].

Самотність перешкоджає людському щастю. Єдиною можливістю і порятунком від екзистенційної самотності є любов. Любов у трактуванні письменниці — це насамперед породження духовності і моралі, оскільки людська сутність розкривається через здатність не лише у коханні до іншого, але й у здатності любити світ, життя, творчість.

Утверджуючи домінанту суб'єктивності естетичних цінностей, своєрідності внутрішнього світу творчої особистості, авторка акцентує увагу саме на значенні психологічних переживань, які творять основні колізії поезій у прозі, свідчать про наближення У. Кравченко до новітніх літературно-естетичних тенденцій. В поезіях у прозі письменниці через низку філософсько-медитативних рефлексій моделюється стан душі поета в момент найвищого духовного напруження, виразна емоційність досягається образним, гранично сконцентрованим мовленням, афористичними узагальненнями.

Це дослідження не вичерпує всього різноманіття світоглядних, жанрових та стилістичних домінант творчості Уляни Кравченко, а лише відкриває подальші перспективи для більш поглибленого вивчення секретів її художнього таланту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Волощук Г. Художні мислення Ульяни Кравченко : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / Г. Волощук. — Івано-Франківськ, 2011. — 20 с.
2. Кравченко У. Розгублені листочки / [автор вступ. ст. І. О. Денисюк]. — Львів : Каменяр, 1990. — 80 с.
3. Кривуляк О. Трансформація естетики символізму в новелах М. Яцківа, О. Плюща, І. Липи : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 / О. Кривуляк. — К., 2007. — 20 с.

ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО И ЭСТЕТИЧЕСКОГО МИРОВОЗЗРЕНИЯ УЛЬЯНЫ КРАВЧЕНКО В ГЕНОЛОГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ

Ольга Казанова, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В контексте литературного процесса конца XIX — начала XX века актуальным становится своеобразный синтетический жанр — стихотворение в прозе, особенностью которого является не только синтез лирических и эпических родовых элементов, а и свободное обращение с каноническими нормами нарративной и композиционной структуры текста.

В данной статье представлено детальное исследование поэтики цикла стихотворений в прозе Ульяны Кравченко «Растрепанные листочки». Отмечена оригинальность художественного мышления и мировоззрения писательницы, авторского психологизма при анализе ее произведений. Стихотворения в прозе «Растрепанные листочки» иллюстрируют органическое сочетание поэтических и прозаических способов представления действительности, что определяет характер художественной образности, выражения психологической доминанты, ритмического структурирования текста, афористических высказываний. В композиции большинства стихотворений в прозе писательницы реализуется принцип антитезы, что позволяет акцентировать определенную идею и тематику произведений.

Ключевые слова: жанр, структура, нарративные формы, сюжет.

THE FEATURES OF PSYCHOLOGICAL AND AESTHETIC OUTLOOK OF ULIANA KRAVCHENKO IN GENEALOGIC DISCOURSE OF TRANSITION PERIOD

Olga Kazanova, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikow National University, Ukraine

The literature processes in the end of XIX — at the beginning of XX centuries formed a new historic-cultural epoch in Ukrainian literature, new types of artistic consciousness, fixed modern literary trends. At this period we can remark dynamics in genre paradigms,

appearance of the new genre varieties, as the result of the process of lyricism of the small prose.

In this context of the literary process of the transition period the unique synthetic genre attracts attention — poetry in prose, whose special feature isn't only a combination of lyric and epic genre characteristic, but also free attitude to the canonical norms of narrative and composite structuring of the text. Despite of numerous studies of this genre in Ukrainian literary criticism the question of the genealogic identification (definition) poems in prose is still relevant, which will help to distinguish poetry in prose in literature in late XIX — early XX century.

This article considers more on Uliana Kravchenko's cycle of poems in prose titled «Lost leaves».

The analysis of the writer's works defines her creative thoughts, worldview and psychology. Poems in prose from the «Lost leaves» illustrate the organic unity of the poetic and prosaic methods of artistic reproduction of reality, which primarily affected on the way of making characters, psychological dominant expression, rhythmic structuring of the text, aphoristic speech and so on. The basis of the most of the works — a dynamic experience and perception of the exalted state of artist's creation, which turns into existential-philosophical reflections about human existence in the world, loneliness and alienation, the desire to comprehend the meaning of life, getting happiness and so on. There is an opposite perception of creation's state, on the one hand it brings loneliness, anguish poetic soul, and on the other hand — enjoyment, passion, sense of self-fulfillment. There is the special attention to the playing psychological vicissitudes of the artist's soul, his hopeless confrontation to the indifferent environment that crates a tragic feeling of internal disharmony, insularity, misunderstanding.

Detailed analysis of the poetics in prose of Uliana Kravchenko shows changes in ways of expressing artistic thought that influenced on the plot-compositional organization of the text. It is possible to determine the antithetic principle of the poems' text that emphasizes emotional, ideological and thematical fullness of the works. We can remark the dialogic of the speech and expression by forms of indefinite appeals, rhetorical question, exclamations. Important role in creating an emotional effect in the works plays poetic syntax. The writer saturated the story with different artistic and stylistic figures of inversion, poetic gradation, syntactic parallelism, anaphora, antithesis that demonstrate a rhythm of text and swell suggestibility of the stories. Definitely stylistic feature of Kravchenko's poetry in prose is a clever stylization of folk-song motives and images, which become the way of expressing emotional experiences of lyrical heroine for the author.

Stability in realistic traditions on the one side and gravity to modernist trends and style on the other side contribute to the formation of the ambivalent concept of the author's worldview and methods of artistic expression.

This study of poetry doesn't exhaust the whole variety of philosophical, genre and stylistic dominants of the writer's creative.

Key words: genre, structure, narrative forms, plot.

REFERENCES

1. Voloshchuk, H. (2011), «The artistic of Uliana Kravchenko», Thesis abstract for Cand. Sn. (Philology), 10.01.01, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

2. Kravchenko, U. (1990), *Lost leaves*, Kamenyar, Lviv [in Ukrainian].
3. Kryvulyak, O. (2007), «Transformation of aesthetic symbolism in the novels of M. Yatskiv, O. Plyushch, I. Lyra», Thesis abstract for Cand. Sn. (Philology), 10.01.01, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 лютого 2016 р.

УДК 821.161.2-311 Мирний

МИСТЕЦЬКА РЕАЛІЗАЦІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНИХ МОТИВІВ У ПОВІСТЯХ ПАНАСА МИРНОГО

Олена Ткачук, канд. філол. наук, доц.

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Lenata2008@gmail.com*

Критично проаналізовано оцінки радянським літературознавством творчого доробку Панаса Мирного. Запропоновано екзистенційне прочитання ранніх повістей «П'яниця», «Лихі люди». З'ясовуються смислові перегуки між повістями й епістолярною спадщиною Панаса Мирного.

Зокрема, в процесі дослідження епістолярію письменника робиться акцент на екзистенційному світосприйманні Панаса Мирного. Аналіз художнього світу письменника дає змогу глибше зрозуміти психологію персонажів Панаса Мирного. У статті розглядаються особливості художнього розгортання мотивів самотності, тривоги, страху.

Автор статті робить висновки, про те, що ранні (70-х років написання) твори Панаса Мирного позначені невротичною тривожністю, почуттями неспокою і страху, протестом проти зла. На основі текстурального аналізу доводить: Панас Мирний, не пориваючи зі старою школою реалізму, запроваджує нову літературну техніку, збагачує її тематично і психологічними деталями, що органічно вкраплюються в художню структуру його ранніх повістей.

Ключові слова: *екзистенція, добро і зло, страх, самотність, психологізм, імпресіоністська тенденція.*

У книзі під промовистою назвою «Українські класики без фальсифікації» сучасна дослідниця І. Приходько, роблячи екскурс в історію рецепції творчості Панаса Мирного, застерігає від соціологічних спрощень в оцінках корифея української прози. Загальноживану формулу «Панас Мирний — майстер соціально-психологічних романів і повістей» [8, с. 169] (зустрічаємо у П. Хропка, Є. Кирилюка, О. Білецького, М. Пивоварова, М. Сиваченка, Р. Мішука...) з наголовом на першій дефініції «соціальне» дослідниця вважає завузькою для оцінювання творчої самобутності письменника. «З відомих ідеологічних причин радянські літературознавці змушені були «забувати», що соціальне у поневоленій нації тісно поєднане з національним» [8, с. 35]. Саме національне начало всіляко оминалось, затінювалось у творчості класиків української літератури.

Чого вартий хоча б змальований М. Рудницьким у праці «Від Мирного до Хвильового» портрет Панаса Рудченка: «Панас Мирний зву-

чало як ім'я мандрівного бандуриста. Після кількадесятьох сторінок залишав він у нашій уяві образ сивобородого діда, що оповідає про давнє лихоліття. Сильніше, ніж інші сучасники, продовжував він головний мотив Квітки, Марка Вовчка та Шевченка: «Кругом неправда і неволя, народ замучений мовчить» [9, с. 112]. Отже, і в такого ліберального критика знаходимо традиційну стереотипну, як на наш погляд, знецінювальну характеристику Панаса Рудченка.

Ці уявлення й стереотипи спростовують листи Панаса Мирного, писані до брата, дружини, приятелів. Вони випромінюють живу особистість автора з його повсякденними турботами, духовними потребами й зусиллями. В одному з листів до свого приятеля Віктора Василенка Панас Рудченко зізнається про свої екзистенційні зусилля мужньо зносити злигодні долі (довготривалу хворобу дружини, піклування самотужки про здоров'я й виховання дітей). У своїх роздумах про смисл життя, віру й надію він спирається на народну мудрість. На відміну «від нащадків Епікурея, хто бажає тільки ласощів та веселощів від життя <...>», наш народ інше дума: він каже: життя — довга нива, поки пройдеш її — не раз поколешся. За оті колючки на моїй ниві я приймав і свою пригоду. Не вік же вона буде; дасть бог, може, і в наше віконце засяє сонце; затагнуться болючі виразки, підживуть, і життя знову поплететься тихо та мирно; а під ту тиш, може, що й доведеться мені зробити не задля себе тільки, а для рідного краю, що згодував тебе, принадив твоє серце до себе, заставив його любити» [9, с. 418].

Вже з цього листа проглядається своєрідний портрет автора — жива людина, розумна, глибоко порядна, перемучена своїми стражданнями й болями, але тверда й несхитна, сповнена віри, надії, любові, людина високої національної свідомості, в якій щиро людське й національне «я» поєднано в благородну цілісність. Прагнення автора самоідентифікуватися, самоствердитись відчутні чи не в кожному листі Панаса Мирного, але ці епістолярні острівці досі залишаються непоміченими, хоча їх так багато і їх психологічне й історичне значення важко переоцінити.

Настав час звільнитись від стереотипів, взяти до уваги контекст, не лише художню, а й епістолярну творчість Панаса Мирного, тим більш, що письменник такого величезного літературного хисту, «широкого та вільного розмаху думки» [11, с. 169] навряд чи надається якомусь одноплановому визначенню.

Принципово важливими видаються думки І. Приходько про потребу зміщення акцентів із соціального на національний та загальнолюдський: «думаємо, що найбільше цікавили Панаса Мирного питання занепаду моралі поневоленого народу, витоки потворних явищ» [8, с. 52]. У вказаній праці авторка аналізує роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» в національному аспекті, особливу увагу звертає на художнє осмислення загальнолюдських проблем у малій прозі.

Поетику характеротворення й проблеми художнього психологізму у малій прозі Панаса Мирного досліджено у фундаментальній праці І. Денисюка «Розвиток української малої прози XIX — поч. XX ст.». У ній поряд із генологічним аналізом простежено особливості сюжеттики, композиції творів Панаса Мирного.

Дослідженню малої прози Панаса Мирного присвячено розділ «Панас Мирний (Панас Рудченко)» книги В. Погребенника «Кастальське джерело. Українська література кінця XIX — поч. XX ст.» (кн. 1). Автор розглядає широке коло проблематики й способи її вираження й осмислення в малій прозі.

Відрядно, що в підручнику «Історія української літератури XIX ст.» (у трьох книгах, 1997) питання — моральні, психологічні, філософські розглядаються глибоко й широко. Спеціальну увагу звернено на систему характеротвірних засобів, на наративну манеру Панаса Мирного. Авторка розділу «Панас Мирний» О. Майдан звертається до епістолярної творчості класика, намагаючись вийти на «живе» спілкування з письменником, людиною, мислителем. За останні два десятиліття чи не вперше взято до уваги контекст, епістолярну і художню творчість письменника.

У підручнику зазначено: «Творчість Панаса Мирного в літературному процесі XIX ст. розгортається, за словами М. Рудницького, як цілий перехідний етап від створення перших власне художніх зразків до нового типу письма кінця XIX — поч. XX ст. Мирний, що одним коренем цупко тримається ґрунту, на якому зріс талант Марка Вовчка, має у своєму генеалогічному дереві такі паростки, що пахнуть нашою сучасною літературою — Коцюбинським, Стефаником, Винниченком» [9, с. 136].

Паростки нового, новації в аспекті тематики й літературної техніки цікаво розглянути на матеріалі прози Панаса Мирного повістєвого жанру. **Метою** даної статті є дослідження філософських інтенцій, котрі були властиві поглядам Панаса Мирного.

Актуальність дослідження зумовлена потребою переосмислити творчу спадщину українського класика, відкоригувати усталені уявлення про постать Панаса Мирного і, зокрема, стосовно його філософських рефлексій.

Щодо тематичної новизни — відразу слід відзначити, що письменника приваблюють не лише соціально-побутові, морально-етичні аспекти життя (що є традиційним для представників «старої школи» реалізму), а й філософсько-світоглядні, екзистенційні.

Як у творах нового покоління прозаїків (М. Коцюбинського, В. Винниченка, О. Кобилянської, Грицька Григоренка), так і в прозі Панаса Мирного відчутна екзистенційна проблематика, хоча, як нам здається, належним чином не репрезентована.

Щодо екзистенційного підходу мусимо ствердити, що екзистенційні данності (смерть, свобода, ізоляція, абсурдність існування) осмислюються і обговорюються, починаючи з самих джерел писемної культури, їх першорядність й важливість ніколи не переставали підтверджуватись філософами, теологами й письменниками. У філософії існує, як це зазначає американський психотерапевт, філософ, представник екзистенційно-гуманістичного напрямку Ірвін Ялом, «екзистенціальна традиція». «Нема сумніву, що екзистенційна традиція вічна. Який видатний мислитель на певному етапі роботи і свого життєвого шляху не звертався до питання життя і смерті» [12, с. 21].

І Панас Мирний тут не виняток, він також розвивав екзистенційні традиції, щоправда цього не помітили дослідники його творчості. М. Зеров, наприклад, відзначив «мистецький консерватизм» Панаса Мирного, який «виявляється в заперечуванні нових літературних шукань <...> у власній відданості традиційним методом писання» [2, с. 333]. А ще «у Панаса Мирного етнографічний інтерес остільки сильний, що вносить інколи певну диспропорцію в художній твір, глушить в письменникові цікавість психолога та соціолога» [2, с. 334].

Тим часом ще задовго до славнозвісного заклику Миколи Вороного, упорядника й видавця альманаху «З-над хмар і долин» (1903), надсилати йому твори, у яких було б хоч трохи філософії, «клаптик того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незгубною таємничістю...» [1, с. 14], Панас Мирний пише повісті «П'яниця» (1874), «Лихі люди» (1875), які вражають своєрідним осмисленням моральних, філософських проблем на кон-

кретному тлі 70-х рр. XIX ст. Ці ранні твори — талановита мистецька реалізація душевних потрясінь самотньої і пригнобленої жорстоким світом людини.

Так у повісті «П'яниця» екзистенційні переживання героя простежуємо в художнім відображенні почуттів тривоги, страху, совісті, провини. В художньому розкритті екзистенційних переживань в образі І. Ливадного домінують: страх перед волею батька, одержимого ідеєю зробити з сина чиновника; страх перед зовнішніми змінами (перед відправленням у місто на службу, «невідомість закутала його туманом, страх повив своїм холодом» [5, с. 61]); страх, що не справдить батькових надій. Страх той перемиг усе: «...І сидів він над паперами та виводив стрічку за стрічкою» [5, с. 65]. І. Ливадний відчував страх і перед чиновницьким товариством, «товаришами», «які в душі і серці носять зло» [5, с. 65] і ніколи його не підтримають в скрутну хвилину. Вже на початку твору висловлене трагічне передчуття смерті в самотній тузі. В кінці твору — це передбачення здійснюється: талановита людина, обдарований музикант помирає серед насмів і наруги тих «товаришів», помирає як жалюгідна, упосліджена істота.

«Погляд на людину як істоту, сповнену неймовірних страждань, тривоги й страху, — це вже, — як зазначає американський психолог і філософ Ірвін Ялом, — екзистенційний погляд» [12, с. 14]. На передній план повісті виходить людина стражденна, рефлектуюча, часом бунтівна, зі своїм внутрішнім життям, яка перебуває в трагічній суперечності зі світом. У реалістичній літературі XIX ст. такого ще не було. Щоправда, Панас Мирний, як і інші представники старої школи реалізму, намагається зв'язати зображення внутрішніх переживань і опис зовнішніх подій за допомогою суто авторського втручання й пояснення. Звідси постійні ремарки: «Іван Микитович думав про себе свою думку, кляв тихо свою роботу»; «Іван Микитович ходив як зачумлений...» [5, с. 82], «кожного боявся, кожного соромився...» [5, с. 68]. І водночас вже в цій повісті автор робить крок до нового типу психологізму — його увага до зовнішнього і внутрішнього світу людини немовби врівноважується.

У Марка Вовчка, Нечуя-Левицького переважає акцент на вчинках і діях героїв. Закроена на сюжетній основі реалістичного типу (обставини, події, вчинки, кілька героїв, їх конфлікти) повість «П'яниця» вміщує елемент сповіді. Маємо на увазі лист І. Ливадного, писаний до брата.

В листі І. Ливадного зіставляються дві протилежні точки зору. Перша — точка зору автора листа, його розмірковування про світ, про різні вдачі, «породи» людей, людські закони, хто їх руйнує, а хто дотримується. У підтексті вчувається «Всякому городу нрав і права», сквородинський відгук на трагічні недосконалості довколишнього світу. Свідомість І. Ливадного вражено соціальними контрастами і парадоксами, порочністю брата, яку він оцінює з позицій християнства.

«Душа сумує...» [10, с. 39], — жаліється Г. Скворода у 8-й пісні «Саду божественних пісень». Душа героя повісті «П'яниця» також сумує, бентежна, гостро чутлива, вона вбирає в себе біль покинутої братом жінки, яка підписала йому векселя, допомогла збагатіти, а тапер самітною, всіма покинутою, вмирає на «смертній постелі». Як стогін, зойк відчаю зраненої від чужого болю душі «звучить його звернення до брата: «Пригадай, що тоді було з нею, з якою важкою думкою про людську зраду, з яким горем закривала вона свої очі тоді, як ти сміявся над нею, як над дурненькою, у веселій кумпанії свого товариства. Стид і сором на твою голову за се одно!» [5, с. 85].

Друга точка зору — в листі адресата, уявного співрозмовника брата-мерзотника, з його моральною байдужістю, нігілізмом. Він коїть зло, яке можна, за означенням Тармо Куннеса, фінського письменника й філософа, трактувати як «флегматичне зло», «яке дрімає у дурості, порочності й інертності. Воно схильне вдаватися до брехні» [3, с. 257].

Брат відступається від усіх моральних принципів, у нього немає ні совісті, ні докорів сумління. У його дискурсі зла, як це передбачає І. Ливадний, ключові слова: «добре нажитися за молодого віку... Почот, слава... Нажитися, яким не є побитом, а нажитися! Обійти, оплутати, одурити, аби добути!» [5, с. 85].

Цим зіткненням двох полярних голосів автор створює діалогічну ситуацію, внутрішню полемічність і напругу твору. Лист побудовано на внутрішніх рефлексіях героя. Скажімо, переживання сорому за брата, жорстокі душевні муки пов'язані з небажанням брата узяти на себе відповідальність за змарноване життя дівчини, почуття своєї провини виливаються у питання: «Брате!.. Чи в тебе є бог? Чи ти віруєш у його?» [5, с. 84]. Питання прорефлексовані на екзистенційному рівні — передбачають думку, яку «Сартр визначає як відправну точку екзистенціалізму — «Якщо Бога немає, то все дозволено» [3,

с. 33], «тоді людина не відає, що робить. Лише коли є Бог, від зустрічі з Богом людина отримує подарунок — доброту, милість, прощення» [3, с. 35].

Усвідомивши, як задалеко брат від Бога, яке гріховне, безбожно-знахабніле його життя, І. Ливадний «подумав, подумав... Се зразу, схопивши написане, зібгав у руці й зо зла кинув додолу» [5, с. 84]. Можливо, сама згадка про Бога у зв'язку з нищою натурою брата була недопустимою. Адже відомо, як благоговійно говорить Панас Мирний у епістолярії про «милого Бога — высшего идеала правды и добра» [5, с. 368].

Він зазначає, що українці часто використовують це означення: «Они говорят: Милый боже, милый боженьку! И я только теперь почувал и понял весь смысл такого прилагательного к божеству» [5, с. 368] (Лист до О. Шейдеман від 23 грудня 1889 р.). Писання листа (в структурі повісті «П'яниця»), окрім того, що виконує психотерапевтичну функцію, в контексті його привносить екзистенційний мотив абсурду. В цілому ж філософський дискурс, психологічна структурованість — це ті шляхи, якими повість Панаса Мирного готувала появу психологічного імпресіонізму.

Своєрідним осмисленням моральних, екзистенційних проблем, новими ракурсами у зображенні загибелі неординарної особистості, її незахищеності й відчуженості відзначається повість «Лихі люди».

При цьому нагадаємо, що вразливий, тендітний від природи письменник, інтелігент, людина чутлива до дисгармонії світу, до оцінки всього з точки зору загальнолюдської моралі закінчує життя самогубством у тюрмі.

Уже початок твору налаштовує на сприйняття трагічних подій, викликає гнітючий настрій. На могутнім тлі сонячного краєвиду, «серед гомону розбурканого міста» [5, с. 95], ніби у смертельний сон, запала тюрма. «Почорніла від негоди... німа і мовчазна, від неба вона крилася чорною залізною покрівлею з червоними від іржі, мов вирвані зуби, верхами... Все кругом неї було тихе, мертве» [5, с. 95]. Колористика створює тривожний, мінорний настрій. І хоча темний, чорний колір ще не пов'язується з відображенням внутрішнього світу героя, але відчутно тяжіє до символічності. Темрява символізує фобію тривоги й страху. Таким чином, створюється кольоровий ефект і через нього задається емоційний тон повісті. Емоціями «заражають» вказані в описі мешканці тюрми, «там мучилися та скніли тисячі злодіїв,

душогубів» [5, с. 95]. Будівля тюрми сприймається як символ мото-рошного зла, божевільних жажів («тисячі розумів німіли, мішалися») [5, с. 95]. «Темне, як і сама будівля, зло царювало у тій страшній схо-ванці...» [5, с. 95].

Можемо говорити про імпресіоністичні прийоми в реалістично змальованих описах (природи та екстер'єру, акцентування кольору, світло-тіні, розсіювання мли «сизого душного туману» [5, с. 95]). Автор дуже тонко відтворює стани потрясіння, депресії, напівбожевілья Петра Телепня, знаходить нові прийоми художнього письма. Наприклад, художня деталь — «жовта пляма» перед очима героя. Герой вдивляється у темноту і йому раз у раз видніється жовта пляма, навіть коли він опускає вії. «Що се?» — подумав він... — Хіба мої очі розкриті, що я її бачу!.. Це я вдивився у те трекляте вікно, і мана від його морочить мене» [5, с. 97]. Показано тут намагання свідомості героя осмислити свій стан, ті зорові враження, що йдуть іззовні.

Тут вже близько до імпресіоністичної манери (як відомо, характерним для неї є актуальний хронотоп — те, що відчуває і бачить герой тут і зараз. Звісно, це лише фрагмент передачі безпосередніх вражень від зорових образів, це лише вкраплення в течію думок і переживань, що їх, як правило, «описує» Панас Мирний).

Художня деталь «жовта пляма» перед очима героя є досить виразною й характеротворчою. Це ніби «віконце» у світ його спогадів, марень, сновидінь. «За допомогою цієї деталі автор створює ламаний нервовий малюнок дії з численними ретроспективними часовими та просторовими зміщеннями — все те виконує функції розкриття стану людської душі на грані небуття» [8, с. 53]. Має рацію І. Приходько, коли зазначає, що літературна техніка Панаса Мирного близька тут до модерних прийомів прозаїків початку ХХ ст. На нашу думку, модерними є також трактування в повісті «Лихі люди» образу героя-інтелігента та вирішення проблеми екзистенційного вибору.

В умовах тюремної ізоляції, у стані депресії герой, принаймні жива частина його ества, здобуває можливість осмислити своє ставлення до світу та спосіб існування в ньому. У спогадах героя, мов кадри страшного фільму, постають попечені від сонця обличчя жінок, що працюють на чужому полі, «городи курні, нечисті, з тиском жидови, що, як черва та, кишить серед базару, серед міста, виглядаючи з крамниць, з шинків. І знову поле, і знову перегнуті люди, могили, хутори, села...» [5, с. 126]. «Він такий чулий до сліз і болю, уразливий

до безталання та нужди, — він узявся ті сльози вимивати, ту нужду показувати» [5, с. 127].

Змальовуючи вибір героя-письменника («гарячим словом вирізувати тяжкі візерунки нужди») [5, с. 127], автор зосереджується на внутрішнім портреті П. Телепня. Його бунтівна душа опозиційно налаштована проти режиму імперії, самодержавного ладу, «лихих людей», що поневолюють населення України. «Се треба розвіяти, як пил; змести — як нечистоту; вирвати з корінням — як жалку кропиву» [5, с. 127] — це свідомо позиція героя. Його правдиве слово мусить стати свідком і оборонцем поневоленої нації. На допиті Петро Телепень гнівно заявляє Шестірному, товаришеві прокурора: «Я нічого не скажу! Мені ні в кого і нічого прохати». О чом я, не вп'явся йому у ті зелені очі?» — сичав його голос по хаті» [5, с. 135].

Те, як гостро відчуває герой свою несвободу, стан людської душі на межі життя і смерті, автор відтворює, уподібнюючи почуття персонажа до стану миші в мишоловці. «Петро знову ухопився руками за голову; знову забігав з одного кутка у другий. Так миша, ускочивши в мишоловку, котра з грюком зачинилася, бігає — метушиться: никне туди; кинеться у другий бік; поверне назад — нема виходу, немає волі! Залізні пруття кругом оповили її, а над головою стоїть смерть, ряба та люта, з огненними очима з кручкватими гострими лапами» [5, с. 135].

Уподібнення відчуттів героя до стану тварини, пряма алюзія на душевний стан героя, в якому вирують пристрасті, кипить енергія боротьби (гніву, обурення, туги) — це те, що наближає Панаса Мирного до манери М. Коцюбинського, К. Гамсуна, «піонерів модерного стилю» [7, с. 273], які за словами В. Поліщука, «замінили об'єктивно-універсальний опис суб'єктивно-емоційним, ліричним, з неодмінним підтекстом авторефлексії персонажа, котрий на образи природи транспонує власні психічні переживання» [7, с. 273].

Основна тенденція повісті «Лихі люди» проступає вже навіть при такому поверхневому аналізі: у боротьбі між добром і злом останнє виявляється сильнішим. Моторошне зло засіло в душах «лихих» людей (Шестірного, Попенка) і не може бути знищеним. Промовисто, що «антигерої» Панаса Мирного у повістях «Лихі люди», «П'яниця» залишаються не покараними, а добродішні й чисті душею (як Петро Телепень, Тимофії Жук, Іван Ливадний) гинуть зламани, психологічно скалічені, мізерні перед силою зла, яка поглинає їх свободу, людське

існування. Тут особливо виразно відчуваємо своєрідність екзистенційного світогляду автора, трагічне сприйняття світу, в якому він не раз зізнавався в епістолярії.

В листі до дружини він писав: «Жизни хочу, моя милая Шурочка, а не страданий! Хотя пессимисты говорят, что жизнь-то и есть страдание. По натуре я более пессимист, чем оптимист, не раз вкусивши от оптимизма, хочу насладиться им вполне» [5, с. 305]. І далі: «уверяю тебя, исстрадался я... Дух мой подавлен; интерес ко всему пропал; мрачные мысли кружат надо мною... задумчивый и всегда сосредоточенный, в детстве я только так верил в бога» [5, с. 385] (лист до Олександри Шейдеман від 28 грудня 1888 р.).

Можемо підсумувати: Панас Мирний, не пориваючи зі старою школою реалізму, залишаючись у її координатах, запроваджує нову літературну техніку, збагачує її тематично і психологічними деталями, що органічно вкраплюються в художню структуру його ранніх повістей.

У подальшій перспективі передбачається більш глибоке дослідження філософських рефлексій, дискурсу зла і добра у повістях пізнішого написання (80–90-ті р.), а також в епістолярній спадщині Панаса Мирного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вороний М. Український альманах. Відозва / Микола Вороний // Літературно-науковий вісник. — 1901. — Т. 16, кн. 11.
2. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка / Микола Зеров. — Дрогобич: Відродження, 2007. — С. 333–335.
3. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві / Тармо Куннас. — К.: Ніка-Центр, 2015. — 288 с.
4. Майдан О. Панас Мирний. Історія української літератури XIX ст.: у 3 кн. / Оксана Майдан. — К.: Либідь, 1997. — Кн. 3. — С. 137–161.
5. Мирний Панас. Твори: в 2 т. / Панас Мирний. — К.: Наукова думка, 1989. — Т. 1. — 752 с.
6. Погребенник В. Кастальське джерело. Українська література кінця XIX — початку XX ст. / Володимир Погребенник. — К.: Освіта України, 2007. — С. 131–161.
7. Поліщук Я. І ката, і героя він любив. Михайло Коцюбинський. Літературний портрет / Ярослав Поліщук. — К.: Академія, 2010. — 300 с.
8. Приходько І. Українські класики без фальсифікації / Інна Приходько. — Харків: Світ дитинства, 1997.

9. Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою / Михайло Рудницький. — Дрогобич: Відродження, 2009.
10. Сковорода Г. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі / Григорій Сковорода. — К.: Наукова думка, 1983. — 542 с.
11. Хропко П. «Широкий та вільний розмах думки» як константа романного мислення Панаса Мирного / Петро Хропко // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ — поч. ХХ ст.: [збірн. наук. праць / під ред. М. Яценко]. — К.: Наукова думка, 1987. — С. 169–198.
12. Ялом И. Экзистенциальная терапия / Ирвин Ялом. — Москва: Класс, 2005. — 576 с.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫХ МОТИВОВ В ПОВЕСТЯХ ПАНАСА МИРНОГО

Елена Ткачук, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Анализируется рецепция ранних произведений Панаса Мирного («П'яниця», «Лихі люди»); предлагается экзистенциальный подход к проблеме их нового филологического прочтения. Рассматриваются особенности художественного развития мотивов одиночества, тревоги, страха. Исследуется применение в реалистической прозе малых форм импрессионистических приемов выражения. На основе текстуального анализа утверждается, что реалистически ориентированная проза Панаса Мирного приобретает и новые специфические черты, обогащается тематически и психологическими деталями, которые органически входят в художественную структуру его ранних произведений. Осуществляется попытка реинтерпретации ранней прозы Панаса Мирного, акцентуация на особенностях психологизма, являющегося основой развития сюжета и поэтики в целом.

Ключевые слова: экзистенция, добро и зло, страх, одиночество, психологизм, импрессионистическая тенденция.

ARTISTIC REALIZING EXISTENTIAL MOTIVES IN THE STORIES BY PANAS MYRNY

Elena Tkachuk, Candidate of Philology, associate professor

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

Lenata2008@gmail.com

Critical analysis of assessment of creative works of Soviet literary creative works Panas Mirny. An existential reading the early novels «drunkard», «evil people». Traced deployment features artistic motifs of loneliness, suffering, anxiety, fear, absurdity of existence. Meaning an author analyzed persuasions between stories and epistolary heritage Panas Mirny.

The article analyzes the reception creativity Panas Mirny proposed existential approach to reading the early novels «drunkard», «evil people», which will enable a new way to read the works of Panas Mirny.

The study epistolary writer focuses on existential depression lifts Panas Mirny. The author of the article attempts to consider the author's artistic world through the prism of categories of fear, anxiety and suffering, will help to better understand the psychology of the characters Panas Mirny.

In the article features artistic motifs deployment of loneliness, anxiety, fear. The study leads to the conclusion that the early (70th writing) works Panas Mirny labeled neurotic anxiety, feelings of anxiety and fear, protest against evil. Among the characters of these stories planned psychological similarities. By placing them in a situation different events, the author focuses on the problems of loneliness, psychological distress, alienation, suffering soul pure heroes image in their moments of internal struggles, enhanced self-awareness..

In the arsenal of artistic means writer — author accurate characteristics psychologised portraits, dialogues, monologues and innovative techniques and the art of writing — artistic details confession letters, internal monologues. Based on textual analysis proved: Panas Mirny, not breaking the old school of realism, introduces a new literary technique enriches it thematically and psychological detail, organically vkraplyuyutsya artistic structure in his early novels.

In the poetics of prose characters in the character Panas Mirny are certain features of artistic innovation, application of dreams, delusions, hallucinations for the image of characters. Through contemplation dream like memories of the past, a person experiences and reveals his own biography life, desires, feelings and intentions. Panas Mirny harakterotvirnu deepened as a function of time and space as psychological and suggestive environment. Manipulation of time and space, excursions into the past made it possible to deepen the psychology Panas Mirny, deeply explore the human life, psychologically explain the different manifestations of life. The writer successfully used form different types of internal monologues, introspection characters who contribute to the reproduction of complex mechanisms of human nature, its inner essence and behavior.

Key words: *existence, good and evil, fear, loneliness, psychology, impressionistic trend.*

REFERENCES

1. Vorony, M. (1901), «Ukrainian almanac. The appeal», *Literary and Scientific Journal*, volume 16, part 11, p. 14 [in Ukrainian].
2. Zerov, M. (2007), *Ukrainske pysmenstvo XIX st. Vid Kulisha do Vynnychenka* [Ukrainian literature of the nineteenth century. From Kulish to Vynnychenko], «Vidrodzhennya», Drohobych [in Ukrainian].
3. Kunnas, T. (2015), *Zlo. Rozkryttia sutnosti zla u literaturi ta mystetstvi* [Evil. Disclosure of evil in literature and art], Nika-Tsentr, Kyiv [in Ukrainian].
4. Maydan, O. (1997), Panas Mirny. History of Ukrainian literature of the nineteenth century in 3 books, part 3, Kyiv [in Ukrainian].
5. Myrnyy, P. (1989), Works in two volumes, volume 1, Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].

6. Pohrebennyk, V. (2007), *Kastalske dzhereło. Ukrainska literatura kintsia XIX–pochatku XX st.* [Castalian Spring. Ukrainian literature late XIX — early XX century], Osvita Ukrayiny, Kyiv, pp. 131–161 [in Ukrainian].
7. Polishchuk, Ya. (2010), *I kata, i heroia vin liubiv. Mykhailo Kotsiubynskyi* [And executioner, and he loved hero. Mykhailo Kotsiubynsky], Akademiya, Kyiv [in Ukrainian].
8. Prykhod'ko, I. (1997), *Ukrainski klasyky bez falsyfikatsii* [Ukrainian classics without falsification], «Svit dytynstva», Kharkov, pp. 35–60 [in Ukrainian].
9. Rudnyts'kyi, M. (2009), *Vid Myrnoho do Khvylovoho. Mizh ideiei i formoiu* [From Peace to Wave. Between the idea and form], «Vidrodzhennya», Drohobych, pp. 112–122 [in Ukrainian].
10. Skovoroda, G. (1983), *Virshi. Pisni. Baiky. Dialohy. Traktaty. Prytchi* [Poems. Songs. Fables. Dialogues. Treatises. Proverbs], Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
11. Khropko, P. (1987), «Great views and free swing» like constant novelistic thinking Panas Mirny, Individual style Ukrainian writers XIX–XX century, Naukova dumka, Kyiv, pp. 169–198 [in Ukrainian].
12. Yalom, Y. (2005), *Экзистенціальна терапія* [Existential therapy], «Klass», Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24 березня 2016 р.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2-32.09

ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ ЛЮБКА ДЕРЕША «ПРИТЧА ПРО ДРОЗОФІЛ»

Наталія Борисенко, канд. філол. наук

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
natalja.borisenko@gmail.com*

Стаття присвячена поетиці твору відомого сучасного українського письменника. Проаналізовано «Притчу про дрозоділ» як центральний твір циклу «Есеї» в збірці «Трициліндровий двигун любові». Акцентовано увагу на жанрових особливостях твору, зокрема на структурному і функціональному його рівнях, розкрито алегоричну природу притчі. Проаналізовано філософське наповнення есею.

Ключові слова: притча, цикл, збірка, алегорія, поетика.

Любо Дереш — популярний український письменник, автор багатьох романів («Культ», «Поклоніння ящірці», «Голова Якова» тощо), учасник книжкових проєктів, ініційованих Сергієм Жаданом («Трициліндровий двигун любові» та «Декамерон. 10 українських прозаїків 10 останніх років»), автор книжок для дітей («Дивні дні Гані Грак»), есеїст, телеведучий. Його творчість часто ставала предметом активного обговорення в критиці, оцінки художньої майстерності митця й актуальності його творів часто різнилися. Так, М. Карасьов у такий спосіб оцінив романну творчість молодого автора: «Твори Дереша талановито віддзеркалюють, але не ведуть до істини. Автор, хоч часом і декоративно, але достатньо правдиво відображає настрої і психологію підлітків. Тільки от дати всьому цьому якийсь осмислення йому вдається не завжди. Мова не йде про мораль у байці; мова навіть не про те, щоб рятувати дитячі душі «над прірвою в житі». Хороший твір мусить відбитися на світогляді читача. Адже після читання того ж Селінджера починаєш по-іншому дивитися навколо себе, на цих неприкаяних підлітків, дивитися з розумінням і співстражданням. А Любо Дереш якийсь не проникає із периферії застиглого дзеркального відображення у свідомість чи підсвідомість МОГО буття. Немає в його романах і героя, з котрим би читач зв'язав свої вчинки й думки» [4]. Натомість А. Дурманенко іншої думки щодо творчості молодого

автора: «Напружена інтрига, динамічний сюжет, яскраві образи, жорстока дійсність, обрамлена в шати чорного гумору — ось складники успіху творів Любка Дереша»[3].

Як би там не було, а цікавість до провокативної творчості Любка Дереша не вщухає. Наш інтерес викликала не романістика, а художня есеїстика і новелістика Любка Дереша, зокрема його твір «Притча про дрозоділ», яка, на нашу думку, повною мірою відображає художню манеру митця. Новела увійшла до збірки «Трициліндровий двигун любові» (2007), що складається з оповідань та есеїв Ю. Андруховича, С. Жадана і Л. Дереша. Твори, що представлено в цій книзі, не друкувалися раніше в окремих виданнях. Зібравши трьох митців, харківське видавництво «Фоліо» мало на меті показати широкій читачській аудиторії цих письменників дещо під новим ракурсом. Юрій Андрухович умістив у збірку свої ранні «армійські» оповідання, свого часу надруковані в журналах та колективних збірках, Любко Дереш та Сергій Жадан — художні есеї різної тематики, які до цього практично не були оприлюднені.

Твори Любка Дереша, презентовані в книзі, надто відмінні. Одні є власне художніми, інші до певної міри нагадують дослідницькі трактати, котрі автор у своєрідний спосіб адаптував до загальної аудиторії, спростивши певні положення й поняття, тим самим полегшивши сприйняття, треті є філософськими творами, четверті поєднують ознаки всіх попередніх тощо. Навіть зі стилістичної точки зору твори різні. В одних автор вповні користується науковою термінологією, в інших надає перевагу сленгу і розмовній лексиці, в третіх на повну силу використовує свій письменницький хист, створюючи неповторні образи на кшталт того, що «парижанки — це якась генетична відрижка від тривалих кровозмішань» чи «шрами — це хронологія далеких виправ, п'яних буднів і нерівних сутічок». Тим не менш, усі есеї книги об'єднані філософською ідеєю необхідності самопізнання та пошуку істини. Саме шукачами істини письменник схильний зображувати своїх героїв, і майже всі вони проходять складний шлях самопізнання, що осмислюється митцем як один із головних етапів у пошуку сенсу буття. І це особливо важливо в тому сенсі, що тематика і проблематика есеїв Любка Дереша, представлена у книзі «Трициліндровий двигун любові», призначена насамперед молодіжній аудиторії, якій погляд їхнього ж однолітка, що насмілювся виступити з важливої письменницької трибуни, виявиться цікавим. І, можливо, той

факт, що твори не об'єднані за якимось одним тематичним принципом, сприятиме цьому, адже молодий читач навряд чи захоче читати численні есеїстичні варіації на одну й ту ж тему. Однак це не завадило авторові по-художньому філігранно порушити актуальні питання нашої дійсності, пов'язані із пошуком власного місця в цьому світі, котрий, на думку митця, потребує змін і докорінних. У той же час авторові вдалося по-новому відкрити різні місцевості, представивши їх художній опис. Крім того, спроба нового відкриття давно відомих істин (як-от європейського вибору України) змушує читача принаймні замислитися над ними (і навіть заперечити їх непохитність), а не просто прийняти їх як даність.

Центральним твором циклу Любка Дереша, на нашу думку, є «Притча про дрозодфіл». Він, по суті, єдиний з усіх, представлених у книзі, має фабульну основу. У ньому йдеться про те, як автор-герой спробував знищити набридлих йому комах. Весь твір — напівсерйозна, напівжартівлива розповідь про те, як герой позбувався їх. Звісно, твір не про дрозодфілів, а про сьогочасне суспільство, в якому теж чимало людей намагаються знищити один одного з певних причин, а решта прагне певного прогресу: «У всіх мушок, котрі летіли на світло, доля була однаковою. Вони загинули від холоду. Може, не загинули... у будь-якому разі, вони вибули з гри. Їхня біда була в тому, що вони летіли на світло. Біда мушок у тому, що світло було надто холодним — хоч і привабливе, але повністю байдуже до їх, мушачої, участі. Тіла загиблих ще й досі лежать у мене на підвіконні. Я не наважуюся змести їх, бо, в повному сенсі, шаную їхнє прагнення до світла» [2, с. 138]. Щоб привернути увагу читача до свого твору, показати, що в ньому йдеться про людей, а не про комах, автор подекуди імітує науковість, використовуючи такі «серйозні» терміни, як «екологічна катастрофа», «елімінація», «анабіоз», «цивілізація».

У цьому творі автор ніби говорить не про себе, а про все на світі, його думка рухається стрибками, повороти міркувань весь час змінюються — він шукає істину, постійно зважуючи всі «за» і «проти» як для себе, на основі своїх вражень і знань, так і з філософських позицій.

По суті, дрозодфіли, з якими він відчайдушну боротьбу автор, як він сам про це пише, — своєрідна модель сучасного суспільства, адже в ньому паразитизм дивовижно поширюється, одні паразити породжують інших, відтак це стає тотальним явищем. Дрозодфіл (читаємо — людей), автор згрупував у три «нації»: до першої він відніс тих, хто

згуртувався на базі «колонії», до другої — тих, хто виріс на базі першої «колонії», третю групу склали ті, що були «зразком декадансу». Дереш висуває ідею того, що і людина має дивовижну життєву силу, має неабияку волю до життя. Створіння, з якими бореться людина, є їй відразливими й симпатичними для автора водночас: він цінує тих, хто не здається попри будь-які життєві негаразди. Але разом із тим у творі неодноразово наголошено, що людина — далеко не завжди ідеальне створіння, адже наділене здатністю як нападати, так і захищати своє: «Людина — хижак. Їй властиво захищати власну територію. Єдиний вихід для мене було робити це благородно, відкрито, не прикриваючись видимістю моралі» [2, с. 136].

Любо Дереш сам окреслив жанр свого твору: притча. Як констатує С. Демченко, її суттю є процес типізації, тому розширеним став розгляд прийомів узагальнення, за допомогою яких вона створюється: сюжетних, образних та ідейних архетипів, традиційних образів та сюжетів, а також різноманітних умовних прийомів зображення, що універсалізують зміст [1, с. 7].

Т. Мейзерська притчі зараховує до кола малих літературних форм, позбавлених сюжетного розвитку, які передають деякий цілісний зміст, що служить моделлю для інтерпретації й осмислення класу явищ чи ситуацій [5, с. 275]. Дослідниця виділяє два плани організації притчі: структурний та функціональний. У першому слові блоки, взаємно доповнюючи одне одного, «виражають цілісний зміст, безпосередньо не виражений у жодному з цих елементів» (ціннісна установка, моральна норма) [5, с. 275]. У другому, функціональному плані, притча стверджує єдину тезу, «тим самим створюючи єдину клішовану схему для розуміння різнорідних явищ» [5, с. 275].

В аналізованому нами тексті автору вдається відтворити новий принцип у зображенні дійсності: він на очах у читача конструює міф, у якому перетворює притаманне традиційній белетристиці мотивування вчинків персонажів (дрозофіл / людей-борців) на міркування автора-філософа, в такий спосіб замінюючи осмислення конкретного на духовне. Акцент із дії переноситься виключно в морально-етичну площину, а об'єктом письменницької уваги стають усі важливі причини, що формують духовне становлення сучасного борця й нападника. Надзвичайно продуктивними у втіленні філософської ідеї стають умовні засоби художнього письма, що допомагають загострити соціокультурні й психологічні протиріччя, поглибити філософські

проблеми сучасності. Філософічність твору-притчі сприяє певній прагматичності в конструюванні образів буремної дійсності, котра автору видається багато в чому несправедливою («їхня біда була не в тому, що вони летіли на світло. Біда мушок у тому, що світло було надто холодним» [2, с. 138]).

Есеїстичний тип композиції «Притчі про дрозоділа» відображує складні ходи авторської думки. Коли автор «радіє» за своїх героїв, він використовує однорідний синтаксичний ряд, що підкреслює поширеність явища, модель якого він представив у творі. Але коли Дереш фіксує зміни у їх житті, до безпристрасної авторської розповіді несподівано вривається оцінка: «Ці мушки зробили подвиг. Не в шану нації, не в шану батьківщини, від котрої не залишилося й сліду. Але в шану своєму духові, котрий розкрив перед ним нові горизонти» [2, с. 138].

Виділення частини єдиної синтаксичної структури (твір подрібнений на окремі епізоди, відокремлені візуально) посилює експресивність висловлювання в цілому. Разом з тим парцеляція набуває характеру авторського пошуку причини: чому так відбулося? Чи можна було вирішити це по-іншому? Чи можна було зробити так, щоб і людина не постраждала, і комахи вціліли?

Уплив цього твору-притчі на читача тим і сильніший, що налаштує на певну психологічну хвилю не шляхом відкритих настановчих сентенцій, а наче між іншим, непомітно (у тексті відчутне іронічне начало). На практиці ж всі ефекти сприйняття, запрограмовані автором у композиційно-мовленнєвій побудові тексту за допомогою імпліцитних засобів мовленнєвої організації, створюють ефект впливу і змушують читача долучитися до розгадки питання про те, хто ж такі дрозоділи за суттю, чи немає серед його оточення таких борців чи таких хижаків.

Застосування образів-антиподів (хижак — захисник), неспішливий тон розповіді стають запорукою читабельності твору, в якому поступово розкодується авторський задум: в алегоризовано-символізованій формі розкрито природу людського ества. Попри те, що в творі йдеться про дрозоділа, які відчайдушно борються за право існувати в цьому світі, головний герой твору — все-таки людина-хижак. Він наче відкривається перед читачем різними гранями, а прискіпливий авторський погляд продовжує пронизувати його наскрізь. Динамічне створення цього образу в тексті набуває всіх форм словесного

вираження, пропонуючи читачеві для осмислення модель світобудови, де є свої «нації», «борці», «нападники» й «захисники».

Ми бачимо, що в творі «Притча про дрозозфіл» відбувається осмислення функцій і ролі дрозозфіл (читаємо — людей!) у широкому контексті як однотипних, так і нетипових явищ. У тексті сучасне вимальовується з минулого і проектується в майбутнє. Особистісне проглядається з філософської точки зору, а громадське завжди проявляється у приватному житті, у конкретній долі.

Занурені в образну стихію, образи-моделі — дрозозфіл і людини-хижака — набувають живих подробиць. Їх конструкція, поставши в суб'єктивно-авторському викладі, збагачується образним сенсом. Коректування моделей реальними фактами стає однією з сюжетних ліній всього твору. Читач разом із автором повинен пройти шлях шукань, проб і помилок, щоб збагнути глибину авторського задуму; методично відхиляючи помилкові ідеї, вони спільно знаходять правильне рішення. Такий образ посилює інтерес до твору, адже рух думки стає запорукою читабельності твору: реципієнт до останнього залишається в напруженні від очікування того, хто переможе у двобої: людина, що захищає власну територію, чи дрозозфіл, який захищає власне право на існування. Варто наголосити, що обидва персонажі цілком відповідають традиційній для притч моделі «суб'єкта етичного вибору»: вони мають чітко заданий від початку набір характеристик, що протягом дії залишається усталеним. Так, людина — нападник, яка змушена зробити боляче і навіть завдати смертельного удару, при цьому заховавшись за нормами моралі, натомість дрозозфіл — борець, що відстоює право на самовизначення в «шану своєму духові, котрий розкрив перед ним нові горизонти».

Отже, відтворюючи нову модель дійсності у «Притчі про дрозозфіл», Любка Дереш підштовхує читача до самостійних тлумачень, надає йому інтерпретативної свободи, чим викликає інтерес до твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Демченко С. Притча у давній українській літературі: еволюція жанру : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10. 01. 06 / Світлана Демченко. — Київ, 2004. — 18 с.
2. Дереш Л. Есеї / Любка Дереш // Трициліндровий двигун любові / Ю. Андрухович; Л. Дереш; С. Жадан. — Харків : Фоліо, 2007. — С. 53–138.

3. Дурманенко А. Каламбур як проблема перекладу (на матеріалі роману Любка Дереша «Культь» та його перекладу французькою мовою) [Електронний ресурс] / А. Дурманенко. — Режим доступу : [https://docviewer.yandex.ua/?url=http %3A %2F %2Fphilology.knu.ua %2](https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fphilology.knu.ua%2F) [зчитано 2. 12. 2015]
4. Карасьов М. Любка Дереш як дзеркало молодіжної прози [Електронний ресурс] / М. Карасьов. — Режим доступу : <http://maysterni.com/publication.php?id=71383> [зчитано 1. 12. 2015]
5. Мейзерська Т. Заголовок у структурно-функціональній організації притч І. Франка / Тетяна Мейзерська // *Δόξα / Докса* : зб. наук. праць з філософії та філології. Вип. 6 : Мова, текст, культура / [гол. ред. Н. А. Іванова-Георгієвська]. — Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2004. — С. 275–281.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ЛЮБКА ДЕРЕША «ПРИТЧА ПРО ДРОЗОФИЛЛ»

Наталія Борисенко, канд. філол. наук

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Статья посвящена поэтике произведения известного современного украинского писателя. Проанализирована «Притча про дрозодифилл» как центральное произведение цикла «Эссе» в сборнике «Трицилиндровый двигатель любви». Акцентировано внимание на жанровых особенностях произведения, в частности на структурном и функциональном его уровнях, раскрыта аллегорическая природа притчи. Проанализировано философское наполнение эссе.

Ключевые слова: притча, цикл, сборник, аллегория, поэтика.

ARTISTIC FEATURES OF LUBKO DERESH'S WORK «PRYTCHA PRO DROZOPHIL»

Nataliia Borisenko, Candidate of Philology

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

The article «Artistic features of Lyubko Deresh's work «Prytcha pro Drozophil» [The parable about Drozophils] is devoted to poetics of this work by its famous contemporary Ukrainian writer. «Prytcha pro Drozophil» is analysed as a central work of «Eseyi» series in the collection «Trycylyndrovuy dvuhun lyubovi». Emphasis is placed on genre features of the work, particularly on its structural and functional levels; allegoric nature of parable is also discovered. It is analysed that drozodophyls, with which the author was desperately fighting, are the model of society, because parasitism is very easy to be spread in there, some parasites give birth to others, therefore, it becomes a total phenomenon. Drozophils (as we read — people) have been grouped by the author in three «nations»: to the first one he included those, who grouped based on the «colony», to the second one — those, who grew up on the base of the first «colony», to the third group belonged those who were «the example of decadency». Deresh puts forward an idea that people also have remarkable

life strength, outstanding will to live. The creatures, with which a person is fighting, are unpleasant and attractive to the author at the same time: he values those who do not give up regardless of any life troubles. However, it is stated a couple of times in the work that a human being is a creature that is not always perfect, because it has a skill of both attacking and protecting what belongs to him or her.

Philosophical content of essay as a genre is analysed as well: the author managed to depict reality in a new principle: in front of reader's eyes he builds a new myth, in which he transforms idiosyncratic to traditional fiction explanation of characters' behaviour (drozophyls/people-fighters) in reflection of the author-philosopher, and therefore, replacing the comprehension of concrete into spiritual. Accent is placed from action onto morality and ethics, and the subjects of author's attention become all important reasons that form spiritual formation of contemporary fighter and attacker.

Key words: *parable, cycle, collection, allegory, poetics.*

REFERENCES

1. Demchenko, S. (2004), «Parable in old Ukrainian literature: evolution of genre», Thesis abstract for Cand. Ph (Philology), 10.01.06, Kyiv [in Ukrainian].
2. Deresh, L. (2007), «Essays», *Trytsylindrovyi gvyhun lubovi*, Andruhovych, Y., Deresh, L. and Zhadan, S., Folio, Harkiv [in Ukrainian].
3. Durmanenko, A. (2015), «Punster as the problem of translation (based on L. Deresh's novel «Cult» and his translation into French)», available at: [https://docviewer.yandex.ua/?url=http %3A %2F %2Fphilology.knu.ua %2](https://docviewer.yandex.ua/?url=http%3A%2F%2Fphilology.knu.ua%2) (access December 2. 12. 2015) [in Ukrainian].
4. Karasov, M. (2015), «Lubko Deresh as the mirror of young adult prose», available at: <http://maysterni.com/publication.php?id=71383> (access December 1. 12. 2015) [in Ukrainian].
5. Meizerska, T. (2004), «Caption and structural-functional organisation of I. Franko's parables», *Doksa: scientific collected works in philosophy and philology*, issue 6, «Mova, tekst, kultura», Odesa National I. I. Mechnikov university, Odesa, pp. 275–281 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 22 лютого 2016 р.

УДК 821.161.2-31.09«1901/1950»

ХУДОЖНЄ ОСЯГНЕННЯ ПРОБЛЕМИ ЕТНІЧНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПОВІСТІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Тетяна Кара, аспірантка

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

У статті досліджуються особливості розкриття проблеми етнічної ідентичності в українській історичній повісті першої половини ХХ століття, підкреслюється самотніть, самодостатність українського етносу, показ його звичаїв та обрядів, наголошується на тому, що відрізняє українців від представників інших народів. Козацьким часам присвячені твори як східноукраїнських, так і західноукраїнських повістярів, серед яких слід вирізнити двох «козацьких батьків»: Андріана Кащенко та Андрія Чайковського. Об'єкт дослідження — повісті А. Кащенко «Під Корсунем», «Зруйноване гніздо» та А. Чайковського «Віддячився», «За сестрою», «Козацька помста».

Ключові слова: *козацтво, етнічна ідентичність, самотніть, історична повість.*

Стратегії розукраїнення, що їх протягом тривалого часу різні імперії реалізовували на привласнених землях відносно українців, набули особливо загрозливого масштабу і характеру в першій половині ХХ століття, коли «український простір став ще більше розпорошеним, неструктурованим, знівельованим — знеукраїненим» [1, с. 71].

Усупереч сподіванням і зусиллям учасників українських національно-визвольних змагань розпад Російської та Австро-Угорської імперій не вдалося використати для досягнення доленосної мети — об'єднання етнічних українських земель у єдиній самостійній державі. Внаслідок цього вже на початку 20-х років минулого століття український простір набув ще більшої фрагментарності: Східна Україна увійшла до складу Радянського Союзу, більша частина Західної України (Галичина, Волинь, Холмщина, Надсяння, Підляшшя, частина Лемківщини) — до складу Польщі, Буковина опинилася під владою Румунії, а решта Лемківщини та Закарпаття — під владою Чехословаччини.

Зрозуміло, що кожна із цих держав не була зацікавлена у єдності українського етнічного простору. Більше того, і Радянський Союз, і Польща, і Румунія, і Чехословаччина на включених до їх складу укра-

їнських землях, «аби втримати їх, застосовували шерегу стратегій, що, при всім своїм розмаїтті та непередбачуваних поворотах сюжетів, продиктованих як ідеологіями, так і ментальностями виконавців, фактично були тими самими стратегіями розукраїнення — денаціоналізації, декультуризації України, привласнення її території, з такими самими аргументами та риторикою («велика Росія» — «велика Польща» — «велика Румунія»). Звісно, антиукраїнські «пункти» цих стратегій були включені в загальний стратегічний контекст цих держав» [1, с. 73].

Усі ці заходи підпорядковувалися одній-єдиній меті — розукраїненню українців. Навіть побіжна характеристика підневільного становища українців у складі різних держав дає підстави для висновку про те, що розукраїнення українського простору у період між першою і другою світовими війнами стало стратегічною метою політики кількох країн-сусідів і становило собою реальну загрозу для існування українського етносу.

Загальновідомо, що небезпека асиміляції чатувала на українців і на попередніх етапах історії, але, незважаючи на це, українці зуміли зберегти свою етнічну самобутність. І саме тому уроки предків — уроки етнічної самооборони — привернули увагу вітчизняних повістярів першої половини ХХ століття.

Прикметною у контексті художнього осмислення цих уроків є повість А. Кашенка «Під Корсунем», написана у 1913 році. Історичною основою даного твору стала Корсунська битва, яка відбулася 16 травня 1648 року. Ця битва, за свідченнями істориків, — «одна з найяскравіших перемог повстанського війська над армією Речі Посполитої на початку Визвольної війни» [8, с. 130].

У центрі сюжету повісті А. Кашенка «Під Корсунем» — родина реєстрового козака Данила Цимбалюка. Данило, за словами письменника, «козакував з молодих літ» [7, с. 6], брав участь у походах, очолюваних гетьманом Сагайдачним, зажив слави хороброго воїна. Однак, змальовуючи образ Данила Цимбалюка, автор повісті робить наголос не тільки на героїчних рисах у характері персонажа. Вірний історичній правді, письменник не забуває про різноманітність козацького середовища, про значні розбіжності, які існували між запорозькими козаками і козаками реєстровими. «Під ті часи, — читаємо у повісті, — ворожнеча поміж козаками реєстровими, себто такими, що мали од польського сейму права на волю та власність, і позаре-

естровими, виключеними з реєстрів, була велика, і Цимбалюк, обєригаючи свої права, був таким щирим прихильником поляків, що коли коронний польський гетьман Конецпольський під час війни з гетьманом Сулимою надумав добути того зрадою, то він був одним з перших козаків, що згодилися йти у табір Сулими і, вдавши з себе товаришів і однодумців, захопили гетьмана зрадою й привели до Конецпольського на катування й страту» [7, с. 7].

Такий факт дійсно мав місце у 1635 році. Тоді Данило Цимбалюк діяв відповідно до своїх переконань, однак, як підкреслює автор повісті, «за останні роки погляди й міркування козака дуже одмінилися. Він побачив, що вільний за його козацьких часів український народ польські пани щодалі все дужче, за згодою короля, підвертають під себе...» [7, с. 7]. Мета такої політики, як збагнув Данило, полягала в тому, «щоб повернути всіх українців у невільників. Коли ж після того почалися утиски й на православну віру і одна церква у Корсуні була примусом повернута на уніатську, а друга була віддана в аренду жидові, Цимбалюк зрозумів, що поляки напосілися на Україну, щоб примусити всіх українців стати поляками...» [7, с. 7].

Прозрінням Данила Цимбалюка, нехай і запізнїлим, означена ключова проблема повісті А. Кашенка «Під Корсунем» — проблема етнічної ідентичності і етнічної самооборони. У тісному зв'язку з цією проблемою якраз і розкриваються визначальні риси характеру бувалого козака.

Першим проявом болісного прозріння Данила Цимбалюка стала відмова від подальшої служби у реєстровому козацтві, яке польська шляхта використовувала для захисту своїх інтересів. Згадуючи роки служби, Данило «кається у помилках свого молодого життя; найбільше ж його мучило сумління за тим, що він зрадою згубив славного козацького ватажка й гетьмана запорозького Сулиму» [7, с. 8].

Ось чому Данило застерігає від подібного вчинку свого сина Василя, який був реєстровим козаком. Прибувши додому, Василь розповів про втечу на Січ чигиринського сотника Богдана Хмельницького і про те, що реєстровим козакам доручено впіймати втікача. Василь похвалявся: «Ми зловимо Хмельницького, як курку, та й на тому край буде» [7, с. 15].

Реакція Данила на синові слова є промовистою: « — Підожди, хлопче, не хапайсь... — суворо здвинувши бровами, сказав старий Цимбалюк. — Попереду треба обміркувати, чи годиться нам ловити

та видавати ляхам свого товариша, що завжди обстоював козацькі права і навіть до самого короля з тим доходив?» [7, с. 16].

Протест проти приниження етнічної гідності, який протягом років визрівав у душі Данила Цимбалюка, знайшов вираження у відчайдушному вчинкові старого козака. Данило пішов у польський табір, цілком усвідомлюючи смертельну небезпеку, яка там чатувала на нього. Він виконав завдання гетьмана Богдана Хмельницького і таким чином вніс свій вклад у перемогу під Корсунем. Цій перемозі сприяли (кожен по-своєму) всі члени родини Данила Цимбалюка, відстоючи право бути українцями, сповідували батьківську віру.

Підкреслення самотності, самодостатності українського етносу, показ його звичаїв та обрядів, наголос на тому, що відрізняє українців від представників інших народів, — все це притаманне цілому ряду повістей про козацьку добу.

Одним із суттєвих індикаторів належності персонажа твору до того чи іншого етносу є його мова. «— Дядечку! по-якому він балака? — запитує у запорожця Касяна — героя повісті А. Чайковського «Віддячився» — підліток Іван Черноусенко, який став свідком розмови запорожця з донським козаком. — Я ще не спав, а чув все, а мало його зрозумів...

— Він говорить по-московськи, а воно не так, як по-нашому, по-українськи (виділення наше. — Т. К.)» [9, с. 44].

У кожній із своїх повістей А. Чайковський у той чи той спосіб показує відмінність української мови від інших мов — російської, польської, татарської. Наприклад, у повісті «Віддячився» персонаж-українець і персонаж-москвит розмовляють кожен своєю мовою. Це інколи призводить до непорозуміння, що теж по-своєму увиразнює етнічну природу героїв повісті.

Такий же спосіб зображення етнічної самотності персонажів застосували і східноукраїнські прозаїки М. Горбань у повісті «Козак і воївода» (1929) та Я. Качура у повісті «Іван Богун» (1941).

Наголошуючи на проблемі спілкування персонажів — представників різних етносів, А. Чайковський водночас художньо вмотивовано вирішує дану проблему, вводячи у систему персонажів твору *персонажа-тлумача*. Ним, як правило, виступає українець, який протягом тривалого часу перебував у полоні татар чи турків і вивчив їхні мови, або татарин чи турок, які стали бранцями запорожців і оволоділи українською мовою. В окремих повістях, як, наприклад, у

повісті А. Чайковського «Віддячився», персонажем-тлумачем постає людина, яка оволоділа іноземною мовою внаслідок не примусового, а добровільного спілкування з представниками інших етносів. Касян Бистрий — герой названої повісті — каже підлітку Івану Черноусенку, який не може збагнути, про що говорить донський козак: «Я розберу все, бо у нас на Січі є москалі також, та зразу я не розумів нічого» [9, с. 44].

Слід зазначити, що мова персонажа в українській історичній повісті першої половини ХХ століття не є універсальним індикатором належності персонажа до того чи іншого етносу. Наприклад, західноукраїнський прозаїк В'ячеслав Будзиновський, на відміну від свого сучасника Андрія Чайковського, «ніде не згадує про проблему мови і спілкування між представниками різних народів» [1, с. 160]. Герої повістей В. Будзиновського, за словами Стефанії Андрусів, «спокійно розмовляють із турками галицьким варіантом української літературної мови, до речі, більше, ніж в інших письменників, насиченої побутовими галицизмами» [1, с. 160]. Проблема спілкування персонажів твору, які є представниками різних етносів, постає перед кожним автором. Нехтування нею, на нашу думку, негативно позначається на художній достовірності створених письменником образів.

З метою показу етнічної самотності українців вітчизняні повістярі першої половини ХХ століття вдавалися до детального зображення укладу життя наших предків, їхніх звичаїв, обрядів. Показовою, з огляду на сказане, є повість Андріана Кашенка «Зруйноване гніздо», що була опублікована майже століття тому — у 1914 році. Твір має підзаголовок, який вказує на час і місце відображених подій: «Повість з часів скасування Запорозької Січі» [6].

Починаючи аналіз повісті «Зруйноване гніздо», літературознавець В. Беляєв передовсім звернув увагу на її заголовок, адже саме він, на переконання дослідника, «увиразнює головну думку, концентровано передає внутрішній зміст твору» [2, с. 638].

Одинадцятитомний «Словник української мови» подає шість основних тлумачень слова «гніздо»: «1. У птахів — влаштоване або пристосоване місце для кладки яєць і виведення пташенят.

2. *перен.* Домашнє вогнище, оселя.

3. *перен., заст.* Сім'я, рід.

4. Група рослин, грибів і т. ін., що ростуть укупі.

5. *спец.* Заглиблення або отвір, у який що-небудь вставляється, вкладається.

6. *с.г.* Місце висіву кількох насінин або висадження кількох рослин» [3, с. 95].

Ознайомившись із процитованими словниковими визначеннями, приходимо до висновку, що письменник, виносячи у заголовок твору слово «гніздо», мав передовсім на увазі його друге і третє значення. Отже, «Зруйноване гніздо» — це зруйноване домашнє вогнище, зруйнована оселя, зруйнована сім'я запорожців, яка проживала на великій території Півдня України, центром якої була Січ.

Як слушно зауважив В. Беляєв, «дві частини тексту, що знаходяться у так званих «сильних позиціях», — початок і кінець — найконкретніше виявляють вихідні позиції сюжетної дії і образний результат, підсумок розвитку протиріч дійсності, побуту і свідомості народу, його понять, уявлень, ідеалів, устремлінь.

Початок — *щасливе рідне гніздо*: запорозькі хати над Базавлуком, навколо «комори, повітки, сажі й інші будівлі», «кучеряві садки та зелені левади», «великі косяки коней і гурти товару», «вільний степ і широкий лиман». Над цим, позначеним яскраво ідилічними фарбами, пейзажем збираються темні хмари недобрих подій... *Фінал* — *гніздо зруйноване*, козаки з родинами змушені покидати рідні місця...» [2, с. 638].

Зображення руйнації — це водночас вияскравлення всього того самобутнього, що було притаманне запорозькому гнізду. У показі А. Кашенком несподіваних і небажаних для запорожців змін визначальну роль відіграло «послідовне використання *принципу «подвійного погляду»* — взаємооцінки, доповнення чи заперечення того, що було у недавньому минулому, і того, що приходить сьогодні» [2, с. 639].

Принцип «подвійного погляду» найвиразніше реалізується у повісті через образи Дмитра Балана і Демка Рогози. Дмитро Балан — власник одного із трьох зимовників, які розташувалися «на горбочку біля Базавлука, там, де річка, падаючи в Дніпро, розлилася просторим, як море, лиманом Великі Води» [6, с. 452]. За допомогою авторської мови прозаїк лаконічно переповідає історію життя Дмитра Балана. Стає відомо, що Дмитро — із тих запорожців, які свого часу обороняли Стару Січ на Чортомлику. Звістка про скасування Нової Січі боляче вразила старого запорожця, відкрила перед ним безрадичне майбутнє: «— Боже мій, Боже мій! — сказав він, ковтаючи сльози. — Що ж тепер з тобою буде, мій вільний, укоханий краю? Чи на

те ж наші батьки обороняли тебе від бусурманів, не шкодіючи свого життя, щоб дістався ти чужим людям на поталу?» [6, с. 464].

Початок потали — це зруйнування Січі. Після нього потала поширилася на всі запорозькі землі. За допомогою принципу «подвійного погляду» автор повісті увиразнює різочі зміни, які відбувалися у межах колишніх Вольностей Запорозьких.

В останні дні свого життя Дмитрові Балану судилося стати свідком того, як його і його родину витіснили із збудованої ним хати, як почали відбирати його худобу. Нарешті, судилося Баланові зазнати нечуваного для козака знущання: за наказом управителя його, колишнього запорожця, висікли на стайні різками. «Старий Балан, — читаємо в повісті, — після катування не підвівся...» [6, с. 486].

По смерті Дмитра Балана, яка була неминучою для того, хто не корився новим господарям, принцип «подвійного погляду» реалізується автором повісті через образ Демка Рогози, — молодого козака, який одружився з дочкою Балана Галею. Зображуючи подальшу його долю, письменник наголошує на тому, що навіть невелике «минуле» Демка Рогози, яке було вільним, дає йому можливість збагнути характер і масштаби лиха, що насунулося на запорозькі землі.

Уперше «подвійний погляд» Демка Рогози виявляється в епізоді, у якому йдеться про подорож молодого подружжя до Старого Кодака, де щасливі батьки вирішили охрестили малого сина Миколку. У Старому Кодаку Демко зустрів свого товариша-запорожця Гната і дуже здивувався, що той «був вбраний не по-запорозькому» [6, с. 472]. Здивування, однак, тривало недовго: «Тільки що Рогоза, попрощавшись з товаришем, рушив вулицею далі, як до воза наблизивсь якийсь московський унтер з двома москалями.

— Що за людина? — гукнув він до Рогози, спинивши воза.

Рогоза розказав, по якій справі приїхав.

— А що ж це за вбрання на тобі? — показав унтер на кремезний жупан козака.

— Запорозьке...

— Щоб зараз мені не було! — почав гримати на Демка унтер, вип'явши на нього свої великі баньки. — Немає запорожців, не повинно бути й їхнього вбрання! Зараз скинь та сховай у возі, бо вже як я сам стягну з тебе, то вже більше не одягнеш!

Рогоза мусив скоритись і, сховавши жупана під себе, мерщій погнав волів до хати панотця» [6, с. 473–474].

Це та подія, яка стала для Демка межевою, розділивши його життя надвоє: на вільне, козацьке, і підневільне. Але якщо у процитованому епізоді Демко скорився, то у всіх наступних він виявляє непокірність, готовність боронити себе самого і свою родину, відстоювати уклад життя і звичаї свого роду.

Боротьба, однак, була нерівною, сутички Демка з прикажчиком та управителем тільки погіршували становище козацької родини. Врешті-решт управитель намірився відрізати Демкові чуба-оселедця, щоб непокірний козак забув про те, «що був запорожцем»: «Рогоза кидався в усі боки, бився ногами й навіть кусався зубами, обороняючи ознаку свого козацтва, і нарешті, коли управитель простягся до нього з стригалом, укусив його за руку.

Ступінь образи Демка, ступінь наруги над ним письменник передав через промовисту деталь: «Три дні Рогоза лежав, заплющивши очі, не озиваючись навіть до дружини...» [6, с. 491].

Демко втік у плавні, а «покинута чоловіком Галя стала кріпачкою» [6, с. 493]. Рогоза навідувався до дружини і сина, але прикажчик вистежив козака і заарештував. Демка віддали в пікінери, тобто в солдати царської армії. Не змирившись з таким поневоленням, він зумів утекти, а згодом добратися на Задунайську Січ, де були його брати. Разом вони вирушили на колишні землі Запорозької Січі, щоб урятувати Галю і малого Миколку.

Поки Демко перебував у дорозі, його дружині Галі судилося зазнати приниження від нових господарів, зокрема — від прикажчика, який прагнув будь-що одружитися з нею. Це свідчить про повне руйнування громадських, звичаєвих, обрядових, моральних основ запорозького «гнізда». Однак для А. Кашенка важливим було не лише зображення трагедії господарів «гнізда», а й підкреслення незаперечного факту його існування, наявності його специфічних ознак, зумовлених самотністю українського етносу.

Розкриваючи цю самотність, історичні повісті першої половини ХХ століття акцентували увагу, як переконують розглянуті вище твори, на різних аспектах матеріального і духовного світу українців у козацьку добу. Цілий ряд таких аспектів містить «наука козацтва», зображення якої визначило сюжети і системи персонажів кількох повістей означеного періоду.

Уперше наявність «науки козацтва» зафіксовано у дебютному історичному творі А. Чайковського — повісті «За сестрою» (1907). І хоч

ця повість, на думку Стефанії Андрусів, «ще дуже наївна за своїм сюжетом і способом творення характерів героїв» [1, с. 144], все ж не можна не визнати того очевидного факту, що саме вона започаткувала в українській літературі низку творів про передачу і успадкування козацьких традицій.

У центрі сюжету повісті «За сестрою» — родина Судаків: колишній запорожець Андрій, його син Степан з дружиною Палажкою та трьома дітьми. Найстарший із них — Петро — уже відбув на Січ, а п'ятнадцятирічний Павлусь та тринадцятирічна Ганнуся ще лиш готувалися до самостійного життя. «Передачу духовного досвіду українського світу — відтворення його архетипів та моделей поведінки — здійснював дід Андрій, найстарший у роді: він учив онука лицарського ремесла — їздити на конях, стріляти з рушниці та лука, орудувати шаблею, а ще розказував обом, Павлусеві і Ганнусі, про козаків, пригоди із своєї козацької молодості — передавав космотвірні (націотвірні) міфи, що відразу давало виховавчий ефект: «Від тих оповідань вироблялася у Павлуся завзята козацька вдача» [1, с. 145].

Ця вдача яскраво виявилася у різних ситуаціях повісті, які стали випробувальними для п'ятнадцятирічного Павлуся Судака. Врешті-решт, подолавши завдяки козацькій науці діда Андрія чимало різних перешкод, Павлусь визволяє сестру із татарської неволі.

Поява повісті А. Чайковського «За сестрою», як зазначає М. Дубина, «стала подією в громадському житті Галичини. Читача захоплювала в повісті романтика козаччини, сміливість і відвага юного Павла Судаценка, головного героя твору, та його побратимів-запорожців. Читач відчував у їхніх діях колективну силу, нездоланну міць, а ще демократизм, красу моральних принципів і велич національних і патріотичних ідеалів, тих, що стали славою України» [4, с. 404].

Підліток, який опановує козацьке ремесло, — такий персонаж стане традиційним у наступних історичних творах А. Чайковського. Зокрема, «наука козацтва» виконує роль характеротворчого чинника у повісті письменника «Козацька помста» (1910). Сталося так, що малолітній Станіслав — син польського шляхтича Овруцького — потрапив у зимовник запорожця Охріма Неситого. Охрім почав «його дитячому розумові пояснювати, що таке Січ, хто такі козаки й чого вони на світі хочуть. Від того поволі, крапля за краплею, змінювався в хлопця світогляд» [10, с. 38].

Подальші твори А. Чайковського, за спостереженням Стефанії Андрусів, «еволюціонують від вимислених героїв і подій» до творів, «побудованих на реальних подіях минулого з достеменними історичними особами» [1, с. 156].

Отже, в умовах, коли над українським етносом у черговий раз нависла загроза асиміляції, коли стратегії розукраїнення стали складовими політики тих держав, у складі яких опинилися розрізнені українські етнічні землі, вітчизняні історичні повістярі першої половини ХХ століття надали першорядного значення проблемі етнічної ідентичності українців. Вони художньо утверджували самотність українського етносу, тривалу історію його існування і тим самим протистояли розукраїненню українців, виробляли своєрідний «імунітет» супроти асиміляції як способу позбавлення українців майбутнього.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрусів С. Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст. / Стефанія Андрусів. — Львів : Львів. нац. ун-т імені І. Франка; Тернопіль : Джура, 2000. — 340 с.
2. Беляев В. Г. «...Україна стоїть повсякчас перед очима» : історична проза Андріана Кашенка / Віктор Беляев // Кашенко А. Зруйноване гніздо. — Київ : Дніпро, 1991. — С. 597–644.
3. Гніздо // Словник української мови. — Київ : Наукова думка, 1971. — Т. 2. — С. 95.
4. Дубина М. Через історію до сучасності... / Микола Дубина // Чайковський А. Олексій Корнієнко. — Київ : Веселка, 1992. — С. 401–409.
5. Качура Я. Іван Богун / Яків Качура. — Київ : Молодь, 1972. — 104 с.
6. Кашенко А. Зруйноване гніздо / Андріан Кашенко // Кашенко А. Зруйноване гніздо. — Київ : Дніпро, 1991. — С. 451–539.
7. Кашенко А. Під Корсунем / Андріан Кашенко // Кашенко А. Зруйноване гніздо. — Київ : Дніпро, 1991. — С. 5–98.
8. Котляр М. Довідник з історії України / М. Котляр, С. Кульчицький. — Київ : Україна, 1996. — 463 с.
9. Чайковський А. Віддячився / Андрій Чайковський. — Нью-Йорк : Говерля, 1958. — 248 с.
10. Чайковський А. Козацька помста / Андрій Чайковський. — [Б. м.] : Універсальна бібліотека, 1947. — 73 с.

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОСТИЖЕНИЕ ПРОБЛЕМЫ ЭТНИЧЕСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ В УКРАИНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Татьяна Кара, аспирантка

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье исследуются особенности раскрытия проблемы этнической идентичности в украинской исторической повести первой половины XX века, подчеркивается самобытность, самодостаточность украинского этноса, освещаются его обычаи и обряды, акцентируется внимание на отличиях украинцев от представителей других народов. Казацкому времени посвящены произведения как восточноукраинских, так и западноукраинских писателей, среди которых можно выделить двух «казацких отцов»: Андриана Кащенко и Андрея Чайковского. Анализируются повести А. Кащенко и А. Чайковского. Цель статьи заключается в отображении общечеловеческих ценностей в произведениях, выяснении особенностей поэтики украинской исторической повести данного периода.

Ключевые слова: казачество, этническая идентичность, самобытность, историческая повесть.

ARTISTIC COMPREHENSION OF THE PROBLEM OF ETHNIC IDENTITY IN THE UKRAINIAN HISTORICAL STORY OF THE FIRST PART OF THE XXth CENTURY

Tatiana Kara, postgraduate student

Odessa National I. I. Mechnikov University, Ukraine

The article studies the features of the disclosure of ethnic identity issues in Ukrainian historical story of the first half of the XX century, emphasizes originality, self-sufficiency Ukrainian ethnos, highlights its customs and ceremonies, accentuated differences Ukrainians from the representatives of other nations.

Cossack time devote to work as Eastern Ukrainian and Western writers, among which are the two «Cossack fathers»: Adrian Kashchenko and Andrew Tchaikovsky. The posed problem is considered on a material-specific art works. Analyse story A. Kashchenko and A. Tchaikovsky. The purpose of the article is to display the human values in the works, identification the peculiarities of poetics Ukrainian historical story of the period.

Native historical novelists of the first half of the XX century, special attention was paid to the problem of ethnic identity of Ukrainians at a time when over Ukrainian ethnos was the threat of assimilation, since this strategy was part of the politics states, in which composition were included ethnic Ukrainian lands.

Key words: Cossack time, ethnic identity, identity, historical novel.

REFERENCES

1. Andrusiv, S. (2000), *Modus natsionalnoyi identychnosti: Lvivskiy tekst 30 rokiw XX st.* [Mode of national identity: Lviv text of the 30th years of 20th century], Ternopil, Lviv; 340 p.
2. Bieliaiev, V. (1991), «...Ukraina stoit povsiakchas pered ochuma» (Istorychna prosa Andriana Kashchenka) [«...Ukraine is always constantly on the mind» (Historical prose of Andrian Kashchenko)], Kashchenko, A. (1991), *Zruinovane hnizdo* [The destroyed nest], Kyiv, pp. 597–644.
3. Hnizdo [The nest], *Slovnuk ukrainskoi movy* (1971), Kyiv, iss. 2, p. 95.
4. Dubyna, M. (1992) *Cherez istiriiu do suchasnosti...* [Through history now...], Chaikovskiy A. (1992). *Oleksii Korniienko* [Oleksii Korniienko], Kyiv, pp. 401–409.
5. Kachura, Ya. (1972), *Ivan Bohun* [Ivan Bohun], Kyiv, 104 p.
6. Kashchenko, A. (1991), *Zruinovane hnizdo* [The destroyed nest], Kashchenko A. (1991) *Zruinovane hnizdo* [The destroyed nest], Kyiv, pp. 451–539.
7. Kashchenko, A. (1991), *Pid Korsunem* [Near Korsun], Kashchenko A. (1991), *Zruinovane hnizdo* [The destroyed nest], Kyiv, pp. 5–98.
8. Kotliar, M. and Kulchytskyi, S. (1996), *Dovidnyk z istorii Ukrainy* [Handbook of History of Ukraine], Kyiv, 463 p.
9. Chaikovskiy, A. (1958), *Viddiachyvsia* [Has thanked], New-York, 248 p.
10. Chaikovskiy, A. (1947), *Kozatska pomsta* [Cossack revenge], 73 p.

Стаття надійшла до редакції 12 березня 2016 р.

УДК 821.161.2Жадан

РОМАН СЕРГІЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМІЯ»: ЖАНРОВА СВОЄРІДНІСТЬ ТА ІДЕЙНИЙ ЗМІСТ

Тетяна Мейзерська, д-р філол. наук, проф.

Київський національний лінгвістичний університет

T_mejzerska_s@ukr.net

У статті звернено увагу на жанрову невизначеність роману С. Жадана в сучасному українському літературознавстві (роман у новеллах; збірка оповідань, докомплектована віршами; цикл ліризованих оповідань; експериментальна форма на зразок урбаністичної симфонії; невеличка повість). Відштовхуючись від свідчення письменника про його прагнення витворити «приватну міфологію» міста Харкова «в універсальному міфологічному контексті», авторка статті означає твір як системно організовану за принципом художнього міфотворення структуру, виділяючи основні її риси: універсалізація художнього мовлення, яка здійснюється завдяки славу мови прози й поезії; прийом прихованого притчевого начала; логіка повторювання; уникнення імені, його прогностичне метонімічне заміщення, що будується за принципом загадки.

Аналізуючи жанрову специфіку твору, авторка констатує органічне злиття епічної форми з жанровими формами архаїчної лірики: псалмів, гімнів, духовних пісень протестантської гілки християнства (гостел і спірічуелс), блюзових та джазових композицій. Центральну ідею роману розглянуто як наскрізну для всієї творчості Жадана, що репрезентує основне повторюване ядро його авторської міфології: вибір і поведінка людини в кризові часи, її здатність до самоорганізації, її усвідомлення «вдячності і відповідальності». Цей ідейний задум письменника у статті на пряму прив'язано до глибоко прихованої смислотворчої ролі заголовку твору.

Ключові слова: роман, міфопоетика, джаз, наратор, децентрація, притчеве начало, метонімія.

Сергій Жадан належить до письменників, яких цікаво читати, цікаво занурюватись у «кольорові шовкові нитки історій, розв'язувати вузли, терпляче брести в сонячному промінні, тримаючи в руках рятівну нитку» [5, с. 179]. До речі, коментуючи цю фразу із «Месопотамії», мимоволі згадуєш рядок із «Упанішад»: світ твориться не як дерево із зерна, а як міраж із сонячних променів (див.: [11, с. 173]). Чи не так розгортаються й основні сюжетно-композиційні вузли «Месопотамії» — тексту, що не має головного героя і наскрізної сюжетної пригоди? Зазначена оповідна риса твору ускладнює і його жанрове визначення, що також постає досить неоднозначним. Так, одні критики вважають, що «Месопотамія» за жанром роман у новеллах, коли герої одного тексту з'являються в іншому, а потім — й у віршованій

частині книжки [13]; інші — що це збірка оповідань, доукомплектована віршами у співвідношенні дев'ять до тридцяти [12]; ще інші уточнюють, що це цикл ліризованих оповідань: сюжет, котрий не розвинувся в одному оповіданні, набуває продовження в іншому, утворюючи циклічну структуру [14]. Яр Левчук наголошує на експерименті з прозовою формою, де за допомогою спеціальної техніки літературного монтажу автор створює щось на кшталт урбаністичної симфонії [8]. А Васьковська вважає, що письменник творить ілюзію невеличкої повісті, яка тісно пов'язана з шумерською міфологією та біблійними мотивами [1]. Натомість сам автор зазначає, що для нього було цікаво витворити «приватну міфологію» міста Харкова «в якомусь універсальному контексті — міфологічному» [4].

Це зауваження письменника видається досить суттєвим для розуміння як стильової організації твору, так і його жанрової природи. Справді, якщо торкнутись вавілоно-ассірійської міфології, яка відтворює уявлення народу, що жив завдяки іригаційному землеробству, то не дивно, що вона в значній мірі пов'язана (а саме на такий контекст постійно натякає автор) з водою. Та й епіграфом до твору Жадан обирає по суті фіктивну цитату з історії шумерів. Однак глибше ознайомлення з романом переконує в тому, що весь зазначений текстовий пласт служить лише приводом для розвитку його власної авторської міфології; матриць вавілонського тексту у творі шукати марно. Натомість уся структура твору, безперечно, є міфогенною.

Насамперед слід наголосити на оригінальній авторській спробі універсалізації художнього мовлення, що здійснюється завдяки художньому сплаву мови прози й поезії: «міфологізація тут відбувається через саму мову, через те, як це розказується, а вже потім — про що йдеться» [12]. Отож йдеться про твір як системно організовану за принципом художнього міфотворення структуру: кожен герой у той чи той спосіб репрезентує глибинну ідею твору — ідею втраченої любові й людської взаємопідтримки, загублену, забуту, вичерпану сутність — ту, що від початку світу має вічну і єдину мову — мову поезії. Вона й складає основну матрицю безкінечно повторюваного міфу про суть людського існування:

*Я говоритиму, що Господь став поміж нами,
взяв і пересварив наші цехи та бригади,
розділивши нас за мовою, за шкірою та іменами,
змушуючи нас відтепер будувати вуличні барикади.*

*Тож вода в його дароносицях
відтепер завжди солона,
і по його золотих церквах стоять ірландці з лемками.
І моя любов, забута мною*

*в сквотах нічних Вавилона,
плаче за мною всіма своїми
мовами і діалектами [5, с. 363].*

Ця безодня міфу у творі реалізується через цілу серію метафоричних пасток, варіації яких можуть бути безкінечними, формуючи основне ядро жаданової міфології. Мова любові, пригнічена й затлумлена, руслами часу, потоками мільярдних тіл і душ пливе вічно, воскрешаючи в мові поетів і апостолів, забезпечуючи «тяглисть річища, тяглисть потоку, і ніхто не може зупинити всю цю масу вологого світла, весь цей огром тепла й холоду: ріка принесе всі чути тобою інтонації, ріка збереже все залишене при берегах тепло, ріки вміють чекати, вміють починати все від початку» [5, с. 315]. Логіка міфу, вичерпуючи його суть і єднаючи протиріччя, повертаючись до першоначал, універсалізує і відновлює затерті великі Істини, творячи універсальну мову поезії. Такий міф можна проказувати безмежно, аж поки не вичерпається його суть:

*А я їй кажу:
Ніхто не буде страждати.
Навіщо тоді існує вся ця поезія,
навіщо в повітрі відкриваються всі ці шлюзи і шахти?
Для чого тоді ми заповнюємо порожнечу
віршами й колядками,
для чого лаштуємо втечу?
Адже кожен нормальний поет
може спинити своїми словами
будь-яку кровотечу.
І тоді вона питає:
чому ж ці нормальні поети поводяться, ніби діти?
Чому живуть, як прибульці,
й помирають, наче бандити?
Чому не сплять хоча би те,
що можуть спинити?
А я їй кажу: тому що важко жити з чужими тілами,
тому що в святих щодо мови свої незрозумілі плани,
тому що нормальних уже не лишилось, а ті, що є, —
зłodії та шарлатани.*

*Заговорюють біль тваринам і дітям,
ловлять пташине пір'я, що застряло між віттям,
живуть собі, вибираючи
між смертю і безробіттям* [5, с. 361].

За глибинною логікою твору, дискредитовані й спотворені людські цінності в сучасному світі втратили свою силу, але не зникли, бо ніколи не зникають, отож і переносяться, перетікають у часі найчастіше через упосліджених, через їх осягнення світу як страждання і відмову, як здобуття іншого знання та просвітлення. Звідси своєрідна поезитизація шарлатанства у творчості Жадана, головними героями якої постають «чорнороби всіх країн, найманці та повстанці» [5, с. 363]. Найбільш ємким метафоричним узагальненням цієї спільноти у творі виступають образи із символічного сну Соні: «Снилась їй ріка, якою піднімалися кораблі. Старі, іржаві, з жовтими від води бортами й чорними від сажі трубами. Ставали посеред ріки й відчайдушно синали. З бортів у воду стрибали моряки — втомлені, неголені, від цього злі й рішучі. Добиралися вплав до берега, вибрідали на пісок у важкому одязі, розбитих черевиках, ішли причалом, гнівно озиралась на кораблі...» [5, с. 99] (див. також поезію автора «Загибель ескадри»). Улюблені герої Жадана, як уже неодноразово помічено критикою, — люди, звільнені від Системи (чи викинуті нею), які змушені самостійно відшукувати нових способів самоорганізації свого світу. У цьому зізнається й сам автор: «Мої герої, принаймні мої позитивні герої, доволі скептично ставляться до влади загалом, до будь-якої спроби підпорядкувати їх своїй владі. Комуни, профспілки та трудові об'єднання — найкращі методи боротьби з національним та транснаціональним капіталом» [6]. Означена тема, наскрізна як для поезії, так і для прози, була й залишається для Жадана однією з головних. Недарма за ліричним героєм його творів у критиці закріпилась назва «такого собі кульгавого лорда Байрона нашого сторіччя. Лорда, що кинув виклик рафінованому товариству» [2]. До галереї просвітлених шарлатанів можна віднести пастора-фокусника з «Ворошиловограда» — проповідника, який власним зусиллям і усвідомленням власної відповідальності за своє життя звільнився від наркозалежності. Ця постать є знаковою у символічному смислового вивершенні твору — розказаній ним біблійній притчі про пророка Даніїла, яка стає суттєвим засобом універсалізації центральної ідеї роману: вибору і поведінки людини в кризові часи, її самоорганізації, «вдячності і від-

повідальності». Подібна універсалія є наскрізною й для авторської міфології «Месопотамії». Її вивершують шокуючі, примножені розповідями про органічно причетних до людських таємниць дресированих тигрів, собак і коней, історії циркового завгоспа Валери, який «оповідав про солодкий і таємничий світ циркового ремесла, про строгі порядки й суворі звичаї, древні ритуали та внутрішньоцехову ієрархію» [5, с. 177].

Для кращого розуміння прихованого смислу «Месопотамії» цікаво звернутись до праці відомого дослідника шумеро-ассірійської цивілізації Льва Мечникова, який ще у виданому в Парижі в 1889 р. дослідженні «Цивілізація і великі історичні ріки» наголошував на важливому значенні рік у зародженні людської спільноти, яка лише завдяки індивідуальним зусиллям у протистоянні природним катастрофам «примушувалась до складної і мудрої координації» [9] своїх дій і вчинків. На думку Л. Мечникова, всі ці ріки володіють однією знаменною рисою, здатною пояснити таємницю їх видатної ролі: їх специфічне географічне середовище могло бути «повернуте на користь людині *лише колективною, суворо дисциплінованою працею великих народних мас...*» [9]. Значимою видається й та думка вченого, що причину виникнення, характеру та еволюції первісних інституцій «слід пов'язувати не з середовищем, а зі *стосунками між середовищем і здатністю людей, які його населяли, до кооперації і солідарності*» (виділено мною. — *Т. М.*) [9]. Цілком очевидно, що кожний читач, добре обізнаний із творчістю Жадана, буде подивований спорідненості думок. У всякому разі, пояснюючи поведінку своїх героїв, письменник неодноразово вказує на їх «солідарність та взаємопов'язаність», апелюючи до стереотипів архаїчних спільнот, які живуть за своїми особливими, доволі патріархальними правилами [3].

Своєрідний задум письменника, як і в романі «Ворошиловоград», актуалізував виразне притчеве начало «Месопотамії». Так, дослідники вже помітили розчинення в структурі твору притчі про блудного сина (цирковий завгосп Валера, Боб Кошкін, що подорожував до Штатів, образ святої Сарі — покровительки мандрівників і т. п.). За параболічною моделлю розгортаються й матриці розпізнавань героями своїх ситуацій у чужих долях. Так, слухаючи історію Валери, його втраченої любові, каяття й неможливості нічого змінити, Юра, — в оптиці своєї індивідуальної ситуації, — резонує, жалкуючи, що «не витрусив зі світу те, що їм (йому і його покійній дружині. — *Т. М.*) належало по праву...

«Хто ж знав, що все так швидко зміниться, що все так швидко минеться» [5, с. 196]. Влаштувавши з ревнощів і помсти криваве побоїще друзів нареченого своєї приятельки Соні, Данило раптом пригадає давню історію побиття ним наркомана, якого взявся підвезти. Лець живого, з вибитим оком, він, усвідомлюючи власний злочин, все ж спроваджує його до лікарні. — «І що робити?» — запитує лікаря. — «Нічого не робити», — відповідь той: «Іноді наші уявлення про кривду, завдану нам, зовсім не співмірні з тими докорами сумління, які будуть гризти нас ціле життя. Але щоби зрозуміти це, потрібно й прожити щонайменше ціле життя» [5, с. 126]. Так химерним чином у структурі твору переплітаються долі всіх героїв, тому не випадково читач постійно констатує певні повтори чи їх варіації. Звідси виробляється стійке уявлення про своєрідне цілокупне представлення людського образу у творі. Всі чоловіки ніби зливаються в один крупний портрет з лише деякими незначними відхиленнями: боксер, переламаний ніс, досвід наркотиків і просвітлення, рок-н-рол і т. д. і т. п. — «схожі на корабельні команди: виснажені, проте незламні, вони були між собою чимось подібні, як і належить чоловікам, що проводять разом в обмеженому просторі довший час» [5, с. 110]. Те ж саме можна сказати і про образи жіночі. На всіх цих героях лежить «теплий згусток втоми» — «і жодні робочі будні, жоден кар'єрний поступ нічого не важили проти цього згустку, який просто роз'їдав ізсередини всі внутрішні органи, мов запущена чимось під шкіру піранья» [5, с. 18].

Єдність і перетікання сутності в конкретні людські форми провокує ще одну міфологічну рису роману: своєрідне уникнення імені, його прогностичне метонімічне заміщення: відірваний палець на лівій руці (Юра), «обсос у ковбойському капелюсі» (Боб), низенький мужчина, «оливкового кольору заплиле обличчя, вузькі очі, пухкі губи, біла, але несвіжа сорочка, дорогі, проте нечищені черевики (Коля), «двоє, схожі на таксистів: один у шкірянці, другий із наколками» (Олег і Данило). Найяскравіше ця ознака проявляється в образі жодного разу не названої знайомої Матвія, в якій ніби по черзі вгадуються риси усіх жіночих образів роману: Аліни, Соні, Даші, Насті і т. д.). Вони ніби «переливаються з однієї тілесної форми в іншу, залишаючи суть незмінною» [7], то розходячись, то знову переплітаючись, як струмки і ріки. Таку метонімію можна означити як енігматичну: вона будується за принципом загадки — спочатку деталь, і лише пізніше за нею розпізнається герой. Так зовнішня фокалізація

стає однією з визначальних у репрезентації нарративної стратегії роману: адже міфоструктура — це, по суті, структура розпізнавання.

Не менш важливими у розкритті художнього задуму роману видаються й ознаки органічного злиття епічної форми з жанровими формами архаїчної лірики: псалмами, гімнами, протестантськими духовними піснями (гостел і спірічуелс), а також блюзовими та джазовими композиціями, у яких переважають афро-американські джазові форми. Загалом джазовий нарратив «Месопотамії» стає одним із найважливіших виражальних засобів створення напруги, внутрішньої конфліктності твору. Він репрезентує певний образ мислення, структурування світу, постаючи своєрідною метамовою твору, екзистенційним пуантом трагічної свідомості героїв.

Відстеження інтермедійних кореляцій мови літератури з мовою джазу дало підстави російській дослідниці Н. Поліщук здійснити типологію літературного джазу як оригінальної нарративної та експресивної стратегії сполучення художнього та музичного текстів [10, с. 104–110]. Застосовуючи запропоновану типологію стосовно аналізованого нами твору, можна, як найприкметніші, виділити такі дві особливості, як:

- інтермедіальна тематизація;
- репрезентація джазової композиції на рівні цілого тексту та його частин.

З інтермедіальною тематизацією зіштовхуємося у випадках прямих відсилань до реально існуючих джазових музикантів, інструментів, мелодій блюзу, спірічуелс, рок-н-ролу, цитатних заголовків тощо. Стосовно «Месопотамії» слід наголосити на наскрізному внутрішньому озвученні тексту. Вже з першої сторінки маємо метафоричне представлення похоронної процесії з Маратом, котра нагадувала «музичний магазин зі своїм піаніно» [5, с.14]; у розділі «Ромео» натрапляємо на оригінальну поетичну-музичну зарисовку дому як органу, як цілого звукового оркестру. Загалом максимально приховане музично-звукове тло твору, його напружено-тривожний, почасти надривний ритм ніби виконують функції хору в античній трагедії, що супроводжує вихід і зникнення на сценічному подумі кожного з акторів. Ось з'являється Бєня, сивий і коротко стрижений, зморшки прорізали його «фізію, роблячи... чимдалі подібнішим до Міка Джаггера» [5, с. 17]. Ось Ромео, «зачіска якого робила його схожим на вокаліста боні ем» [5, с. 58]. Ось Юра, який «в рок-н-ролі був років сто»,

навіть свою внутрішню ситуацію герой оцінює в оптиці джазової метафорики: «Стрес — це коли ти граєш на електрогітарі, а в залі немає електрики» [5, с. 175]; ось справжній рок-стар Вадик Сальмонела, якого врятували «рок-н-рол, дух бунтарства, естетика свободи, пісні протесту й розширення свідомості» [5, с. 239]. Ось Настя, загадкова чаклунка і рятівниця душ, проникливо слухає гірко-солодку «блюзову суміш» про тяжку долю дівчини з невеликого портового містечка, «мовби в пісні йшлося саме про її життя» [5, с. 147]. Ось згасаючий від раку Лука захоплено підскакує під блюз своєї улюбленої Паті Сміт.

Ритмічний малюнок наративу при цьому твориться за правилами джазового чи блюзового квадрату, який може повторюватися рівно стільки разів, скільки захочуть музиканти. При цьому кожний квадрат імпровізації практично складає собою окремих твір, виконаний в єдиному стилі. Кожен герой роману має свій голос і свою партію, і лише поєднуючи всі голоси в один оркестр (джаз-бенд), відтворюємо повну картину того, що відбувається, тобто джазової композиції. Її репрезентація на рівні цілого тексту та його частин проявляється в тому, що як у музиці, так і в художньому тексті, розвиток теми проходить за схожим сценарієм: спочатку короткий вступ, що передує основному змісту роману (вбивство, похорон і поминки Марата — тема в джазовій п'єсі); далі — представлення подій з точки зору кожного з героїв (соло окремих інструментів, варіації теми). Так у розділі «Марат» основним наратором виступає Іван; він починає розповідь, веде її, а до того ж коментує, уточнює й доповнює своїми спогадами про покійного розповіді їх спільних друзів Бені, Костика і Сема, які підхоплюють і розвивають тему, що у кожній із історій проходить так звані ступінчаті зміни; і насамкінець — остання поява теми з участю всього складу. Вона розгортається в завершальному розділі «Лука», де всі герої знову сходяться на день народження смертельно хворого друга.

Подібний принцип оповіді яскраво виражений і в третьому розділі «Іван», який композиційно є ще складнішим. Тут історії двох подружок — Даші і Соні, — одруження Соні, побачені також із трьох точок зору: Ромео, Іваном і самою Сонею, а згодом доповнюються ще й спогадами залишеного нею в минулому чоловіка Олега. Подібне майстрування оповіді на мові джазових композицій реалізує поняття техніки симпли (simpl), що в музиці позначає невеликий оцифрований звуковий фрагмент, який можна отримувати шляхом «нарізки» ок-

ремих музичних фрагментів із будь-якої композиції. Такий принцип організації музичного тексту близько нагадує техніку бриколажного міфонаративу: кількість таких повторень чи образних зміщень може бути по суті безкінечною, аж поки, за логікою, не буде вичерпаною глибинна суть міфу. У випадку аналізованого роману така ознака простежується цілком очевидно, даючи іще одну підставу для означення його жанру як міфологічного.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васьковська А. Сергій Жадан — проповідник із харківської Месопотамії [Електронний ресурс] / Алла Васьковська. — Режим доступу: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_reader_review_zhadan
2. Вітановська Л. Хай живе Жадан!!!! [Електронний ресурс] / Лінда Вітановська. — Режим доступу: <http://gloss.ua/story/books/article/19887>
3. Десятерик Дм. Небесний Ворошиловоград [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/marshrut-no1/nebesniy-voroshilovgrad>
4. Жадан С. Людина, яка не боїться любити, втрачає всі страхи і стає сильнішою [Електронний ресурс] / Сергій Жадан. — Режим доступу: <http://gogod.dp.ua/news/88742>
5. Жадан С. Месопотамія / Сергій Жадан. — Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. — 364 с.
6. Жадан С. У «східняків» і «западенців» спільні проблеми [Електронний ресурс] / Сергій Жадан. — Режим доступу: <http://zhadan.info/serhij-zhadan-u-shidnyakiv-i-zapadentsiv-spilni-problemy/>
7. Іванус М. Месопотамія. В ній ти і я [Електронний ресурс] / Марія Іванус. — Режим доступу: <http://www.uamodna.com/articles/mesopotamiya-i-ya/>
8. Левчук Я. Урбаністична симфонія [Електронний ресурс] / Яр Левчук. — Режим доступу: http://findbook.com.ua/uk/book_review/urbanistichna-simfoniya-0
9. Мечников Л. Цивілізація и великие исторические реки [Електронний ресурс] / Лев Мечников. — Режим доступу: http://sbiblio.com/biblio/archive/mechnikov_stati/03.aspx
10. Полищук Н. А. Литературный джаз как нарративная и экспрессивная стратегия американской литературы (на примере творчества Тони Моррисон) / Н. А. Полищук // Вестник Удмуртского университета. История и филология. — 2010. — Вып. 4. — С. 104–110.
11. Радхакришнан С. Философия упанишад / Сарвепалли Радхакришнан // Индийская философия. — М.: Миф, 1993. — Том 1. — 624 с.

12. Стасіневич Є. Анатомія одного міста: рецензія на «Месопотамію» Сергія Жадана [Електронний ресурс] / Є. Стасіневич. — Режим доступу: <http://www.theinsider.ua/art/anatomiya-odnogo-mista-kharkivska-mesopotamiya-sergiya-zhadana/>
13. Шутяк Л. Любов та інші месопотамські дивовижі [Електронний ресурс] / Лілія Шутяк. — Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/lyubov-ta-inshi-mesopotamski-divovizhi>
14. Щур О. Фірмові любов та сум від Жадана [Електронний ресурс] / Оксана Щур. — Режим доступу: <http://litakcent.com/author/oksana-shchur/>

**РОМАН СЕРГЕЯ ЖАДАНА «МЕСОПОТАМИЯ»:
ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ
И ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ**

Татьяна Мейзерская, д-р филол. наук, проф.

Киевский национальный лингвистический университет

В статье обращено внимание на жанровую неопределенность романа С. Жадана в современном украинском литературоведении (роман в новеллах; сборник рассказов, доукомплектованный стихами; цикл лиризованных рассказов; экспериментальная форма на пример урбанистической симфонии; небольшая повесть). Отталкиваясь от личного свидетельства писателя о его стремлении осуществить «частную мифологию» города Харькова «в универсальном мифологическом контексте», авторка статьи определяет произведение как системно организованную по принципу художественного мифотворчества структуру, выделяя основные ее черты: универсализация художественной речи, определяющаяся благодаря славу языка прозы и поэзии; прием скрытого притчевого начала; логика повторов; отказ от употребления имени героя, его прогностическое метонимическое замещение, строящееся по принципу загадки.

Анализируя жанровую специфику произведения, авторка констатирует органическое сращивание эпической формы с жанровыми формами архаической лирики: псалмов, гимнов, духовных протестантских песен (госпел и спиритичес), блюзовых и джазовых композиций. Центральную идею романа рассмотрено как сквозную для всего творчества Жадана, репрезентующую основное повторяющееся ядро его авторской мифологии: выбор и поведение человека в кризисные времена, его способность к самоорганизации, осознание «благодарности и ответственности». Этот идейный замысел писателя в статье напрямую привязан к глубоко тающейся смыслообразующей роли заглавия произведения.

Ключевые слова: роман, мифопоэтика, джаз, нарратор, децентрация, притчевое начало, метонимия.

STYLISTIC AND GENRE ORIGINALITY OF THE NOVEL «MESOPOTAMIA» BY SERHIY ZHADAN

Tetiana Meyzerska, Doctor of Philology, Professor

Kyiv National linguistic University, Kyiv, Ukraine

The article focuses on the ambiguity of genre in the novels by S. Zhadan in terms of modern Ukrainian literary studies (a novel in short stories; a collection of stories accompanied by poems; a cyclus of lyrical short stories; an experimental literary form of urban symphony etc.). Based on the writer's desire to create «a private mythology» of Kharkiv in its «universal mythological context», the author of the article defines the novel as systematically organized according to the principles of literary mythopoetics, and states its features: universalization of narration (a fusion of prose and poetic narrative); a disguised parabolic structure; repetition; avoiding the name and its metonymic transformation based on the principle of a riddle etc.

While analysing the genre specificity of the novel, the author observes the merging of epic forms with those of archaic lyrics, namely: psalms, hymns, Protestant spirituals, as well as blues and jazz pieces. The article emphasizes the harmony of jazz narration, which serves to create the peculiar tone of inner tension, reflects the way of dramatic thinking and shaping the reality by the heroes of the novel. The author hypothesises that the narrative strategy of «Mesopotamia» is organised according to specific rules of jazz and blues songs («the jazz square»). Observing the composition of the chapters of the novel («Marat», «Ivan», «Lucas»), she demonstrates the pattern of developing the main theme in the similar scenarios: a short introduction, leading the reader into the plot (the murder of Marat and his funeral — the theme of the jazz song); representation of the events by each of the heroes (the solos of musical instruments, variations and their developing, the so called step variations — changes they undergo in every short story) etc. Thus, every hero has his own voice but only when all the voices are gathered in a jazz-band may we get the whole view. This specific jazz poliphony goes against the traditional hierarchical structure of the narrative and can be termed as decentration.

The author claims that the main idea of the novel can be viewed as a leitmotif of Zhadan's writing on the whole. It represents the constantly repeated nucleus of his mythology: the problem of choice and human behaviour in a critical situation, personal self-discipline and motivation, gratitude and responsibility. This main idea, according to T. Meyzerska, is closely connected with the historical and cultural context of archaic communities (the idea, which S. Zhadan himself implies), as well as «the relationship within the environment and the ability of people to cooperate» (L. Metchnikov). The author concludes that this universal becomes dominant both in perceiving the title of the novel and its implicit sense-making mechanisms.

Key words: *novel, mythopoetics, jazz, narrator, decentration, parable, metonymy.*

REFERENCES

1. Vaskovska, A. (2014), «Serhiy Zhadan — the prophet of Kharkiv Mesopotamia», available at: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_reader_review_zhadan (access October 30, 2014).

2. Vitanovska, L. (2009), «Long live to Zhadan!!!», available at: <http://gloss.ua/story/books/article/19887> (access January 22, 2009).
3. Desyaternyk, D. (2011), «The divine Voroshylovhrad», available at: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/marshrut-no1/nebesniy-voroshylovgrad> (access February 18, 2011).
4. Zhadan, S. (2014), «The one, who is not afraid of love, loses all fears and becomes stronger», available at: <http://gorod.dp.ua/news/88742> (access February 18, 2014).
5. Zhadan, S. (2014), «Mesopotamia», Klub simeynogo dozvillya, Kharkiv, 364 s. [in Ukrainian].
6. Zhadan, S. (2015), «The «easterners» and «westerners» have common problems», available at: <http://zhadan.info/serhij-zhadan-u-shidnyakiv-i-zapadentsiv-spilni-problemy/> (access October 30, 2015).
7. Ivanus, M. (2015), «Mesopotamia. The home for you and me», available at: <http://www.uamodna.com/articles/mesopotamiya-i-ya/> (access March 17, 2015).
8. Levchuk, Ya. (2014), «The urban symphony», available at: http://findbook.com.ua/uk/book_review/urbanistichna-simfoniya-0 (access April 24, 2014).
9. Metchnikov, L. (2015), «Civilization and great historical rivers», available at: http://sbiblio.com/biblio/archive/mechnikov_stati/03.aspx (access October 21, 2015).
10. Polishchuk, N. A. (2010), «Literary jazz as a narrative and expressive strategy of american literature (based on the works by Tony Morrison)», *Vestnik Udmurtskoho universiteta, Istoriya i filologiya*, issue 4, pp. 104–110 [in Ukrainian].
11. Radkhakrishnan, S. (1993), «The philosophy of the Upanishads», *Indiyskaya filosofiya*, Mif, Moscow, volume 1. [in Russian].
12. Stasinevych, Ye. (2014), «The anatomy of one city: a review of «Mesopotamia» by Serhiy Zhadan», available at: <http://www.theinsider.ua/art/anatomy-ya-odnogo-mista-kharkivska-mesopotamiya-sergiya-zhadana/> (access January 20, 2014).
13. Shutiak, L. (2014), «Love and other miracles of Mesopotamia», available at: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/ukrayinci-chitayte/lyubov-ta-inshi-mesopotamski-divovizhi> (access March 20, 2014).
14. Shchur, O. (2014), «Branded Love and Sadness from Zhadan», available at: <http://litakcent.com/author/oksana-shchur/> (access February 13, 2014).

Стаття надійшла до редакції 9 лютого 2016 р.

УДК 821.161.1-3Грин

**РАССКАЗ А. С. ГРИНА «ОТРАВЛЕННЫЙ ОСТРОВ»:
ТЕКСТ И ПОДТЕКСТ***Валентина Мусий, д-р филол. наук, проф.**Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
urd7@ukr.net*

Цель статьи определить характер воплощенной в рассказе А. С. Грина «Отравленный остров» авторской концепции действительности с помощью изучения объектной и субъектной сторон этого произведения. Автор сосредоточил внимание на двух планах рассказа Грина — плане текста и плане подтекста. Исследуется структура текста, устанавливается связь между объемом глав и их местом в раскрытии авторской концепции, определяется роль цикличности и инверсии в тексте. Делается вывод о ведущей роли субъектных отношений в рассказе Грина. Исследуется место в нем оппозиций «свое — чужое», «цивилизация — идиллия». Анализ символики названия рассказа и подтекста в нем позволяет выделить универсальный смысл решаемых в рассказе проблем, а также судить о близости рассказа к притче.

***Ключевые слова:** текст, подтекст, рассказ, авторская концепция действительности, субъектные и объектные отношения, А. С. Грин.*

Цель статьи — определить характер воплощенной в рассказе А. С. Грина «Отравленный остров» авторской концепции действительности на основе изучения объектной и субъектной сторон этого произведения.

Степень разработанности вопроса в литературоведении и постановка проблемы. К настоящему времени накоплен значительный опыт изучения творчества А. С. Грина. Опубликованы работы общего характера, в которых проза этого писателя представлена как составляющая литературного процесса начала XX века: Д. К. Царика «Типология неоромантизма» (Кишинев, 1984), В. Е. Ковского «Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики» (М., 1990), а также исследования, непосредственно посвященные творчеству А. С. Грина: монографии И. К. Дунаевской «Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина» (Рига, 1988), Е. Литвинова «Proza Aleksandra Grina» (Познань, 1986), в которых идет речь об эстетической программе писателя, вневременном характере решаемых им проблем, сочетании им элементов реалистической и модернистской прозы. Важные положения содержатся в статьях А. Кобзева, Т. Ю. Диковой, других авторов. Однако приходится при-

знать, что целый ряд аспектов художественной деятельности этого писателя остается неразработанным или же мало разработанным. В особенной степени это относится к его малой прозе.

Придерживаясь понимания текста как «закрытой системы сложной внутренней организации, все элементы которой находятся в тесном взаимодействии и ориентированы авторской точкой зрения на передачу определенной эстетическо-познавательной информации» [2, с. 5], постараемся определить особенности объектной и субъектной сторон рассказа А. С. Грина «Отравленный остров» (1916). Это небольшое по объему произведение, текст которого разделен на четыре части, примерно равные по объему (по 3 страницы), и только заключительная, четвертая часть занимает 5,5 страницы. Так, на формальном уровне, автор подчеркивает ее особую значимость в постижении смысла всего произведения.

Первая из частей текста содержит информацию о случившемся с жителями острова несчастье: все они были найдены отравленными, кроме двух детей и одного взрослого, которого усилиями обнаруживших его моряков удалось спасти. Приводится информация о расположении острова (в южной части Тихого океана), об истории его открытия, дается краткое его описание. Включение в нее выписки из судебного журнала, текста доклада капитана Тарта и написанного соком какого-то растения предсмертного письма обитателей острова усиливает предельно лаконичный и документальный стиль этой части текста. Из второй части читатель узнает о ничего не давших для прояснения причины массовой гибели людей расспросах вывезенных с острова детей, а также о выдвинутых следствием и поддержанных газетчиками версиях случившегося. Третья часть содержит сообщение о попытке ученого, посвятившего значительную часть своей жизни изучению самоубийств, дать объяснение случая массового отравления, а также письмо капитана Брамса о его пребывании на острове за два месяца до гибели его населения. И, наконец, в четвертой приведен рассказ о случившемся последнего из взрослых островитян Скоррея.

Как следует из этого краткого изложения, текст рассказа представляет собой описание нескольких пребываний на острове людей «большого» мира и попыток дать объяснение тому, что на нем произошло. В тексте преобладает цикличность, обусловленная тем, что все время повторяются основные ситуации (посещение острова и

мотивировки трагедии). Важную роль в тексте играет также инверсия: рассказ начинается с сообщения о добровольном уходе из жизни обитателей острова (1 часть), а затем (из 3 и 4 частей) читатель узнает о событиях, которые предшествовали ему. Главное место в мотивировке случившегося играют рассказы капитана Брамса и последнего из островитян Скоррея. На основании этого мы делаем вывод о том, что ведущая роль в выражении воплощенной в рассказе авторской концепции принадлежит не объектным, а субъектным отношениям. Значимость исследования модусного плана произведения, то есть содержащихся в нем мыслей и восприятий происходящего различными субъектами речи, отмечалась многими учеными (В. В. Виноградовым, Г. А. Гуковским, М. М. Бахтиным, Б. А. Успенским, Б. О. Корманом, В. И. Тюпой и т. д.). Предлагая свое определение содержания «текст», В. П. Руднев исходит из наличия в нем именно субъектного плана. Для него это не только система, «обладающая свойствами связанности и цельности», но, в первую очередь, «последовательность осмысленных высказываний, передающих информацию, объединенных общей темой» [4, с. 305].

Если систематизировать все выраженные в рассказе А. С. Грина точки зрения, то выстраивается семантическая оппозиция «мы — они», а, следовательно, «свое — чужое». Жители континента стараются применить свой опыт и свою систему оценки явлений действительности к населению острова. У них преобладает логика «здорового смысла», о которой повествователь замечает, что ее «следует избегать, как чумы, в отношении некоторых явлений» [3, с. 367]. В свою очередь, островитяне оценивают происходящее в «большом» мире с позиции коллектива, находящегося в синкретическом родстве с окружающим. Различие их точек зрения подчеркивается замечанием, предваряющим изложение стенографической записи рассказа Скоррея, о том, что «самый язык рассказчика до такой степени непохож на нашу манеру мыслить и выражаться... что мы нашли нужным дать этому показанию общую литературную форму...» [3, с. 372]. Наиболее ярко оппозиция «мы — они» проявляется в третьей и четвертой частях текста рассказа, в которых изложены текст письма капитана Брамса и рассказ Скоррея, проливающие свет на трагедию, и содержатся точки зрения, которые находятся в диалогических отношениях и которые ведут читателя к уяснению воплощенной в рассказе авторской концепции действительности. Представляется, что именно

такого рода высказывания имел в виду М. М. Бахтин, когда писал, что «отдаленные друг от друга и во времени и в пространстве, ничего не знающие друг о друге, при смысловом сопоставлении» они «обнаруживают диалогические отношения», поскольку между ними есть «смысловая конвергенция» [1, с. 321].

Текст письма капитана занимает большую часть третьей главы рассказа. В нем подробно отписываются вид острова, история, облик и быт его населения. Капитан вспоминает, как рассказывал этим «жизнерадостным» и «гостеприимным» людям о «великих делах мира, изобретениях и титанической борьбе...» [3, с. 370]. Как он и ожидал, его слова «потрясли» слушателей. Он замечает: «Люди с Луны или с Марса, попади они на землю, не вызвали бы такого убийственного интереса к себе, как мы...» [3, с. 371]. Главным образом он передавал недавние военные события, сведения о «гениальных завоеваниях человека в области воздухоплавания, радио, химии, морской и артиллерийской техники». «Я, — вспоминает Брамс, — нарисовал им возможно полную картину гигантской борьбы девяти государств, представив все ее крупнейшие события, ее план, ход, темп, технические и моральные средства, пущенные в ход противниками... Я описывал им внешность дредноутов, цеппелинов, аэропланов, бетонных окопов и бронированных фортов, приводя слушателей в трепет весом шестнадцатидюймового снаряда или размерами земляной воронки после взрыва бомбы, способной смести деревню» [3, с. 371]. Все это время капитан Брамс испытывал «невольное чувство гордости» за достижения цивилизации и превосходство над «полуробинзонами». Он признается, что заранее предвкушал, «как должен поразить этих людей» его рассказ [3, с. 370]. Итак, третья глава содержит точку зрения человека «большого» мира на развитие военной и технической мощи человечества. Восхищение всем, что касается этого мира, проявляется в эпитетах, которыми насыщена его речь: «**великих** делах мира», «**титанической** борьбе», «**гигантской** борьбы», «**миллионных** армий», «**гениальных** завоеваниях». Применительно же к островитянам он говорит: «**славную** рожицу», «глазом... **наивным**», «**простое** платье», «**прост** и **величественен**... свадебный обряд», «**жизнерадостных** и **гостеприимных** людей». Итак, с одной стороны, грандиозность и мощь, с другой — простота и естественность.

Четвертая часть рассказа, в которой передается рассказ Скоррея о последовавших после посещения моряками острова событиях, тоже

строится на этой же оппозиции: «мы — они». Для островитян происходящее «ныне в больших странах» [3, с. 373] — «чужое». О себе же они судят так: «...мы, отрезанные от всего мира, ничего не знающие, невинные, теряющие рассудок...» [3, с. 375]. Их угол зрения на «большие страны» противоположен тому, что принадлежит капитану Брамсу. Люди дологического типа миропонимания со свойственной им эмоциональностью и высоким уровнем возбудимости, которым до тех пор был знаком только «плеск волн и шелест цветущих веток», узнали о пережитой Европой страшной войне. Им оказалось недоступным чувство восторга перед оружием. Напротив, рассказы о нем их ужаснули. «Мы, — сообщает Скоррей, — узнали, что люди летают стаями на крылатых машинах, бросая сверху бомбы в корабли, дома и леса. Мы узнали, что посредством особого удушливого ветра сжигают легкие десяткам тысяч солдат, и многое другое». Но главное, что теперь неотступно поселилось в их сознании — это вопрос: «не повторится ли снова такая же война» [3, с. 372]. Склонные, как и все туземцы, к аффективной напряженности общения, островитяне уже не могли найти покоя. В их воображении все небо было покрыто «быстро несущимися таинственными кораблями», они явственно слышали «гул и свист, удары и протяжный звон колоколов», видели «темные громады судов неизвестной национальности, преследующие друг друга» [3, с. 374, 375]. Безусловно, подобная мотивировка массового самоубийства людей, испугавшихся возможной встречи с «большим» миром, свидетельствует об антивоенной направленности рассказа А. С. Грина. И здесь обращает на себя внимание его название. Известно, что в первой публикации оно было другим: «Сказка далекого океана». В дальнейшем автор перенес акцент с мотива сказочности и совершенства устройства жизни на острове на мотив его гибели. Однако, согласно законам русского языка, он должен был называться «Отравившийся остров». Используя форму страдательного, а не действительного (как должно быть) причастия, писатель ориентировал читателя на поиски внешних причин гибели людей. Это усиливает значимость подтекста, «намеренно словесно не выраженного автором смысла, создающего определенный эмоционально-экспрессивный оценочный фон», имплицатуры, его подразумеваемого смысла [2, с. 13]. Отвечая на заложенный в подтекст вопрос о мотивах случившегося, читатель неизбежно приходит к выводу о том, что главной причиной невозможности дальнейшего существо-

вания для островитян было движение цивилизации. При этом, хотя и имеющий исключительно трагический характер, но единичный факт массового ухода из жизни всего населения острова приобретает субстанциальный смысл и обнаруживается, что оппозиция «мы — они» имеет частный характер. Фундаментальный же ценностно-смысловой характер получает оппозиция «цивилизация — гармоничность мироустройства». Оценка цивилизации в значительной степени оказывается близкой той, что принадлежит Освальду Шпенглеру. Немецкий историк культуры и философ, автор «Заката Европы» исходил из того, что культура, понимаемая как реализация творческого духа народа, неизбежно входит в стадию цивилизации, нивелировки духовных ценностей усилением рационализации жизни, ведущей, в свою очередь, к деградации. В результате история затерянного населения острова, о котором стало известно лишь после его массового добровольного отравления, приобретает в рассказе А. С. Грина универсальный характер, заставляет задуматься об общечеловеческих ценностях и их судьбе. Сам же рассказ приобретает признаки притчи. Притча, касающаяся коренных проблем мироустройства, как и басня, хрия, аполог, принадлежит художественно-риторической группе жанров. В ее основе — миф. Применительно к рассказу А. С. Грина «Отравленный остров» это, безусловно, миф о Золотом веке, о неизбежности утраты первоначальной гармонии в результате вторжения в жизнь пребывающих в состоянии идиллической простоты людей того, что представляет мир цивилизации и приходит извне.

Заключающие рассказ А. Грина строки не дают читателю возможности однозначного толкования случившегося. Стенограф, записавший рассказ Скоррея, позволил себе следующее замечание: «Это были самые счастливые люди на всей земле, убитые эхом давно отзвучавших залпов, беспримерных в истории» [3, с. 376]. В этом замечании выражено не только сожаление об уходе из жизни «самых счастливых людей», но и признание бессмысленности их ухода: их убили залпы войны, которой уже давно не было. А потому и уход уже не имел смысла. Историю останавливать бессмысленно. Автору рассказа не присущ руссоизм. Но развиваться история человечества должна так, чтобы не создавалась основа для гибели народов, будь это массовые самоубийства или же массовые военные убийства. Подобный вывод формируется в читателе как организацией структуры текста, так и заложенным в нем подтексте.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. — М.: Искусство, 1986. — 445 с.
2. Гореликова М. И. Лингвистический анализ художественного текста / М. И. Гореликова, Д. М. Магомедова. — М.: Русский язык, 1989. — 152 с.
3. Грин А. С. Собрание сочинений: в 6 т. / А. С. Грин. — М.: Правда, 1980. — Т. 6. — 496 с.
4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. — М.: АГРАФ, 1998. — 384 с.

ОПОВІДАННЯ О. С. ГРИНА «ОТРУЄНИЙ ОСТРІВ»: ТЕКСТ І ПІДТЕКСТ

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

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Мета статті — визначити характер втіленої в оповіданні О. С. Гріна «Отруєний острів» авторської концепції дійсності за допомогою вивчення об'єктної і суб'єктної сфер цього твору. Автор зосередив увагу на двох планах оповідання Гріна — плані тексту і плані підтексту. Досліджується структура тексту, встановлюється зв'язок між обсягом глав і його місцем в розкритті авторської концепції, визначається роль циклічності оповідання і інверсії в тексті. Робиться висновок про провідну роль суб'єктних стосунків в оповіданні Гріна. Досліджується місце в ньому опозицій «своє — чуже», «цивілізація — іділія». Аналіз символіки назви оповідання і підтексту у творі дозволяє уявити універсальний сенс проблем, до яких звернувся письменник, а також знайти ознаки притчі в «Отруєному острові».

Ключові слова: текст, підтекст, оповідання, авторська концепція дійсності, суб'єктні і об'єктні стосунки, О. С. Грін.

A. S. GRIN'S STORY «THE POISONED ISLAND»: TEXT AND IMPLICATION

Valentina Musiy, prof., DrSc (Philology)

Odessa I. I. Mechnikov National University

The article is devoted to the investigation of such phenomenons as text and subtext (the implication). The aim of the article is to determine the nature of author's conception of reality, embodied in the story by A. S. Grin «The Poisoned island» (1916). Attention is concentrated on the objective and subjective levels of text of the work. Text of A. S. Grin's story is divided into four parts. From the first two parts the reader learns about the tragedy of an unknown island, all inhabitants of which, excepting two children, voluntarily died (they poisoned). The fourth part contains an explanation of this tragic situation. Due to seamen, who got to the island, one of the residents of the island was saved. He told about

the cause of mass suicide. This part is the most important in the content of the story. Therefore, it is more other volume (5,5 pages). Text of the story is characterized by circularity and presence of inversion, too. But the main role in the story belongs to the subjective relations. A. S. Grin includes in the text of the story several points of view on the tragedy in the island. Their classification helps to highlight semantic opposition «civilization — idyll» as the main and «we — they», «own — alien» as the private. The resident of «large world» of civilization is proud of soldiery and technical successes. Residents of idyll world have a fear before the destructive capacity of military technique. The presence of the opposition «civilization — idyll» makes evident the universal sense of the problems, which were addressed by the author of the story to its readers. In the process of investigation of Grin's conception author of the article dwells on the semantics of title of the story. The first title, under which the story was printed for the first time in 1916, was «The Tale of the Distant Ocean». The second title — «The Poisoned Island». It means that A. S. Grin focused reader's attention on the causes of death of people in the island because of external factors. The story refers to the fact that residents of the fabulous «Golden age» learned about the big world of other continents and countries and this knowledge scared them so much that they were afraid of possible destructive encounters with the «big world». In their world were peace and harmony in a great world — war, disharmony, violence. In the article A. S. Grin's conception of reality is compared with O. Spengler's conception in the «Sunset of Europe». They are close in understanding of civilization as the last stage of culture, which is characterized by the degradation. All this helps to understand the analysis of subjective level and subtext in the story by Alexander Grin. The author of the article makes a conclusion about the proximity of the story o the parable.

Key words: *text, implication, story, author' conception, objective and subjective levels of the text, A. S. Grin.*

REFERENCES

1. Bahtin, M. M. (1986), *Jestetika slovesnogo tvorcestva* [The Aesthetics of Verbal Art], Iskusstvo, Moscow [in Russian].
2. Gorelikova, M. I. and Magomedova, D. M., (1989). *Lingvisticheskij analiz hudozhestvennogo teksta* [Linguistic analysis of artistic text], Russian Language, Moscow [in Russian].
3. Grin, A. S (1980), *Sobranie sochinenij* [Collected works], (Vols. 1–6), Pravda, Moscow [in Russian].
4. Rudnev, V. P. (1998), *Slovar' kul'tury XX veka* [Dictionary of culture of XX century], AGRAF, Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10 лютого 2016 р.

УДК 82:794.1(4/8)«18/19»

ТЕМА ШАХІВ У ЗАРУБІЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Олег Пархітько, канд. філол. наук, доц.

Національний університет «Одеська юридична академія»
check-mate@mail.ru

Стаття присвячена особливостям використання теми шахів у зарубіжній літературі XIX–XX століть. Дослідження є актуальним, оскільки до цього часу ще не здійснювався аналіз знакової природи шахів у художній літературі. Мета вивчення полягає у виявленні складної поліфункціональної семантики концепту «шахи» у зарубіжній літературі XIX–XX століть. У публікації з'ясовано особливості шахів як настільної гри; виявлено твори зарубіжної літератури, в яких використовується концепт «шахи»; з'ясовано місце шахів в аналізованих творах зарубіжної літератури; виділено інваріантні значення концепту «шахи» в аналізованих творах. Автор показує, що в літературі XIX–XX століть існує певне наслідування при передачі інваріантних значень концепту «шахи».

Ключові слова: шахи, зарубіжна література, дихотомія, семантика.

Імовірно, що шахи є однією з найдавніших настільних ігор в історії людства. Ця гра побачила світ не пізніше V–VI ст. н. е. в Індії і з того часу набула поширення в усьому світі. У середні віки шахи входили в систему освіти західноєвропейських лицарів, однак поступово вони набули ознак масової розваги. Втім, незважаючи на глобальну поширеність шахів, обізнаність багатьох сучасних людей з правилами гри, вона й досі має ореол елітарності.

Про значення шахів в історії формування людської свідомості свідчить те, наскільки вагоме місце вони посідають у мистецтві. Починаючи з XVI століття, шахи з'являються на картинах європейських художників, гра неодноразово згадується в п'єсах В. Шекспіра. Втім перманентним явищем у межах художнього дискурсу шахи стають в XX столітті — в часи шахового буму і професіоналізації гри.

Слід зауважити, що шахи пізніше з'являються в центрі уваги літераторів, аніж карти. Так, Ю. Лотман зазначає, що карти й картярська гра набувають наприкінці XVIII — на початку XIX століття рис універсальної моделі — Картярської Гри, що стає центром своєрідного міфотворення епохи [9, с. 788]. Отже, і шахи, і карти перетворюються в мистецтві на символи або, за словами Ю. Лотмана, на знаки-сигнали інших текстів: «На рівні втілення сюжету в текст оповіді вклю-

чаються слова певного предметного значення, які в силу особливої важливості й частої повторюваності в культурі даного типу обросли стійкими значеннями, ситуативними зв'язками, пережили процес «міфологізації» — вони стають знаками-сигналами інших текстів, зв'язуються з певними сюжетами. Такі слова можуть конденсувати в собі цілі комплекси текстів. Включені в оповідь внаслідок необхідності назвати той або інший предмет, вони починають розгортатися в сюжетні побудови, не пов'язані з основною, утворюючи з нею складні конфліктні ситуації. У процесі протиставлення цих начал протосюжет може зазнавати значних деформацій» [9, с. 786–787]. У цій статті спробуємо показати, як тема шахів реалізується в зарубіжній літературі XIX–XX століть.

Семіотичні особливості окремих видів мистецтва розглядалися в роботах С. Ейзенштейна, У. Еко, М. Хренова тощо. Ю. Лотман розглядає картярські ігри як знаки, що істотно впливають на семантичну будову художнього тексту. Втім, до цього часу ще не проводилося дослідження знакової природи шахів у художній літературі. Відсутність подібних робіт й обумовлює **актуальність** нашої статті.

Об'єктом дослідження у статті стали твори зарубіжної літератури XIX–XX століть, у яких шахи становлять сюжетну основу або згадуються. **Предметом** статті є шахи як семантичний знак на шпальтах зарубіжної літератури.

Мета дослідження — виявити складну поліфункціональну семантику концепту «шахи» у зарубіжній літературі XIX–XX століть. Означена мета передбачає розв'язання таких **завдань**: 1) виявити твори зарубіжної літератури, в яких використовується концепт «шахи»; 2) з'ясувати місце концепту в обраних творах зарубіжної літератури; 3) виділити інваріантні значення концепту «шахи» в художньому дискурсі.

Шахи вважаються найсправедливішою настільною грою у світі. У шахах повністю відсутній фактор випадковості, який посідає важливе місце, наприклад, в картючних іграх. Шахова партія — це, фактично, дуель характерів, де психологічно нестійкий, як правило, приречений на поразку. На відміну від шашок, в яких фактор випадковості також зведено до нуля, варіативність у шахах наближається до безкінечності, що створює додатковий тиск на психіку людини. Це призводить до того, що шахіст під час партії змушений іноді поклатися на свою інтуїцію та досвід. Шахи мають дуалістичну приро-

ду — їх порівнюють і з наукою, і з мистецтвом. Як правило, шаховий шедевр з'являється при ідеальному поєднанні чіткого розрахунку варіантів із несподіваними інтуїтивними рішеннями.

Складний феномен шахів знаходить досить різноманітне відбиття в зарубіжній літературі. Шахи є основою розвитку сюжету в романі В. Набокова «Захист Лужина» (1929), «Шаховій новеллі» (1942) С. Цвейга, фейлетоні В. Катаєва «Шахова малярія» (1925) та оповіданнях О. Купріна «Марабу» (1909) та В. Аксьонова «Перемога» (1965).

У романі «Захист Лужина» головний герой — геніальний шахіст. Лужин почуває себе вкрай невпевнено у реальному житті, перетворюючись на яскраву особистість тільки під час гри. Автор реалізує дихотомію: буденне життя — дивовижний світ шахів. Шахи постають у романі як форма ескейпізму. Головний герой, як наркоман, хотів би вічно залишатися у світі своїх шахових ілюзій. Однак у протистоянні реального та ілюзорного світів останній приречений на поразку. Так у романі з'являється ще один важливий психологічний мотив, що став типовим для сприйняття шахів у масовій свідомості в ХХ столітті: шахи є небезпечними для психічного здоров'я людини. Реальний світ пропонує головному герою порятунок від божевілля, якщо він назавжди покине грати в шахи. Проблема Лужина в тому, що для нього це вибір без виходу: це, фактично, буде для нього означати інтелектуальну смерть.

Поза сумнівом С. Цвейг був прекрасно знайомий із романом В. Набокова, оскільки співпадіння ключових концептів у творах є цілком помітним. Так, порятунком від фашистських допитів стає для доктора Б. шахова книга. Він вивчає її напам'ять і в такий спосіб відкриває для себе гру в шахи. Однак, як і у випадку з Лужиним, шахи одразу наповнюють доктора Б. повільною психічною отрутою. У неволі він може грати тільки сам із собою, що призводить до розщеплення свідомості і нервового нападу. «Якщо б одна й та сама людина побажала одночасно бути й чорними, й білими, утворилась би безглузда ситуація, при якій один і той самий мозок одночасно знає щось і не знає; роблячи хід за білих, він мав би ніби по команді забути про те, який хитрий план замислював перед тим, коли грав за чорних. Подібне роздвоєння вимагало б, окрім розщеплення свідомості, ще й почергового включення і вимкнення, ніби в апараті, що діє автоматично; інакше кажучи, грати проти самого себе настільки ж па-

радоксально, як намагатися перестрибнути власну тінь» [14, с. 619]. Доктору Б. заборонено грати в шахи, тому що можливі рецидиви психічного захворювання. І коли через 25 років він сідає пограти в шахи, тільки своєчасне втручання людей, знайомих з особливостями його хвороби, рятує його від небезпеки.

Здається, що С. Цвейг уперше в літературі піднімає питання про нетотожність інтелекту всебічно розвиненої людини та інтелекту шахіста. Герой «Шахової новели» Мірко Чентович — хлопець із бідної югославської родини, який не цікавився нічим, поки випадково не познайомився з шахами. Навіть коли він стає чемпіоном світу, його талант спрямований лише на отримання максимальних прибутків. На думку чемпіона світу з шахів Михайла Ботвінніка, образ Мірко Чентовича став передбаченням появи Роберта Фішера. При цьому сам Ботвінник вказував на істотні відмінності між ними: «Мірко Чентович грав у шахи доволі нудно, а Фішер — вельми цікаво» [15]. Мірко Чентович навіть у шахи грає неоригінально, оскільки є обмеженою людиною. Автор демонструє триумф доктора Б. в поєдинку з Чентовичем, хоча доктор до того моменту грав тільки сам із собою. По суті, С. Цвейг повторює тут важливий Набоківський концепт: людина не може обмежити своє життя лише грою.

Гротескно описуються шахісти в оповіданні О. Купріна «Марабу», де реалізовано дихотомію: наповнений силою життя світ — обмежений світ шахів. Головний герой, що подорожує світом, опиняється в Росії, в темному, заповненому тютюновим димом кафе, в якому за шаховими дошками сидять згорблені люди. Герой не вміє грати в шахи, однак, глузуючи з шахістів-аматорів, викликає на сеанс одночасної гри всліпу дванадцять кращих шахістів клубу. Сеанс невдовзі завершується відвертими насмішками головного героя.

Окремі епізоди сеансу одночасної гри з оповідання О. Купріна було відтворено у романі І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців». Втім, співпадають лише зовнішні моменти. У романі І. Ільфа та Є. Петрова висміюється шаховий бум, який захопив широкі маси в СРСР у 20-ті роки ХХ століття. Саме ідею шахового буму використовує «гросмейстер» Остап Бендер для того, щоб ошукати васюкінських аматорів. Письменники глузують над обмеженим міщанським світосприйняттям, і тема шахів як складної інтелектуальної гри допомагає їм на контрасті високе — низьке повною мірою реалізувати свою ідею. Схожим чином використовує тему шахів В. Катаєв у фейлето-

ні «Шахова малярія». Ефект комічного досягається у фейлетоні наведенням діалогів та полілогів між московськими обивателями, які спостерігають за грою на Першому московському міжнародному шаховому турнірі 1925 року.

Досить своєрідно створено образ шахіста в оповіданні В. Аксьонова «Перемога». Аматор зустрічає у потязі гросмейстера і пропонує йому зіграти. В. Аксьонов у творі також реалізує дихотомію високе — низьке. Приналежність аматора до низького видають і його зовнішність, і татування на руці, і його лексика, і навіть співання під час партії. За контрастом гросмейстер у звичайному житті є людиною слабкою і нерішучою. Партія з аматором не має для нього жодного інтересу. Іноді гросмейстер трохи уважніше придивляється до позиції, щоб побачити в ній приховану гармонію. Він — справжній митець, його мисленнева діяльність порівнюється з творчим процесом музиканта. Його суперник виступає під час партії деструктивним началом. «Він почав атаку в центрі і, звичайно, як і передбачалось, центр одразу перетворився на поле безглузких та жахливих дій. Це була не любов, не зустріч, не надія, не привітання, не життя <...> Чорний ферзь у центрі каркав, як закохана ворона, вороняча любов, крім того, у сусідів шкребли ножем олов'яну миску. Ніщо так виразно не доводило безглуздість та примарність життя, як ця позиція в центрі» [1]. Автор демонструє дихотомію реальне життя — світ шахів, де життя постає грубою силою, яка безсоромно втручається у світ ідеальної гармонії.

На сторінках цілої низки творів шахи пов'язані з магією, містикою чи маренням героїв. Типовий мотив — шахові фігури оживають, набуваючи людських рис. Так, у романі М. Булгакова «Майстер та Маргарита» під час партії Воланда з Бегемотом білі пішки-ландскнехти з алебардами стоять розгублено, білий король тікає з дошки. Автор використовує в цьому епізоді прийом контрасту високого і низького: урочистість підготовки до сатанинського балу та «серйозність» іміджу шахів контрастують з комічною поведінкою kota Бегемота [2, с. 672–673].

Шахи оживають і в оповіданні Л. Леонова «Дерев'яна королева». Герой оповідання цілими днями сидить за шаховою дошкою, намагаючись знайти правильне продовження варіанту гри. Раптом йому здається, що чорна королева починає інтригувати: вона фліртує з голловим героєм і передає листа білому шаховому офіцеру.

Міфологема про містичну, загадкову природу шахів дуже органічно використовується в казкових творах. У незавершеній казці

О. Пушкіна «Цар побачив пред собою...» цар розставляє воскові шахові фігурки, а потім у миску з водою поміщає горіхові шкаралупи. Важко передбачити задум поета, однак схоже на те, що цар збирається чаклувати, щоб здобути перемогу в битві.

Дитяча свідомість сприймає шахи як надмірно складну й заплутану гру. Цей мотив набув реалізації у казках «Задзеркалля» Л. Керролла та «Гаррі Поттер і філософський камінь» Дж. Роулінг. У казці Л. Керролла головна героїня понад усе бажає загадкових пригод. Автор пропонує Алісі своєрідний квест: вона починає подорож як біла пішка на другій горизонталі, стаючи білою королевою наприкінці казки. Важливим тут постає й притаманний шахам мотив долання перешкод, хоч і реалізований він у казці в досить легкій формі. Мотив протистояння й долання перешкод ще яскравіше відтворено в першій частині казки Дж. Роулінг. Щоб дістатися до філософського каменя, головні герої мають виконати низку завдань, одним із яких стає партія в живі шахи. Герої мають виграти партію, зайнявши на дошці місця кількох фігур. Після перемоги Гаррі Поттер продовжує квест, поранений Рон разом із Герміоною лишуються в шаховій кімнаті.

Цікаво тема шахів використана О. Пушкіним у романі «Євгеній Онегін». Володимир Ленський грає з Ольгою і помилково забирає пішкою свою ладью. Ленський — сповнений емоцій молодий поет-романтик, який понад усе мріє про кохання. Обмежений світ шахів не може серйозно привернути увагу молодого поета. Отже, тема шахів використовується О. Пушкіним як антитеза до життя, наповненого емоціями та коханням.

Тема шахів використовується у багатьох творах зарубіжної літератури XIX–XX століть, що дозволяє говорити про наявність певної кількості сформованих міфологем. Отже, авторам, які використовують цю тему у своїх творах, слід враховувати її семантичне наповнення на діахронічному рівні. На основі розглянутих творів виділимо **ключові семантичні лінії** теми шахів у зарубіжній літературі XIX–XX століть.

Життя шахіста протиставляється «реальному» життю. Шахіст приречений на самотність у світі шахів. Цю семантичну лінію найбільш ґрунтовно відтворено в романі «Захист Лужина» та оповіданні «Перемога». У романі В. Набокова показано, що шахи пропонують величезні можливості для самореалізації ліричного героя, однак вимагають за це повної відмови від життєвих реалій. Герої творів В. Набокова і В. Аксьонова спроможні бачити на шахівниці те, що не до-

ступне іншим. Їхня трагедія в тому, що притаманну шахам гармонію не в змозі з ними розділити жодна жива істота. Схоже на те, що герой В. Аксьонова свідомо приховує глибину й силу свого таланту.

Шахи — високе мистецтво, незрозуміле широкому загалу. Цю семантичну лінію реалізовано в «Захисті Лужина», «Перемозі», «Шаховій малярії» та «Шаховій новелі». Геніальність Лужина настільки виділяє його з-поміж інших людей, що навіть виникає думка про необхідність лікування. Аматор в оповіданні В. Аксьонова навіть не спроможний зрозуміти, що насправді програв партію, в якій він нібито переміг гросмейстера. Герої фейлетону В. Катаєва самовпевнено демонструють своє шахове невігластво, обговорюючи перипетії міжнародного шахового змагання. Шахова геніальність Мірко Чентовича особливо вражає, оскільки до знайомства з шахами всі вважали його розумово відсталим.

Шахи — наркотик, який поступово роз'їдає людину, призводить до нервових розладів. Найбільш яскраво цю семантичну лінію продемонстровано в «Захисті Лужина» та «Шаховій новелі». Лужин неспроможний подолати «шахову залежність» і втрачає розум. Доктор Б. знаходиться на межі нервового захворювання, однак своєчасне втручання інших персонажів рятує його.

Шахи — складна гра, пов'язана з містикою та магією. Ця семантична лінія реалізована в романах «Майстер та Маргарита» та «Гаррі Поттер і філософський камінь», оповіданні «Дерев'яна королева», казці «Задзеркалля». Фігури в цих творах оживають, набувають людських рис (М. Булгаков, Л. Леонов, Л. Керролл), фліртують із головними героями (Л. Леонов), загрожують їхньому життю (Дж. Роулінг, Л. Керролл).

Шахи — гра двох суперників, яка передбачає наявність конфлікту, протистояння. Ця семантична лінія виділяється в першу чергу в «Шаховій новелі» та «Перемозі». У С. Цвейга збалансований інтелектуальний розвиток доктора Б. протиставляється обмеженості Мірко Чентовича. В. Аксьонов протиставляє геніальну витонченість розумової діяльності гросмейстера грубій життєвій силі аматора.

Тема шахів у художньому дискурсі може використовуватися як засіб формування сюжетної лінії. Це простежується у романі В. Набокова «Захист Лужина», «Шаховій новелі» С. Цвейга, фейлетоні В. Катаєва «Шахова малярія», оповіданнях О. Купріна «Марабу» і В. Аксьонова «Перемога», казці Л. Керролла «Задзеркалля». На ос-

танньому творі слід зупинитися окремо. У Задзеркаллі світ — велика шахівниця. Аліса стає білим пішаком на початку твору, поступово долає всі клітини, перетворюючись наприкінці на білу королеву. Отже, сюжет казки формується навколо правил шахів. Втім події твору мало пов'язані з особливостями самої гри.

Як правило, шахи згадуються в художніх творах із позитивною або нейтральною конотацією. І лише в оповіданні О. Купріна «Марабу» гра в шахи відверто висміюється автором за надмірну серйозність та відірваність від життя.

Приналежність шахів до «високого мистецтва» іноді стає підставою для сатиричного зображення героїв художніх творів за контрастом високе — низьке. Такий прийом використаний у романі І. Льфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» та фейлетоні В. Катаєва «Шахова малярія».

Таким чином, концепт «шахи» у художній літературі є досить складним і полісемантичним, надаючи авторам невичерпні можливості для творчої реалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аксенов В. Победа (рассказ с преувеличениями) [Електронний ресурс] / Василий Аксенов. — Режим доступу : <http://chesspro.ru/opinion/aksenov.shtml>.
2. Булгаков М. Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита : Романы / Михаил Булгаков. — Л. : Художественная литература, 1978. — С. 423–812.
3. Гик Е. Шахматы в художественной литературе [Електронний ресурс] / Евгений Гик. — Режим доступу : <https://www.nkj.ru/archive/articles/11063/>.
4. Ильф И. Двенадцать стульев. Золотой теленок / Илья Ильф, Евгений Петров. — Одесса : Одесское областное издательство, 1958. — С. 15–324.
5. Катаев В. Шахматная малярия / Валентин Катаев [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://proint.narod.ru/publ2015/kataev1925.htm>.
6. Куприн А. Марабу / Александр Куприн // Куприн А. Собрание сочинений в девяти томах. — М. : Художественная литература, 1972. — Т. 5. — С. 159–164.
7. Кэрролл Л. Приключения Алисы в Стране Чудес; Зазеркалье. Сказки. Маугли / Льюис Кэрролл, Оскар Уайльд, Редьярд Киплинг. — М. : Правда, 1989. — С. 85–176.
8. Леонов Л. Деревянная королева [Електронний ресурс] / Леонид Леонов. — Режим доступу : <http://proint.narod.ru/publ2015/leonov1922.htm>.

9. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. — СПб. : Искусство-СПБ, 1995. — С. 786–814.
10. Набоков В. Защита Лужина / Владимир Набоков // Набоков В. Приглашение на казнь : Романы, рассказы, критические эссе, воспоминания. — Кишинев : Литература артистикэ, 1989. — С. 3–148.
11. Пушкин А. Евгений Онегин / Александр Пушкин // Пушкин А. Собрание сочинений. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. — Т. 4. — С. 5–198.
12. Пушкин А. Царь увидел пред собою... / Александр Пушкин // Пушкин А. Собрание сочинений. — М. : Государственное издательство художественной литературы, 1960. — Т. 3. — 1960. — 420 с.
13. Роулинг Дж. Гарри Поттер и философский камень [Электронный ресурс] / Джоан Роулинг. — Режим доступа : <http://potter1.bib.bz/>.
14. Цвейг С. Шахматная новелла / Стефан Цвейг // Цвейг С. Собрание сочинений в семи томах. — М. : Библиотека «Огонек»; Издательство «Правда», 1963. — Т. 1. — С. 583–636.
15. Шахматная новелла [Электронный ресурс] // Википедия. — Режим доступа : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0

ТЕМА ШАХМАТ В ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ

Олег Пархитько, канд. филол. наук, доц.

Национальный университет «Одесская юридическая академия»

Статья посвящена особенностям использования темы шахмат в зарубежной литературе XIX–XX веков. Исследование является актуальным, поскольку до этого времени не проводилось изучение знаковой природы шахмат в литературе. Цель анализа заключается в том, чтобы обнаружить сложную полифункциональную семантику концепта «шахматы» в зарубежной литературе XIX–XX веков. В публикации определены особенности шахмат как настольной игры; подобраны произведения зарубежной литературы, в которых используется концепт «шахматы»; определено место шахмат в проанализированных произведениях зарубежной литературы; выделены инвариантные значения концепта «шахматы» в проанализированных произведениях. Автор показывает, что в литературе XIX–XX веков существует определенная преемственность при передаче инвариантных значений концепта «шахматы».

Ключевые слова: шахматы, зарубежная литература, дихотомия, семантика.

THE CHESS TOPIC IN THE FOREIGN FICTION OF THE XIX–XXth CENTURIES

Oleg Parkhitko, Candidate of Philology, associate professor

National University «Odessa law academy», Odessa, Ukraine

The article is dedicated to the peculiarities of using the chess topic in the foreign fiction of XIX–XX centuries. Chess is first depicted on the European paintings in XVI century. Shakespeare mentions chess in several works. The majority of analysed fiction works was written in XX century. That can be explained by the growth of chess popularity in the world and the process of professionalization of the game.

Chess becomes the object of writers' close attention much later than cards. Y. Lotman suggests that cards acquire the features of the universal model and become the centre of creating myths in the end of XVIII—at the start of XIX centuries. So, chess and cards turn into symbols in art and serve as marks indicating to other texts.

The author wants to reveal complicated polyfunctional semantics of the concept «chess» in the foreign literature of XIX–XX centuries. This aim is realized through fulfilling some tasks: to reveal the works of art in which the concept «chess» is used; to find out the place of the concept in the chosen works of art; to pick out the invariant meanings of the concept «chess» in art discourse.

The presence of the chess topic in a considerable amount of works of art lets us make a conclusion about the existence of the formed mythologems. So, the authors, which will use this topic in their works, should take into consideration its semantic filling at diachronic level. Having analysed some works of art let's emphasize the key semantic lines of the chess topic in the foreign fiction of XIX–XX centuries. Firstly, the activity of a chess player is opposed to real life. A chess player is destined to loneliness in the chess world. Secondly, chess is a high art which is not comprehensive for mass audience. Thirdly, chess is a drug which permanently ruins a person leads to a nervous breakdown. Fourthly, chess is a complicated game connected with mystics and magic. Fifthly, chess is a game for two players which is assumed to have a conflict, opposition.

The motive of loneliness of a chess player is realized in the most of the analysed pieces of art. Chess offers great opportunities for self-fulfillment of a persona but demands partial or even full recant from reality for that.

Key words: chess, foreign fiction, dichotomy, semantics.

REFERENCES

1. Aksyonov, V. (1965), Pobeda (rasskaz s preuelicheniyami), available at: <http://chesspro.ru/opinion/aksenov.shtml> (access March 04, 2016) [in Russian].
2. Bulgakov, M. (1978), Belaya gvardiya. Teatral'nyj roman. Master i Margarita [Novels], Hudojestvennaya literatura, Leningrad [in Russian].
3. Gik, E. Shakhmaty v hudojestvennoj literature, available at: <https://www.nkj.ru/archive/articles/11063/> (access March 04, 2016) [in Russian].
4. Il'f, I. and Petrov, E. (1958), Dvenadsat' stulyev. Zolotoj telyonok, Odesskoe oblastnoe izdatel'stvo, Odessa [in Russian].

5. Kataev, V. (1925), *Shakhmatnaya malyariya*, available at: <http://proint.narod.ru/publ2015/kataev1925.htm> (access March 04, 2016) [in Russian].
6. Kuprin, A. (1972), «Marabu», *Sobranie sochinenii v devyati tomah* [Collected works in nine volumes], vol. 5, *Hudojestvennaya literatura*, Moskva [in Russian].
7. Carroll, L., Wilde, O. and Kipling, R. (1989), *Alice's Adventures in Wonderland; Through the Looking-Glass. Fairy tales. The Jungle Book*, Pravda, Moskva [in Russian].
8. Leonov, L. (1922), *Derevyannaya koroleva*, available at: <http://proint.narod.ru/publ2015/leonov1922.htm> (access March 04, 2016) [in Russian].
9. Lotman, Y. M. (1995), «Pikovaya dama» i tema kart i kartochnoj igry v russkoj literature nachala XIX veka, *Pushkin: Biografiya pisatelya; Statji i zametki, 1960–1990; «Evgenij Onegin»: Commentary*, *Iskusstvo-SPB, Sankt-Peterburg* [in Russian].
10. Nabokov, V. (1989), *Zashchita Luzhyna, Priglasenie na kazn'*, *Novels, stories, critical essays, memoirs, Literatura artistike, Kishinev* [in Russian].
11. Pushkin, A. (1960), «Evgenij Onegin», *Sobranie sochinenii* [Collected works]. (Vols. 1–10), vol. 4, *Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudojestvennoj literatury, Moskva* [in Russian].
12. Pushkin, A. (1960), «Tsar' uvidel pred soboyu», *Sobranie sochinenii* [Collected works]. (Vols. 1–10), vol. 3, *Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudojestvennoj literatury, Moskva* [in Russian].
13. Rowling, J. (1997), *Harry Potter and the philosopher's stone*, available at: <http://potter1.bib.bz/> (access March 04, 2016) [in Russian].
14. Tsveig, S. (1963), «Shakhmatnaya novella», *Sobranie sochinenij v semi tomah* [Collected works in seven volumes], vol. 1, *Biblioteka Ogonyok, Izdatel'stvo Pravda, Moskva* [in Russian].
15. «Shakhmatnaya novella», *Wikipedia*, available at: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B0%D1%85%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B0 (access March 04, 2016) [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30 березня 2016 р.

УДК 821.163.2

ДІАБОЛІЗМ І РОЗВИТОК БОЛГАРСЬКОЇ ФАНТАСТИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Олена Сайковська, канд. філол. наук

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

Стаття присвячена актуальній проблемі функціонування болгарської фантастики у літературі діаболізму. Визначені специфічні риси, яких набуває фантастика у 20–30-х роках ХХ століття, адже неміттична природа хаосу повоєнних років створила передумови для всебічного розвитку фантастики з її різновидами. Наголошено на відмінних рисах болгарської фантастики від інших національних варіантів, зокрема західноєвропейської та слов'янської. Вказано термінологічні розбіжності болгарського варіанту літератури жахів. Діаболізм визначений як один з періодів розвитку болгарської фантастики.

Ключові слова: діаболізм, експресіонізм, фантастика, власне фантастика, антиутопія.

У сучасному літературознавчому дискурсі фантастична література дедалі частіше стає предметом зацікавлення науковців, актуальними залишаються проблеми розвитку та функціонування окремих національних літератур (сербської — Д. Айдачич, С. Дам'янов, А. Татаренко, чеської — О. Зарицький, Ю. Польова, української — М. Назаренко, С. Олійник, О. Романенко, М. Рябченко, О. Стужук, С. Філоненко, польської — Ю. Булаховська, хорватської — С. Вівчар, М. Климець, болгарської — В. Климчук, В. Захаржевська, О. Сайковська, О. Сливинський).

У науковому дослідженні розглядається характерний для болгарського літературознавства напрям «діаболізм», вказано термінологічні розбіжності болгарського варіанту літератури жахів, визначені фантастичні риси у творах болгарських діаболістів, діаболізм розглянуто як один з періодів розвитку болгарської фантастичної літератури. Варто зазначити, що в українському літературознавстві досі немає чіткого уявлення про болгарську діаболічну літературу, тому ця наука розвідка є спробою окреслення основних особливостей та характерних ознак діаболізму.

Болгарська фантастика має витоки в чарівній казці та міфі, на основі яких утворилась у болгарській прозі відповідна фольклорно-міфологічна традиція. Відтак основними джерелами й етапами такої

підгрупи метажанру фантастики, як **власне фантастика**, вважаються чарівна казка, давня антиканонічна фантастична література та давня утопічна фантастика, які виникли на основі народного світогляду (зауважимо, що у статті фантастика розглядається, за концепцією О. Стужук [7] як метажанр з трьома різновидами: власне фантастика, наукова фантастика та фентезі). 20-ті роки ХХ століття значно розширили можливості фантастичного: виникає діаболічна фантастика Ч. Мутафова, С. Мінкова, В. Полянова (спостерігається симбіоз фольклорного й експресіоністичного начала, використання символістської поетики); фольклорна фантастика А. Каралійчева (тяжіє до філософського узагальнення, домінування моральної проблематики, наявність фольклорно-баладних мотивів), згодом з'являються науково-фантастичні пародії, антиутопічна й утопічна проза С. Мінкова та Г. Ілієва (відзначається впливами інших літературних традицій — німецької, французької, американської, російської, української, польської). Уся європейська фантастика розвивалася поетапно, жодна з літератур не обійшла важливого етапу романтизму. Проте особливістю болгарської літератури є те, що вона одразу почала освоювати фантастику жаків, експресіонізм та абсурдизм, проходячи повз передромантизм і романтизм. У європейській літературі фантастика жаху як самостійна з'явилася наприкінці ХVІІІ ст. як реакція на подолання реалізму у творчості Е. Гофмана та Е. По. Вплив останнього («Маска червоної смерті»), до речі, простежується у творі «Карнавал» Г. Райчева. У період з 1820 до 1850 рр. у всіх західних та слов'янських літературах (французькій, німецькій, американській, російській, українській) з'явилася фантастика жаху — О. де Бальзак, М. Гоголь, Е. Гофман, В. Ірвінг, П. Меріме, Е. По, А. Шаміссо, трохи пізніше Ч. Діккенс, О. Толстой. Як самостійне явище, як вельми помітний етап у національній болгарській художній традиції, фантастика утверджувалась у літературі 20-х років так званим «діаболізмом».

Звертаючись до проблем термінології, можемо вказати, що у болгарському літературознавстві поряд існують терміни «діаболізм» і «демонізм». Останній найчастіше вживається на позначення літератури кінця ХІХ століття, на зміну якому прийшов символізм, а 20–30-ті роки ХХ століття називають «діаболізмом» (болгарська література не так зображує «демонічного героя», як заглиблюється у психологію, такий психологізм яскраво проявляється у граничних, екстремальних ситуаціях божевілля, смерті, глибокої душевної кризи).

Болгарський діаболізм — складова частина експресіонізму 20-х років, який гіперболізує жахливе й перетворює його на самоціль зображення. Питання функціонування болгарської діаболічної фантастики знайшло своє відображення в розвідці Огняна Сапарева «Болгарська діаболічна фантастика» [5]. У болгарській літературі діаболізм з'являється після Першої світової війни. Однією зі специфічних особливостей болгарського романтизму і символізму до війни стала відсутність надприродного та напруженої атмосфери, яка його створює. Після війни картина змінилася: війна загострила погляд митців на злочинне, страшне [6, с. 10]. Тож фантастика жаху не є випадковим явищем, вона виникла під впливом доби — була народжена жахами війни. Досліджуючи історію фантастичної лінії у болгарській літературі, Елка Константінова відкрила певну закономірність: «До фантастичної образності болгарські письменники звертаються у періоди, коли в нашому національному мистецтві активізується процес європеїзації; в періоди, коли домінує універсальне, коли нав'язуються чужі впливи і стремління долучитися до світового розвитку літератури» [1]. Ця закономірність накладається на схему, за якою неміттичне розквітає у періоди хаосу (чим і є війна). Болгарський діаболізм з'явився як реакція на зміну психіки болгарина в умовах війни та розвитку технічної цивілізації. Нова післявоєнна психіка мешканців міста почала формувати нову урбаністичну естетику європейського типу.

Об'єктом дослідження стали фантастичні оповідання С. Мінкова, Г. Райчева, В. Полянова. У болгарських діаболістів сформувалася концепція диявольського всередині Людини, де в темній душі ховаються злість, заздрість, низькі пристрасті та жорстокість. Георгі Райчев, Светослав Мінков і Владімір Полянов не залишилися лише в межах концепції цього жанру, вони створили прозу, що характеризується експресіоністичним і символістичним настроєм. Відгомін цих настроїв знайдемо в літературі 60–70-х років ХХ століття (романи Л. Ділова, П. Вежінова), сучасних болгарських хорор (твори Е. Павлової та ін.).

Вплив європейських модерністських шкіл і російської повоєнної літератури був значним для окремих болгарських письменників (експресіонізм Ч. Мутафова, фантастика жаху Г. Райчева). Впливи німецької та російської літератур вносили певну дисгармонію до ще не сформованих естетичних поглядів письменників. Особливо хиткою стала проблема співвіднесення національного та запозиченого,

співіснували й різні стилі — романтичний Н. Райнова «Видіння з давньої Болгарії» («Видения из древна България», 1917), «Книга царів» («Книга за царете», 1918), динамічно-фрагментарний (за принципом кубізму, футуризму) Ч. Мутафова «Маріонетки» («Марионетки», 1920), «Покер темпераментних. Гротески» («Покерът на темпераментните. Гротески», 1926), «Дилетант. Декоративний роман» («Дилетант. Декоративен роман», 1926), синтетично-психологічний з елементами натуралізму Г. Райчева «Оповідання» («Разкази», 1925) тощо.

Естетика письменників-діаболістів підкреслено зневажала реальне життя, людські дії та конфлікти у їх звичному прояві. Душа протиставлялася здоровому глузду та виступала об'єктом аналізу у її хворобливій формі, люди не сприймалися як мислячі істоти, а лише як раби містичної сили, письменників цікавили таємні, садистські, загадкові прояви душі — привиди, вбивства, самовбивства, марення. На творчість С. Мінкова значний вплив мав Е. По, особливо характерна для нього сила зображення. Від Г. Майнрінка він успадкував принцип зображення реального, земного як символу потойбічного, де неможливо чітко розмежувати дійсність від сну («Великий» Г. Майнрінка та оповідання «Замкнені», «Нічна історія», «Синя хризантема» («Заклучени», «Полунощна история», «Синята хризантема») С. Мінкова. Так, наприклад, герої мінковської «Синьої хризантеми», по-мертвецькому п'яні, з галюцинаціями, розмовляють із мертвими, поступово самі втрачають свідомість тощо. Атмосфера завжди апокаліптична, збуджуюча уяву; вчинки героїв безумні й навіть мають страшні наслідки. Але особливим є те, що причини усякого кошмару, безумства, садистських проявів розкриті й вміщені в історичну обстановку післявоєнного міста. Інші його оповідання теж відтворюють жаклиний колорит атмосфери, де вирують містичні, ірраціональні сили, психічні реакції («Годинник», «Вогненний птах» («Синята хризантема», 1922, «Часовникът», 1924, «Огнената птица», 1928). Тут С. Мінков проводить страшну думку про фатальність людської долі, його оповідання завершуються трагічно.

Одночасно з болгарською діаболікою виникли перші болгарські науково-фантастичні пародії, сформовані на народних демонологічних мотивах, автором яких став той же Светослав Мінков. Тут специфічним є такий важливий факт: наукова фантастика увійшла в болгарську літературу не в оптимістичному варіанті, а в скептичному, з саркастичними інтонаціями й антиутопічним спрямуванням. «Одна

можлива утопія» («Една възможна утопия»), «Американське яйце» («Американското яйце»), «Мавпяча молодість» («Маймунска младост»), «Людина з Америки» («Човекът, който дойде от Америка»), «Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..», («Лунатин!.. Лунатин!.. Лунатин!..»), «Водневий пан і киснева дівчина» («Водородният господин и кислородното момиче») — твори, що ставлять під сумнів аксіоми науки та техніки. Інтерпретуються мотиви класичної модерної антиутопії ХХ століття — проблема грубого порушення особистої свободи й індивідуальності, маніпуляції суспільною свідомістю, диспропорції між поняттями «наука — моральність» тощо. Його оповідання з пророчою впевненістю підкреслюють дегуманістичний ефект бездумного, стихійно-комерційного впровадження науково-технічних досягнень, що свідчить про масштабне авторське мислення на національному та загальносоціальному рівнях.

Всупереч європейській літературній нормі болгарська науково-фантастична антиутопічна модель передує утопічній. Кількісно твори антиутопічні перевищують утопічні. Насправді це пов'язано з тим, що болгарські письменники відкрили країну «science fiction» досить пізно. Знаменна у контексті європейської літератури епоха утопії у її найвно-оптимістичному прояві вже минула. «У загальному хорі фантастичного цілим світом мандрують тверезі, попереджувальні голоси. Симптоми соціальних і тоталітарних катаклізмів — Друга світова війна, тоталітарні режими, забруднення навколишнього середовища тощо — ставали все помітнішими. Очевиднішими ставали й ризикові фактори, можливість «щасливого відкриття» — це нагадувало ніж із подвійним лезом» [6, с. 15]. Посилення катастрофічних настроїв серед інтелектуальної еліти стимулювало виникнення не утопічного, а навпаки — антиутопічного мислення. Перший болгарський науковий фантаст 30-х років Светослав Мінков дистанціювався від легковірного оптимізму технократичних сподівань науково-технічної революції як єдиної гарантії швидкого прогресу. У збірках «Автомати» («Автомати», 1932) та «Дама з рентгенівськими очима» («Дамата с ренгеновите очи», 1934) він передбачив можливість зворотної залежності швидкого зростання індустріалізації та занепаду духовної культури, побачив основні конфлікти та проблеми технічної цивілізації і, не шкодуючи темних фарб, описував інфляцію моральної стійкості, деформацію людського, перетворення людей на безвільних автоматів.

До творів Светослава Мінкова в болгарській літературі домінувала фантастика романтичного типу — з готичними ефектами (діаболісти) або чарівно-лірична фольклорна (А. Каралійчев, Г. Райчев з «Царством оленів» («Еленово царство»). Новий С. Мінков — Мінков у постдіаболістичний період — відкрив через фантастику вихід до пародійності та сатири, а пізніше (в середині 60-х років) саме цей напрям розроблятимуть Е. Манов і Л. Ділов, які визначають силу фантастики як пародійний атракціон, як ефективний засіб гострої, яскраво своєрідної в художньому сенсі критики суспільних недугів.

Після сатиричної наукової фантастики С. Мінкова з'являються перші твори болгарської науково-технічної утопії — романи «О Корс» («О Корс», 1930) та «Повстання Теута» («Теут се бунтува», 1933) Георгі Ілієва, де фантастичне використовується як прийом, тобто не є метою зображення.

Цікаво, що С. Мінков і Г. Ілієв поєднали болгарську наукову фантастику з філософією, соціологією, футурологією, а через півстоліття П. Вежінов, Л. Ділов, Е. Манов і навіть наймолодші письменники пристали до мудрого, притчево-алегоричного, фантазійного мислення. Пізніше з'явилися митці, які змогли відкрити перед фантастикою двері кримінального чи комічного (зокрема, М. Асадуров, Х. Поштаков, Н. Теллалов, створюючи свої романи фентезі з гумористичною домінантою, елементами шпигунського детектива чи бойовика, і навіть неоміфологію).

В оповіданнях Г. Райчева «Страх», «Безумство», «Сновидіння», «Карнавал» («Страх», «Безумие», «Съновидения», «Карнавал») тощо наявні всі варіанти страшних душевних страждань, небачених видінь, що призводять до розладу психіки і проявляються у сновидіннях, мареннях, передчуттях, самовбивстві. Тут очевидним є зв'язок з творами С. Пшибишевського — польського символіста, який саме як філософ мав вплив на Г. Райчева. Адже ідеї про розпад людської суті знайшли відображення у діаболічній стихії війни. Відчай невротичного людства, повністю й вичерпно переданий Г. Райчевим, був визначений С. Пшибишевським як час масової психіатрії.

«Чистим» діаболічним фантастом у Болгарії є В. Полянов, він створив власний неповторний стиль. Перші його книги «Смерть» («Смърт», 1922) і «Секретар Місяця» («Секретарят на Луната», 1923) написані під впливом німецької літератури: тут наявні риси німецької романтичної естетики жаху, структуровані за тими ж принципа-

ми, проте спостерігаються абсолютно нові сюжетні схеми й художні відкриття. Оповідь ведеться під тиском наростаючого жаху дійсності. Наприклад, в оповіданні «Смерть» дія відбувається у темній дивній кімнаті з привидами в кутку, де помирає юнак. Він марить, бачить кошмари, пов'язані з жахливим царством смерті; не може знайти спокою, подолати фізичне страждання та попрощатися з життям. Свідком страждань вмираючого є його вбитий горем батько, який безпомічно порається коло ліжка, визнаючи своє безсилля перед Смертю. Герой В. Полянова — носій страшного. Надприродне йде від непізнаного світу мертвих — грізного й мерзенного.

Патологічна свідомість діаболічної літератури співзвучна з фантастичною літературою другої половини ХХ століття — «Бар'єр» («Барриєрата»), «Сині метелики» («Сините пеперуди»), «Терези» («Везни») П. Вежінова. Подібно до діаболічної літератури, кошмари реального буття героїні в останньому творі зображені зі справжньою диявольською жорстокістю через проєкцію її свідомості. Серед діаболічного світу, примітивного та садистського, ніжне серце Доротеї ледве не розірветься від болю, вона єдина жива душа серед мерців (подібно до Опі з оповідання Г. Райчева «Съноведения»), і тому приречена. Але образ Доротеї, на відміну від діаболічних героїв, наділений оптимістичною життєдайною силою. Фантастика 60–70-х років стала своєрідним продовженням традицій діаболізму в болгарській прозі.

Результати дослідження дозволяють зробити такі **висновки**. У порівнянні з європейською фантастикою жахів болгарська не відзначається багатством сюжетних варіантів. Тут немає розповсюджених сюжетів укладення договору з дияволом, помсти злих магів, що карають без причини свою жертву важкою хворобою або смертю. Серед діаболічних персонажів відсутні вампіри. У болгарських діаболічних оповіданнях наявні неочікувані вбивства, садистські картини й реалістичні деталі, за допомогою яких відтворюється післявоєнне напружене становище — переважно в корчмі чи в міському будинку, чи на вулиці під час дощу. Однею з особливостей, що допомагає створити світ жахливого, є надмірне реалістичне зображення окремих деталей — предметів, кімнати тощо.

На відміну від західноєвропейського демонізму, болгарський діаболізм характеризує відсутність жаху як самоцілі зображення. Але не лише життєві події провокують екстремальні ситуації, а й людська психіка виявляється занадто складною; щоб її пояснити, необхідні

неміметичні, нетрадиційні прийоми для побутової прози. Саме тому О. Сапарев цілком слушно зауважує, що з болгарським діаболізмом народилася болгарська фантастика. Хоча це твердження метафоричне, оскільки фантастика загалом веде свою генезу від міфу та чарівної казки, проте література діаболізму зі своєю неміметичною природою створила передумови для всебічного розвитку фантастики з її різновидами.

У болгарській діаболічній фантастиці простежується системна орієнтація на народнопоетичні вірування, фольклорні джерела, традиційні бачення народної психології та національно-етнічного менталітету, що складає уявлення про наявність специфічного національного ґрунту.

Також варто відзначити потужний прояв експресіонізму в болгарській фантастиці; він, насамперед, набув діаболізму — тип описання жахливого через гіперболізацію. Саме з естетики діаболізму виникли згодом урбаністична фантастика, міська казка, кримінальна, комічна, пародійна фантастика. При тому в порівнянні з європейською літературою жахів болгарська діаболічна фантастика не налічувала особливого багатства сюжетів, не призвела вона й до виникнення літератури хорору (як це сталося, до прикладу, в румунській повоєнній літературі). Очевидно, цю «обмеженість» болгарського діаболізму можна пов'язати з тим, що діаболізм не так описував жахи, як пояснював їх з позиції свідомого. Зокрема, у повоєнні часи така позиція виявилася незапитаною з погляду прагматики розважальної літератури, але стала основою письма та жанрів, у яких було реалізовано постмодерну свідомість.

І, нарешті, через доволі пізні знайомство болгарської літератури з науковою фантастикою, через вельми поодинокі та слабо адаптовані запозиченнями з цього жанру в болгарському варіанті, тут спочатку виникає антиутопія — з відчутними саркастичними та скептичними інтонаціями, сатирична наукова фантастика, потім формується й корпус утопічної фантастики. Але й у 1960–1980 рр. — часи розквіту та підйому болгарської фантастики — визначеними залишаються саме теми та прийоми, «апробовані» болгарськими антиутопіями 20–30-х рр. ХХ ст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Константинова Е. За функциите на фантастичното в българската художествена проза / Елка Константинова // Литературна мисъл. — 1980. — № 10. — С. 56.
2. Минков С. Синята хризантема : разкази / Светослав Минков. — София : Аргус, 1922. — 30 с.
3. Полянов В. Дяволични повести и разкази / Владимир Полянов. — София : Георги Бакалов, 1990. — 280 с.
4. Райчев Г. Избрани творби / Георги Райчев. — С. : Български писател, 1982. — 623 с.
5. Сапарев О. Българска дяволична фантастика / Огнян Сапарев // Игра на сенките. — Пловдив : Христо Г. Данов, 1983. — С. 3–24.
6. Стоянова Л. Преображения на фантастичното в българската проза / Людмила Стоянова. — София : Академично издателство «Проф. Марин Дринов», 1996. — 162 с.
7. Стужук О. І. Художня фантастика як метажанр (на матеріалі української літератури ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Олеся Іванівна Стужук. — К., 2006. — 176 с.

ДИАБОЛИЗМ И РАЗВИТИЕ БОЛГАРСКОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 20–30-х ГОДОВ ХХ СТОЛЕТИЯ

Елена Сайковская, канд. филол. наук

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

Статья посвящена актуальной проблеме функционирования болгарской фантастики в литературе диабололизма. Определены специфические черты, которые приобретает фантастика в 20–30-х годах ХХ века: немиметическая природа хаоса послевоенных лет создала предпосылки для всестороннего развития фантастики с ее разновидностями. Отмечены отличительные особенности болгарской фантастики от других национальных вариантов, в том числе западноевропейской и славянской. Указаны терминологические расхождения болгарского варианта литературы ужасов. Дяволизм определен как один из периодов развития болгарской фантастики.

Ключевые слова: *диабололизм, экспрессионизм, фантастика, собственно фантастика, антиутопия.*

DIABOLIZM AND THE DEVELOPMENT OF THE BULGARIAN FICTION IN THE 20–30-ies OF THE XX-th CENTURIES

Olena Saikovska, Candidate of Philology

*Odesa national university named after I. Mechnikov, Odesa, Ukraine
bgfantastika@gmail.com*

The article «Diabolizm and development of the Bulgarian fiction in the 20–30-ies of the XX-th century» is dedicated to the problem of functioning of the Bulgarian fantastic literature in the epoch of diabolizm.

Typical for the Bulgarian literature esthetic direction «diabolizm» is analyzed in the scientific research. It is also stated the terminological differences of the Bulgarian variant of horror literature. The work is devoted to the analysis of the particular fantastic features in the works of Bulgarian writers of diabolizm, that is considered as one of the periods of the Bulgarian fiction's development.

It should be noted that the Ukrainian literary criticism has still no clear idea of the Bulgarian diabolic literature, so this scientific research is an attempt to outline the main features and characteristics of diabolizm. Bulgarian fiction comes from fairy tale and myth, which has its folklore and mythological tradition.

Therefore, the main sources of such a subgroup of metagenre «fiction» as fantastic literature is fairy tale, old antycanonical fiction and ancient utopian fiction that appeared on the basis of national outlook.

The 20-ies of the twentieth century have greatly expanded the opportunities of literary fiction: here are the diabolic fiction of Ch. Mutafova, S. Minkov, V. Polyakov (the symbiosis of folklore and expressionistic principles, the usage of symbolism's poetics); A. Karaliychev's folklore fiction (tends to philosophical generalizations, dominance of ethical problems, existing of folk-ballad motives), science fiction parody, utopian and dystopian fiction of S. Minkov and G. Iliev (marked by influences of other literary traditions — German, French, American, Russian, Ukrainian, Polish).

Key words: *diabolizm, expressionism, fiction, fantastic literature, dystopia.*

REFERENCES

1. Konstantynova, E. (1980), *Za funkcyite na fantastychnoto v balgarskata khudozhestvena proza* [About the functions of fiction in Bulgarian prose], *Literaturna missal*, no. 10, pp. 56 [in Bulgarian].
2. Mynkov, S. (1922), *Sinjata khrizantema : razkazi* [Blue Chrysanthemum: stories], Agrus, Sofia [in Bulgarian].
3. Poljanov, V. (1990), *Diabolichni povesti i razkazi* [Diabolic novels and stories], Georgi Bakalov, Sofia [in Bulgarian].
4. Rajchev, G. (1982), *Izbrani tvorbi* [Selected works], Balgarski pisatel, Sofia [in Bulgarian].
5. Saparev, O. (1983), *Balgarska diabolichna fantastika* [Bulgarian diabolic fiction], *Igra na senkite*, Plovdiv, Hristo G. Danov, [in Bulgarian].

6. Stojanova, L. (1996), *Preobrazhenyja na fantastichnoto v balgarskata proza* [Metamorphoses of the fiction in Bulgarian prose], Akademichno izdatelstvo «Prof. Marin Drinov», Sofia [in Bulgarian].
7. Stuzhuk, O. I. (2006), «Fiction as metazhanr (based on Ukrainian literature of XIX–XX centuries)», Thesis abstract for Cand. Philol. (Theory of literature), 10.01.06, Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2016 р.

УДК 821.161. 2-22 Мардань:1/7. 08

METADRAMATIC ASPECT OF THE PLAYS BY PLAYWRIGHT A. MARDAN

Maria Sibirna, magistrant

*University of Rzeszow, Poland
maria.sibirmaya@gmail.com*

The present research is dedicated to the issue of the metadramatic aspect implementation in the plays «Anshlag» and «Antract» by Odessan playwright A. Mardan. There are a noticeable metadramatic aspects both in the plays plot and in the variety of allusions, analogies. The metadramatic aspects of the plays we deal with 'Anshlag' and 'Antract' adopt both the classical and modernistic approaches to present this literary device. In A. Mardan's plays, the concept of modern times is conveyed through the literary and cultural heritage. The usage of Chekhov's motives employed in both Mardan's plays seems, on the one hand, to resemble the form used in the mass culture, whereas on the other hand, the presence of canonical texts implemented with the goal of stylization and reinterpretation of the classic represent the innovative approach applied through the use of modern literary devices which ensure the interpretation of canonical drama. The comparison of the world of reality and illusion in the character's behavior is clearly observed; moreover, the plays also contain an example the influence of the theatre, theatricalism and fiction on the human's worldview and destiny. The author also analyses the theme of the impossibility of «abandoning» the world of Chekhov's plays interwoven into the characters' consciousness. Thus, the influence of Chekhov's text deprives Mardan's characters of making their own decisions. Another metadramatic aspect of this literary device — the «theatre in the theatre» — involves Mardan's use of all existing metadramatic elements, which are said to be incarnated with the metatheatre, for instance, the acted out play in play, allusion to other classical plays, and theatre issues discourses. In the both plays there is the mystification of the world's reality created by the author, the reality is ruined by the utopia symbolized here by Chekhov's text. It seems, that all concepts about Chekhov's plays are transformed into the mass culture phenomenon with its characteristics, such as cliché, gestures and phrases. The combination of these components in the plays «Anshlag» and «Antract» provides an excellent opportunity to illustrate a variety of both the properties of the theatrical art in general and metatheatrical features in particular.

Key words: metatheatricality, «theatre in the theatre» concept, metadramatical devices, canonical drama, precedent texts

The goal of presenting the works of a little-known, but already recognized Odessan playwright Alexander Mardan is to address the issue of the attitude to the classical tradition and its specific influence, which in many ways is overcome by modern drama theatre. As far as one can observe, A. Mardan's plays contain a combination of metatheatrical techniques, such as the «theatre in the theatre», the usage of precedent texts of the classic works of literature and drama, and their scenic interpretation in A. Mar-

dan's plays, which are basically a formation of mass popular culture. An attempt of distinguishing how his work fits into the contemporary trend of the existence of the mass of the popular drama is also to be made.

Metadrama as theatrical device has a long history; however, it cannot be considered as accidental activation of existence and development of a variety of new types of metadrama in the XX century, when the question of the relationship between the reality and the art of the great myths and everyday life was raised. It is particularly true of the postmodern ? poque, where the view refracted through the prism of literary and cultural heritage of the past was posed [10]. The literary device of the 'theatre in the theatre' has already brought the attention of drama researchers. This device has been studied and described in the material reception of drama by W. Shakespeare, J. B. Moliere, A. Chekhov, as well as contemporary playwrights. One of the commonly known examples of metadrama is «Hamlet» by W. Shakespeare, in which the literary device of the 'theatre in the theatre' is used as a plug-in component of the play. The plays by B. Brecht can be considered as an example of the implementation of metadramatical techniques in the twentieth century, which demonstrates the actor's direct appeal to the audience. According to E. Sokolova, the device 'theatre in the theatre' is a dramaturgic approach which makes one able to reveal the nature of the theatre, transforming it to the content of a dramaturgic text and theatrical presentation [7].

Metadrama has become one of the main tools of the theatrical self-reflection, converting the structure of a theatrical performance into the protagonist. The term «metadrama» first appeared in one of J. I. Abel's articles in 1963. The new term characterized the drama and the theatre, the debatable issues of which were dedicated to the theatre itself. The term «metatheatre» introduced by Abel, has become used by the literary surroundings, however it has not awarded a single universally recognized concept yet; furthermore, the dramatic ways of presenting metatheatre as a way of perceiving the world and the theatre itself have not been fully described. The formula of the «theatre in the theatre» has at all times has been filled with a specific meaning. V. Chupasov considers two main types of metadramatical plays — the classical and the modern. The traditional version of the «theatre in the theatre» is an elaborated metaphor, the ground for which is the comparison of the world to the theatre. The external drama (the life) is opposed to the inner drama (the theatre), but the whole text presents its metaphorical comparison [5].

The classical version of metadrama is a representation of the world as a large theatre, according to Shakespeare's proposition, «All the world's a stage, And all the men and women merely players». In everyday life, people perform their roles sometimes not even recognizing that. Attending a theatre, they have an opportunity to observe what is happening on the stage, perceiving it as an alternative reality. At the same time, modern drama containing the device of 'the scene on the stage' is applied to show that there are no clear boundaries between the art and reality. Modern theatre does not demonstrate the reality but is rather an integral part of it. The theatre is not a representation of life, but its element [9]. According to E. Polityko, metadrama is a type of drama that uses the principles of self-reflection, the repeatability and the game of doubling reality. Metadrama combines all the cases where a play is shown as the idea of the transformation of life into theatre, and contrariwise. The aspect of metadrama can manifest itself in various forms — from the individual statements of the character and storyline (P. Calderon, L. Tick) to a dramatic structure, creating the image of the «global theatre» (L. Pirandello, M. de Gelderod, T. Stoppard) [8]. According to E. Shilova, metadrama, is a genre of drama that involves emphasised theatricality, the doubling of artistic reality, blurring of the boundaries between the world of reality and the world of art. The techniques implemented are supposed to emphasize the lack of self-identity among characters [10]. The set of a commonly known play may be transferred into different realities with the change of time; for instance, a classical Shakespeare's play can be performed transforming the plot into modern reality. Replicas of the characters can be modified and contain allusions or reminiscences from other plays.

The widespread use of meta-textual methods in the literature of the 20th century suggests the development of the phenomenon of metaliterature. Nevertheless, metadrama as a phenomenon that belongs to a special kind of literature has its own specific characteristics. The features of metadrama of the 20th century, i.e. self-reflexion, a complex hierarchy of levels of theatrical reality, and repeatability are largely determined by L. Pirandello's and B. Brecht's creative discoveries. Postmodernism increases the degree of metadramatic reflexivity through the approbation of precedent literary works and their new interpretation [10].

Classical works are considered as a reference point, or precedent text, which organizes the text of the play. A. Chekhov is the undisputed leader in the frequency of inclusion in modern Russian theatrical play [6]. Many contemporary plays are created on the basis of precedent texts; moreover,

entirely new texts may appear on the basis of the classical ones. Researchers of modern drama deal with the issue of the reception of works of classical theatre in plays by contemporary authors. O. Zhurcheva in her research «The Receptive Strategies in the Recent Drama» draws attention to the phenomenon of creative reception in modern drama. In postmodern metadrama, doubling of reality, which implies metadramatical comments in the course of the story, contrasting roles (those performed without taking into account the age and sex of the actors, and the mismatch of the number of characters and the number of actors), composite repetitions or parallel scenarios presentation on stage may be observed [2].

Metadrama may also be implemented in the form of «a play in a play» and «a play about a play», as well as in the plays about a theatre. Theatre in literary works which are characterized by metadramatical and theatrical space is exceptionally scenic and beyond its scope, and therefore, it competes with «real» life in terms of adequacy of perception of events. It also contains «conditionally nominative» replicas and comments, leading to the understanding of the abstract nature of language.

Another element is the use of metatheatrical scenery that emphasizes the theatrical conditionality of action. Contemporary art chooses the repetition of old motives instead of using innovative themes increasingly. Nowadays, various musical covers, remakes of films, films where the story represents the plot drawn from classical literature and retold as a new modern idea grows popularity. Similar trends characterize also metadramatical texts. Metadrama typically exploits a story retrieved from classics in a new play. This theatrical technique is often manifested in its modernist version. The exploited sources, which are interwoven in contemporary plays, are mainly literature and drama which is known to the public, due to the reason that their authors' literary works often form the lists of literature included into school programmes. Therefore, they become a canon of literature and drama in mass consciousness. Without a doubt, A. Chekhov is one of the authors whose drama is considered to be canonical. His texts are perceived as «an example of an «archetype» of aesthetic (...) ideology that is an inalienable constituent both in the mind of mass audience and that of new playwrights» [2]. This gave rise to the beginning of a dialogue of contemporary playwrights with A. Chekhov by transforming his ideas and works, which form a modern person's representation of the world and art.

The plays by Alexander Mardan are a vivid example of the representation of the «new way» classical pieces or the usage the canonical themes

in metatheatrical space. His play «Antract» includes a clearly noticeable, almost haunting reminiscence from A. Chekhov's «Three Sisters». The similarity is observed in the names of the characters and in the play which is being staged in «Antract». All the events of the play are theatricalized: the life of actors who continue acting in real life (transfer life on stage to reality), and on the contrary, the specificity of the profession of an actor shown from the 'behind the stage' and the tendencies in modern drama and stage directing. These are the clash of traditional approaches to drama and theatre with innovative views on the nature of theatrical art. The text of the play quotes a large number of separate phrases retrieved from Chekhov's plays, which are commonly known and easily recognized by the viewers, however, they also convey the world of Mardan's characters. In his letter (dated October 1895) Chekhov identified his play «Seagull» as a comedy «in which there are the three women roles, six men roles, four acts, many conversations about literature, little setting, and a lot of love». The same can be stated about A. Mardan's play «Anshlag», for which Chekhov's «Seagull» is a starting point for the creation of the picture of the world and the poetic atmosphere of the play.

While the classical version of metatheatre points at the similarity of the world and the theatre, and contemporary perception of the «theatre in the theatre» breaks the boundaries between theatre and life, in A. Mardan's plays one can observe a combination of these approaches. The reality of the characters' perception has no clear meaning. The theatre also acquires importance not only as an art but also as an integral part of life.

Unlike many plays where the motto is represented relatively clearly but has little or no significant meaning, the whole concept of the play «Anshlag» is scurrying on the idea of the theatre. The scheme in accordance with which the theatre works is presented to the viewer from the beginning to the end of the setting. Here, acting is not an element of life but life itself. At the same time, we can see that the play is based on staging of the play «The Performance», which can also be considered as life. Therefore, A. Mardan's play can be interpreted both from the classical perception of the 'theatre in the theatre' and its modernist concept. The story conveyed in the play «Anshlag» is a proof of the presence of theatre in our lives. The characters of the play are actors, representatives of the world-theatre ideas, those who live playing.

At the same time, a problem of the possibility of realizing of the boundaries between reality and acting, and the ability to influence life through illu-

sion is delivered in the play. In the play «Anshlag», the characters' behaviour recalls the doings of characters in Chekhov's plays (the motive of suicide of Chekhov's character because of the woman he was in love with); however, they take place having contemporary events at the background. Apparently, the emphasized seemingly evident similarities of the character with that of Treplev in fact show an absurd imitation of the classical protagonist.

Both plays exploit precedent texts in the form of quotations, allusions and puns. Influence of the classics in A. Mardan's plays often resembles a form used in mass pop culture, where texts are presented on purpose stressing the diversity of interpretation of classic texts. Styling, metatextualisation, deconstruction, and rethinking of the remake are the processes by which both the classics and A. Mardan can be interpreted. The plays «Anshlag» and «Antract» contain allusions to various interpretations of the canonical innovative theatrical dramaturgy, primarily plays by A. Chekhov.

Undoubtedly, the entire drama by A. Mardan is clearly influenced A. Chekhov. Researchers distinguish the strategy used by the author to create the impression of repetition and analogy with the case text. It is done by using quibbles, character names, borrowed replica of the characters, and language game [3]. Considering the nature of intertextuality in A. Mardan's plays, V. Makarova draws attention to Chekhov's text inclusion not only to the core but also the side text, which enables the reader to discover the names of the «Three Sisters» characters in the play «Antract». She suggests that A. Mardan borrows a popular postmodern concept of creation of a text in a text. Chekhov's used histrionism of the «scene on the stage», «theatre in the theatre» starts and ends A. Mardan's drama «Antract».

In A. Mardan's play «Anshlag», the device of the «theatre in the theatre» is also used — «The Performance», in which the main character, a wealthy businessman Konstantin acts, attracts most the public and leads to the full house success. According to the director of the theatre, «people come to the theatre to communicate with a person», i.e. monitoring of what is happening on the stage turns into a psychotherapy session. The success of the 'The Performance' may be explained by an inherent human desire to watch the feelings of others in order to analyze their own state of mind. «The Performance» as a metadramatical technique does not reveal the principles of the classic theatre, the main content of which is setting but rather of the modern one, which shows the process of creating a theatrical illusion. We can detect it in the features of the performance, which is common in modern interpretations of both classical and new plays. Mean-

while, it is necessary to consider the reasons for the presence of Chekhov's motives in A. Mardan's plays.

Nowadays, there is a tendency of remaking the classics applying a new modern twist or reinterpretations of famous works. Remaking is exploited in order to attract the largest possible number of viewers for the effect of mass popularity. Apparently, A. Mardan's strategy can be interpreted similarly, and we may assume that all «Chekhov's motives» in his plays are a way of attracting the public's attention and also to express his own ideas. V. Markarova distinguishes two strategies of usage of Chekhov's intertextuality — the one derived from postmodern game with the reader and the characters, as well as the other, which is a specific tool emphasizing the essence of the characters of the play, which the researcher finds more successful [4]. In «Antract», attention is drawn to the loss of the initial meaning of Chekhov's characters' phrases due to the frequent repetition during rehearsals. Thus, the world of Chekhov's classic becomes as colourless in their performance as worn out costumes. At the end of the play, Chekhov's text brings actresses together, the phrases from «The Three Sisters», which are delivered while performing on the stage, become their own, and their acting — inspiring for the first time in many years. Thus, we can observe the inner change of the characters through Chekhov's text. Perhaps the setting of A. Mardan's plays is focused on the process of influence of Chekhov's text on people's, actors' and directors' consciousness. The essence plays concentrated on one problem: it is impossible to escape from the influence of the authority of Chekhov's theatre.

In the play «Antract», such «victims of Chekhov's influence» are the provincial actresses, who express their own emotions through replicas of Chekhov's heroines. In «Anshlag», Constantine falls under the influence of Chekhov's theatre, being absorbed by the space of Chekhov's «The Seagull». Perhaps this is what leads him to death [4]. The play «Anshlag» by A. Mardan, similarly to Chekhov's «The Seagull» is based on the conversation of a life and theatre; the main similarity to «The Seagull» arises from the character of Constantine, who tries repeat the behaviour of Constantine Treplev, who tends to express himself by means of theatrical art, often in an unconventional way. Similarly to how Nina's confession brings Treplev to death in «The Seagull», A. Mardan's character Nadezhda is the reason for Constantine to disappear. The open ending enables the viewer to interpret the play in a variety of ways. Analogies to Chekhov's plays are rather a parody of imitation. The author's irony is focused on repeatability and exhaus-

tion of the original motives and the impossibility of ordinary interpretations of Chekhov's texts. Making an attempt of extracting new ideas from the frequently interpreted text and constant striving to show innovation in art — all that is the crisis of the director-led theatre, which has been researched thoroughly [1].

Summing up, it can be stated that metadramatism in Mardan's plays is clearly noticeable through the plot, in various allusions and analogies, taking the features of both classical and modernist concepts of this method. a comparison of the world of reality to the illusion of the characters' behaviour can be clearly distinguished, which is also an instance of the influence of the theatre and fiction on human destiny and worldview. Influence of Chekhov's precedent texts on the plays by A. Mardan is definitely not a repetition of the commonly known ideas, the same story with the submission of an alternative ending, or Chekhov's plays in modern reality. The use of Chekhov's motives is partly a desire to attract the audience to the theatre and the desire for popularity, but at the same time also the author's rethinking of how theatre can influence a modern person and of the assumption that infinite attempts to interpret classics have reached their limit. The plays «Antract» and «Anshlag» convey the author's opinion about modernist plays with no new ideas brought to the contemporary art. At the same time, the author addresses the theme of the impossibility to leave the world of Chekhov's characters' inherent consciousness, showing that the influence of Chekhov's text often deprives Mardan's characters from the opportunity to take their own decisions.

The uniqueness of the concept «theatre in the theatre» in A. Mardan's plays comprises in his use of all existing metadramatic elements, which are incarnated with metatheatre, for instance, the acted out play in play, allusion to other classical plays, and theatre issues discourses. The combination of these components in the plays «Anshlag» and «Antract» provides an excellent opportunity to illustrate the variety of properties both of the art of theatre in general and metatheatrical features in particular.

REFERENCES

1. Davydova, M. (2005), *Konec teatralnoj epohi [The End of The Theatrical Epoch]*, O. G. I., Moscow, 380 p. [in Russian].
2. Zhurcheva, O. (2010), *Receptivnye strategii v novejshej dramaturgii [The Receptive Strategies in the Modern Dramaturgy]*, *Novejshaja drama rubezha XX-XXI vv.: problema avtora, receptivnye strategii, slovar' novejshej dramy*, Mate-

- rialy nauchno-prakticheskogo seminaru 14–16 maja, Samara, Izdatelstvo OOO Kniga 2011, SamGU, pp. 14–16. [in Russian].
3. Makarov, A. (2013), *Metateatr pod znakom Chehova* (na materiale p'es V. Levanova, O. Bogaeva, A. Mardanja) [Metatheatre based on Chehov's motives (based on materials by V. Levanov, O. Bogayev, A. Mardan')], *Vestnik Baltijskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta*, issue 8, Kaliningrad, pp. 162–168 [in Russian].
 4. Makarova, V. (2012), *Chehovskij intertekst v p'esah neorealitov 2000-h gg.: konstruktivnoe osmyslenie klassiki* [The Intertext of Chehov in The Neorealists' Plays in The Early 2000s: The Constructive Conception of The Classic], *Vestnik Burjatskogo Gosudarstvennogo universiteta*, issue 10, Ulan-Ude, pp. 135–140 [in Russian].
 5. Polityko, E. (2010), *Metadrama v sovremennom teatre (k postanovke problemy)* [The Metadrama in The Modern Theatre (The Statement of The Problem)], *Vestnik Permskogo universiteta, Rossijskaja i zarubezhnaja filologija*, issue 5 (11), Perm', pp. 167–174 [in Russian].
 6. Sergeeva, E. and Maslenkova, N. (2009), *Dialog s klassikoj kak sredstvo vystraivanija konflikta v sovremennoj dramaturgii* [The Dialogue with The Classic As a Tool to Build The Conflict in The Modern Dramaturgy], *Novejšhaja drama rubezha XX–XXI vv.: problema konflikta*, Izdatelstvo 'Univers grup', Samara [in Russian].
 7. Sokolova, E. (2009), «The Play Conception in The Dramaturgy of The Modernizm Epoque. Metadrama», *Dissertacija kandidata iskusstvovedenija*, 17.00.09, Sankt Petersburg, 176 p. [in Russian].
 8. Stavickij, A. (2012), «The Metadrama of G. Buhner and the Issue of It's Scenical Interpretation», *Thesis abstract for Cand. Ph (Philology)*, 17.00.01, Sankt Petersburg, 210 p. [in Russian].
 9. Chupasov, V. (2001), «The Stage on The Stage; The Issue of The Poetique and Typology», *Dissertacija kandidata filologicheskikh nauk*, 10.01.08: *teorija literatury i tekstologija*, Tver', 205 p. [in Russian].
 10. Shylowa, E. (2012), *Metadrama v tvorcestvie Keril Cherrchill: specyfika i dinamika* [The Metadrama in Caryl Churchill Works: The Specific and Dynamic], AP Lambert Academic Publishing, 271 p. [in Russian].

ЕЛЕМЕНТИ МЕТАДРАМИ В П'ЄСАХ О. МАРДАНЯ

*Марія Сібірня, магістрант,
Жешувський університет, Польща*

У статті розглянуто способи реалізації метатематичних прийомів у п'єсах сучасного одеського драматурга О. Марданя «Анилаг» і «Антракт». Актуальність теми пояснюється відсутністю наукових праць, присвячених дослідженню цих п'єс. Незважаючи на те, що п'єси О. Марданя віддавна та з успіхом ставлять на сценах театрів як на Заході, так і в Україні та Росії, до цього часу відсутні спеціальні дослідницькі статті, або монографії чи дисертації, присвячені

драматургії О. Марданя взагалі або, зокрема, аспектам метадраматизму п'єс «Анилаг» і «Антракт». Елементи метадраматизму помітні в сюжеті п'єс, а також в різних алюзіях та аналогіях, набуваючи рис як класичної, так і модерністської концепції метадрами. Ми спостерігаємо співставлення світу реальності та ілюзії в поведінці героїв, подано також приклад впливу театру, театральності та фікції на світогляд та долю людини. Одним з принципів метадраматизму є вияв рецепції класичної драми, котра вважається канонічною у сучасних п'єсах. Погляд на сучасність у п'єсах О. Марданя переломлюється через призму літературної та культурної спадщини минулого. Наявність чеховських мотивів у обох розглянутих п'єсах часто набуває форми, притаманної масовій попкультурі. Стратегія, використана автором для створення аналогії з прецедентним текстом, — це імена героїв, запозичені репліки персонажів та мовна гра. Елементи чеховської драматургії проявляються тут як в розважальному, так і в «інтелектуально-снобістичному» аспекті. Однак стилізація та переосмислення класики ніяк не апрямовані на реінтерпретацію канонічної драматургії. Автор торкається теми неспроможності його героїв покинути «чеховський світ». Адже вплив чеховського тексту часом позбавляє персонажів п'єс О. Марданя здатності приймати власні рішення, а повернення героїв до прецедентного тексту відбувається внаслідок альтернативного, індивідуального бажання персонажів вплинути на своє життя. Використання в п'єсах О. Марданя чеховських мотивів — це авторське переосмислення того, як театральне мистецтво може впливати на сучасну людину і наскільки невечірні спроби інтерпретації класики. Проте іронія авторської думки свідчить про вичерпаність оригінальних мотивів у тексті та неможливість чергових інтерпретацій чеховських п'єс. Особливість іншого метадраматичного прийому «театр в театрі» полягає у застосуванні засобів метатеатральності, котрі прийнято уособлювати з метатеатром: в розігранні п'єси в п'єсі, алюзіях до класичних п'єс, міркуваннях щодо проблем, властивих театру. Отож в обох п'єсах реальність створеного автором світу містифікується, руйнується під владою утопії, символом якої є чеховський текст. Здається, що уявлення про тексти п'єс А. Чехова перетворюються на феномен масової свідомості, з властивими їй кліше, жестами, фразами. Поєднання усіх цих компонентів в п'єсах «Анилаг» і «Антракт» дає можливість проілюструвати різноманітні прийоми як метатеатру, так і мистецтва театру взагалі.

Ключові слова: метатеатральність, принцип «театру в театрі», метадраматичні прийоми, канонічна драма, прецедентні тексти.

ЭЛЕМЕНТЫ МЕТАДРАМЫ В ПЬЕСАХ А. МАРДАНЯ

*Мария Сибирна, магистрант,
Жешувский университет, Польша*

В работе рассматриваются способы реализации метадраматических приемов в пьесах современного одесского драматурга А. Марданя «Анилаг» и «Антракт». Взгляд на современность преломляется в пьесах А. Марданя сквозь призму литературного и культурного наследия прошлого. Присутствие чеховских мотивов в обеих рассматриваемых пьесах у него часто приобретает формы, используемые

в массовой попкультуре. Стилизация и переосмысление классики не направлены на реинтерпретацию канонической драматургии. Мы наблюдаем смешение мира реальности и иллюзии в поведении героев. Проанализировано влияние театра, театральности и фантасмагоричности в человеческом мировоззрении и судьбу. Автор затрагивает тему невозможности покинуть «чеховский мир», присущую сознанию его героев, влияние чеховского текста зачастую лишает персонажей пьес А. Марданя возможности принимать собственные решения, а возвращение героев к прецедентному тексту происходит вследствие альтернативных, индивидуальных желаний персонажей повлиять на свою жизнь. Другой метадраматический прием «театр в театре» заключается в применении принципов метатеатральности, в разыгрывании пьесы в пьесе, аллюзиях к классическим пьесам, рассуждениях о проблемах, свойственных театру. Объединение всех этих компонентов в пьесах «Аншлаг» и «Антракт» дает прекрасную возможность проиллюстрировать различные свойства как метатеатра, так и искусства театра вообще.

Ключевые слова: метатеатральность, принцип «театра в театре», мета-драматические приёмы, каноническая драма, прецедентные тексты.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи / М. Ю. Давыдова. — Москва: О. Г. И., 2005. — 384 с.
2. Журчева О. В. Рецептивные стратегии в новейшей драматургии [В] / О. В. Журчева // Новейшая драма рубежа XX–XXI веков: проблема автора, рецептивные стратегии, словарь новейшей драмы: материалы научно-практич. семинара 14–16 мая 2010. — Самара: СамГУ: Книга, 2011. — С. 14–16.
3. Макаров А. В. Метатеатр под знаком Чехова (на материале пьес: В. Леванова, О. Богаева, А. Марданя) / А. В. Макаров // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. — Калининград, 2013. — Вып. 8. — С. 162–168.
4. Макарова В. В. Чеховский интертекст в пьесах «неореалистов» 2000-х гг.: конструктивное осмысление классики / В. В. Макарова // Вестник Бурятского государственного университета. — Улан-Удэ, 2012. — Вып. 10. — С. 135–140.
5. Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) / Е. Н. Политыко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — Пермь, 2010. — Вып. 5 (11). — С. 165–174.
6. Сергеева Е., Масленкова Н. Диалог с классикой как средство выстраивания конфликта в современной драматургии // Новейшая драма рубежа XX–XXI вв.: проблема конфликта. — Самара: Универс групп, 2009. — 44 с.
7. Соколова Е. В. Игровые концепции в драматургии эпохи модернизма. Метадрама: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Е. В. Соколова. — Санкт-Петербург, 2009. — 176 с.

8. Ставицкий А. В. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения: дис. ... канд. филол. наук: 17.00.01: филол. науки, худ. лит. Германии. — Санкт-Петербург, 2012. — 210 с.
9. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблема поэтики и типологии: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.08: Теория литературы и текстология / В. Б. Чупасов. — Тверь, 2001. — 205 с.
10. Шилова Е. Н. Метадрама в творчестве Кэрил Черчилл: специфика и динамика: монография / Е. Н. Шилова. — LAP Lambert Academic Publishing, 2012. — 271 с.

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2016 р.

УДК 821.161.2-92:070:304

КАТЕГОРІЇ АВТОР І ОБРАЗ АВТОРА В МОДЕЛЮВАННІ ПУБЛІЦИСТИЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ПАМФЛЕТІВ М. ХВИЛЬОВОГО)

Марія Слюсаренко, канд. наук із соц. комунікацій, ст. викладач

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
maria_s19@ukr.net*

Памфлети М. Хвильового — ефективні журналістські матеріали, функціональне розмежування категорій автор та образ автора на їх основі допомагає усвідомити особливості публіцистичної комунікації. Сатирик-публіцист аналізує реальну дійсність, апелює до раціональної сфери читача, допомагає розумово осягнути негативне; категорія автор представляє конкретно-фактичний план оповіді. Образ памфлетиста скерований до емоційного відчуття реципієнта, діями в умовно-вигаданому полі оповіді він провокує сміх. Хвильовий-памфлетист — це ерудит, політик, мистецтвознавець, що логічно розмірковує про негативну дійсність, образ автора наділений рисами блязня, який критикує і висміює всіх і все. Комунікаційний потенціал памфлетів визначається авторським раціональним осмисленням реальності та емоційним впливом образу памфлетиста.

Ключові слова: памфлет, автор, образ автора, публіцистична комунікація, сатирична картина.

Актуальність теми дослідження пояснюється кількома чинниками: памфлети М. Хвильового «Камо грядеши», «Думки проти течії» (1925 р.), «Апологети писаризму» та «Україна чи Малоросія?» (1926 р.) відзначилися великим комунікаційним потенціалом і потужною здатністю впливу; успішність жанрової форми в системі масових комунікацій визначається позицією, інтенціями та навичками автора; категорія авторства цих матеріалів залишається недослідженою; простеження функцій категорій автор та образ автора на прикладі конкретних матеріалів дозволить внести певні доповнення в теорію публіцистичних жанрів.

У статті жанр памфлета розглядається з позицій журналістскознавства, він трактується як зразок публіцистики, журналістський матеріал та один із газетних жанрів. **Метою** статті є простеження в памфлетах М. Хвильового категорій автор та образ автора і визначення їх функцій у процесі публіцистичної комунікації.

Мета дослідження передбачає розв'язання таких **завдань**:

— проаналізувати думки науковців щодо категорій автор та образ автора;

- порівняти визначення цих понять у філології та журналістикознавстві;
- розмежувати в пам'флетах характеристики автора та образу автора;
- пояснити функції двох категорій у публіцистиці.

Сучасні літературознавці у категорії автор позначають поняття «творець художнього твору», «образ автора», «художник-творець» та «образ оповідача». Творець трактується як біографічна постать з комплексом індивідуальних рис, в образі автора вбачається зображений митцем власний образ, за терміном художник-творець криється суб'єкт художньої діяльності, інтерпретатор життєвих явищ, пророк і рупор традиції (див.: [15]), тим часом образ художньо конструйованої особи оповідача або розповідача твору, уявлюваної реальним творцем у функції автора, пояснюють як відображення умовного, а не фактичного автора-творця (див.: [4]).

Категорія авторства в теорії публіцистики дещо перекликається з її визначеннями в літературознавстві, терміни автор, образ автора, образ оповідача використовують дослідники обох сфер творчої діяльності. Первинне значення терміна автор (з лат. *autor*) актуальне для художнього чи публіцистичного твору, наукового дослідження, проекту або винаходу (див.: [9]) і називає людину, що дала життя матеріальній чи духовній цінності. Синонімами до цього поняття виступають біографічний автор, реальна людина з реальним іменем, особистість з певними моральними принципами та комплексом індивідуальних рис.

Художня й публіцистична творчість різні за своєю природою, що позначається на особливостях функціонування в них категорій автор та образ автора. Художній твір звернений до уявного світу і розгортається як естетична система, тим часом журналістський текст репрезентує реальність, це «документальна система» [5, с. 20]. Відомо, що документальні твори цінні для читача «достеменною відтвореною», а художні — «навмисним відступом від правдоподібності» [3, с. 215]. Важливою ознакою художнього пізнання є відтворення картин і персонажів, через які розпізнаються симпатії й антипатії письменника, в публіцистиці функція переконання — первинна, автор-публіцист «прямо і відкрито агітує, переконує, пропагує» [14, с. 204]. Белетрист зображує надуманий, утворений власними поривами світ людських взаємин, переробляє світ на свій вибір [7, с. 318], іс-

тинне «я» письменника зашифроване в образах і не ідентифікується з постаттю митця; публіцист аналізує дійсність із фактичними суспільними проблемами, відкрито формулює думки, «поняття авторського «я» — це питання про змістовність форми» [8, с. 183]. Автор у публіцистиці — «реальна постать» [5, с. 98], компетентна особистість, носій певних ідей, «відкривач нових фактів, явищ та характерів», він «відображає дійсність та привносить в неї зміст» [2, с. 25]. Біографічний автор — лідер і організатор оптимального варіанту спілкування (див.: [13]), він програмує комунікаційну цілісність тексту, продумує композиційні стики, конструює життєздатну модель майбутнього твору [6, с. 64]. Синонімами в журналістикознавстві є поняття автор, «закадровий творець», «виробник тексту», «ключова фігура процесу текстотворення», «творча індивідуальність» (див.: [17]).

Представники двох різновидів творчої діяльності різняться метою впливу на читача: художник прагне утвердити високі естетичні ідеали, публіцист намагається збудити громадянську активність, змінити суспільну свідомість реципієнтів з метою покращення умов життя. Художня система епічного твору автономна стосовно реального світу читача, тим часом «автор публіцистичного матеріалу запрошує аудиторію до діалогу» [5, с. 21], відкрито апелює до неї.

«Образ автора» — одне із дискусійних питань у публіцистиці. Хтось вважає його запозиченим із теорії літератури і не актуальним для аналізу газетних матеріалів (Л. Кайда), дехто запевняє про функціонування образу автора навіть в інформаційних жанрах (див.: [18]); інші розмірковують про псевдоніма, умовного героя-оповідача та образ автора як учасника публіцистичного дійства (див.: [8]), вказують на упорядкування та синтез жанрового змісту за рахунок двоєдиної природи автора як автора-оповідача та героя-мандрівника в подорожному нарисі (див.: [2]).

Важливо, що образ автора у публіцистиці «відбиває художньо-творчу присутність» [5, с. 24] біографічного автора і слугує для непрямой оцінки дійсності, в літературі «образ автора є обов'язковим компонентом естетичного переживання» [4, с. 154].

Для того, щоб усвідомити роль автора та образу автора в публіцистичному тексті, важливо визначити місце кожного стосовно оповіді. Як відомо, сатиричний аналіз дійсності ґрунтується на подвійності форми і змісту твору й розгортається у конкретно-фактичному та умовно-вигаданому планах оповіді. Автор-памфлетист, як і нарисист,

є частиною дійсності, яку відображає, аналізує та оцінює, але в момент створення оповіді він дистанціюється й спостерігає за реаліями на відстані. Автор тексту оприлюднює фактичні дані, мислить логічно, апелює до інтелектуальної сфери читача, підводить до розумового усвідомлення негативного. Постаць автора-промовця характеризують його рівень знань та вміння донести думку до аудиторії.

Хвильовий-памфлетист — ерудит, митець і політик, який добре знає історію, теорію літератури, закони наукового мислення; він подає до уваги читачів значну кількість цифр, дат, імен та прикладів з історії. Автор цитує думки понад шестисот видатних осіб, переконує промовистими фактами: «М. Горький — російський пролетарський письменник — відповів О. Слісаренкові — українському пролетарському письменникові — таким листом...» [16, с. 247].

Постаць автора памфлетів асоціюється із раціональним обґрунтуванням суті аналізованих питань (див.: [11]), а його риси мислителя, політика, опозиціонера й публічного промовця простежуються в діалогічних формах мислення.

Заявлені від першої особи думки: «ми гадаємо», «ми говоримо, «ми радимо», «ми думаємо», «так ми дивимось на цю справу і гадаємо» представляють впевненого обізнаного опозиціонера. Пропагуючи актуальні думки попередників (О. Шпенглера, Ф. Мерінга, Л. Троцького, Г. Плеханова, М. Бухаріна) та сучасних йому авторів (Д. Донцова, М. Зерова), памфлетист виконує роль інтелектуального містка на шляху поширення знань від відомих теоретиків до покоління молодих митців.

Автор цінує думку незалежно від партійної приналежності чи ідеологічних уподобань її виразника. *Він відкрито демонструє свою «солідарність з фашистським мислителем (О. Шпенглером. — М. С.) у тих «засадах» про мистецтво, які були й будуть арифметичною аксіомою для всіх часів, для всіх народів і для кожного класового суспільства»* [16, с. 29], *впевнено заявляє про авторитет аполітичного лідера неокласиків: «<...> для пролетарської художньої літератури, без всякого сумніву, корисніш гіперболічно — в мільйон разів радянський інтелігент Зеров, озброєний вищою математикою мистецтва, ніж сотні «просвітян», що розуміються на цьому мистецтві, як «свиня» в апельсині <...>»* [16, с. 31], *визнає погляди «найрозумнішого і найпоследовнішого серед українських фашистів» Д. Донцова: «спитаймо його, як він дивиться на сьогоднішні пертурбації на Великій Україні»* [16, с. 155].

Промовець — людина із властивими їй рисами. Він привітний до узагальненого читача, щирий із молодими письменниками, витривалий у поясненні дражливих питань: «бажаємо «молодій» молоді продумати її (статтю. — М. С.)» [16, с. 64]. Автор уважний до думки опонентів, зазначаючи вади їх мислення та хибні аргументи, одночасно вибачається за гостре перо: «ми вважаємо за потрібне й на цей раз попрохати пробачення у читача» [16, с. 83], «прошу пробачення в читачів за цей новий полемічний відступ» [16, с. 181].

Необхідною умовою успішної реалізації публіцистичного задуму виступає втілена в тексті картина світу, в яку мають повірити реципієнти (див.: [1]). Відомо, що образ реальності допомагає налагодити контакт між комунікантом і комунікатом та забезпечує ефективне спілкування.

Сатирична реальність — нова цілісність, утворена творчим мисленням публіциста, це «деформована, перевернута картина світу» [19, с. 33], темна дійсність, заселена невігласами, циніками, аморальними функціонерами. «Двоядерний» світ невітшних реалій у памфлетах М. Хвильового розкривається через бінарні опозиції митець — політикан, творець — руйнач як свідчення комунікаційної кризи в стосунках публіциста і влади. За такої умови природним є непорозуміння між двома полярними початками, деструктивність раціонального спілкування. Контрастне зображення творців і руйначів увиразнює стан дійсності, допомагає розпізнати істинність у політичній картині світу.

У памфлетах відтворена взаємодія кількох груп сил: представників творчої сфери (підвладних), урядовців різних рангів (панівної верхівки) та молодих митців — майбутнього національної культури. Образи-типи чиновників і провладних літераторів («енки», «європенки») (див.: [12]) підпорядковані суті політиканів — державних ділків, безпринципних чиновників, бюрократів, які керуються низькими моральними принципами, нехтують інтересами громадян і самої справи. Талановитих письменників у памфлетах М. Хвильового представляє образ памфлетиста. В образі втілена природна сутність художника, людини, орієнтованої в житті на високі естетичні принципи, покликаної примножувати, творити, надихати інших на звершення та розбудову. У статті поняття образ автора, герой-публіцист, автор-герой, герой сатиричної картини світу, образ публіциста є синонімічними.

Біографічний автор М. Хвильовий розташовує в сатиричній картині світу власний образ і відводить для нього роль блазня, який ви-

являє потаємні закутки негативного, іронізує, глузує, безцеремонно поводить з посадовцями, словом, руйнує спотворену реальність.

Герой-публіцист — це «Дон Квізадо», «шановний памфлетист», «чемпіон полеміки», «Курилка», він представляє спілку талановитих проєвропейських митців, яких поважно називає «вольтер'янці», «олімпійці», «західники», «азіатські конкістадори», «комунари», «запальні юнаки з часів великого Відродження». Автор-герой висловлює думку політично свідомих літераторів: «молода пролетарська інтелігенція, що виросла за кілька років і загартувала себе в огні горожанських сутичок», комунари, «що знають собі ціну» [16, с. 63]. *В образі памфлетиста розкривається дотепний, оптимістично налаштований герой сатиричної картини світу, глузливий інтерпретатор зауважень політиканів:* «таке зворушливе (вдавано доброзичливе. — М. С.) відношення до нас ми спостерігаємо на кожному кроці. Але чим ми з'ясуємо його? О, тут багато причин. <...> Перша — недостача «пороху». Багато є бажаючих «осадити» нас, але, бачите... лінки поритись у книжках. Для всіх ясно, що ми десь помиляємось, а саме де — чорт його знає <...>» [16, с. 89]; «наші друзі характеризують <...> культурний здвиг <...> як «помахування «дерев'яними шаблями та картонними мечами» <...> Назадницька гігантоманія — і тільки <...> Отже — «дерев'яно-картонна» гігантоманія <...> «От тобі й храм Діани: так ненароком і зарепортуватися можна» [16, с. 221]. *Як переконуємося, критика опонентів для героя не суттєва, мало важлива, він реагує на їхні докори дотепно, з іронією, гумором.*

У памфлетах образ публіциста неодноразово асоціюється з персонажем Сервантеса Дон Кіхотом: «<...> порох є ще в романтичних порохівницях, і Дон Квізадо живий. «Жив Курилка!» Бо, на жаль (чи, може, на радість?), життя без нього не обходиться, а мистецтво — так це тільки поглядає на сервантівського героя, бо без його допомоги ніяк не рушити вперед» [16, с. 52]. *Герой-памфлетист усвідомлює власну благородну місію самотнього протестувальника, розумного поборника за ідею, неприйнятну для його оточення, і заявляє:* «Ще року 21 один із «олімпійців», саме Хвильовий, як «Дон Квізадо» оголосив похід проти пролеткультизму» [16, с. 44]. *Герой упевнений, що його ідеям, як і уявленням Дон Кіхота, належить майбутнє. Таке розуміння дозволяє щиро кепкувати з дискусії та її перспектив в умовах тоталітарної держави:* «Ми маємо досить громадянської мужності одверто сказати це (про примітивні завдання просвітян, на відміну від власних високих

вимог. — М. С.) і віримо, що наша гірка правда, кінець кінцем, не завтра, так позавтра прийдеться більш до смаку «молодій» молоді, ніж просвітянські «прописні істини» [16, с. 51].

Темперамент, характер публіциста-героя, його відчуття, критичну оцінку розкривають емоційно забарвлені вислови: «ах, Боже мій! Яка галімаття! Яка схоластика! Яке «парикмахерство» [16, с. 146]; «тю-тю! Воістину попали пальцем в небо! Умріть, Денисе, краще не напишете!» [16, с. 197]; «твердість була тоді, коли ясна мета, ясні перспективи (аякже! — М. Х.). Все це, звичайно, тоді, коли воно збудовано на твердому ґрунті соціально-економічному (аякже! — М. Х.), на широкій громадській базі, — ось це в «Плузі» є (аякже! — М. Х.), а в пролетарських українських нема» [16, с. 198]; «ах, культурна революція! Яке ти привабливе гасло! Але от біда, кожний по-своєму тлумачить тебе. Хіба автокефалія проти тебе? Боже борони! Хіба еміграція не симпатизує тобі? Хіба реакція не покладає на тебе великих надій? Хіба, хіба, хіба? Ах, культурна революція!» [16, с. 201].

Блазень у сатиричній картині світу то розважається: «ая-я-я-я-я-я-я! І це пише та людина, яка в свій час подавала надії стати не останнім пересічним поетом? До чого може довести відсутність почуття міри й самокритики! Ая-я-я-я-я-я!» [16, с. 136], *то відверто насміхається:* « <...> позапартійний лає, а комуніст <...> як би це сказати... «захищає»... ох! ...ах! академіка» [16, с. 139]. *Він саркастично реагує на пусті зауваження:* «от тобі й раз! А ти ж як думав: висока культура. Неуцтво, голубе! Неуцтво! Тому ми й шукаємо Зерова!» [16, с. 132], «от тобі й два! А ти як думав: культурність? Правда. Істинна правда» [16, с. 132], *дивується відсутності елементарних знань у супротивників:* «слухайте! Слухайте! Слухайте!» і *глузує:* « чи, може й тепер не чуєте?» [16, с. 48] *та неприховано знущається над розумовими здібностями супротивників:* «Олімп» цілком розуміє плужанських писарів, які ніяк не втямлять, де загубила кінці так звана психологічна Європа» [16, с. 115].

Герой-публіцист послуговується невластивою для офіційної ситуації лексикою: «ушкварив вірша», «форсить поінформованістю», «криє Хвильового» [16, с. 137], «трохи вчитаємо», «перехрестіться, камраде» [16, с. 234], «ядовите перо» [16, с. 61], *якою задає тон гри, витівки і забави.* У памфлетах неодноразово звучить просторічне запитання «Га?», так герой-публіцист перепитує тоді, коли натикається на абсурдну думку, яка може бути висловлена тільки у випадку обмовки.

Отже, в памфлетах М. Хвильового категорія автор асоціюється з конкретно-фактичним планом оповіді. Автор спостерігає за дійсністю на відстані, він аналізує та оцінює негативне, апелює до раціональної сфери читачів, утверджує істинні знання. Образ автора функціонує в сатиричній картині світу і взаємодіє з негативними образами політиканів; він наділений рисами блазня, якому дозволено глузувати, іронізувати, критикувати всіх та все. Образ автора звернений до психічного сприйняття читачів, він посилює відчуття незадоволення, обурення дійсністю і провокує сміх. Раціональне осмислення автора та емоційне вираження образу автора слугують для адекватного сприйняття дійсності та спонукають до соціальної активності читачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александров О. В. Базова модель публіцистичної комунікації / О. В. Александров // Діалог : Медіа-студії : [збірник наукових праць] / ред. кол. : Александров О. В. (відп. ред.) [та ін.]. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 15. — С. 7–16.
2. Александров О. Подорожній нарис: «пам'ять жанру». Стаття перша: На перетині видів масової комунікації / Олександр Александров // Діалог: Медіа-студії: [збірник наукових праць] / ред. кол.: Александров О. В. (відп. ред.) [та ін.]. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 20. — С. 8–35.
3. Введение в литературоведение. Литературное произведение : основные понятия и термины : [уч. пособ. для студ. высш. учеб. завед.] / под ред. Л. В. Чернец. — М. : Высшая школа, 2000. — 556 с.
4. Галич О. Теорія літератури : [підруч. для студ. філол. спец. вищ. закл. освіти] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. — Київ : Либідь, 2001. — 448 с.
5. Кайда Л. Г. Композиционная поэтика публицистики : [учебное пособие] / Л. Г. Кайда. — М. : Флинта : Наука, 2006. — 144 с.
6. Кайда Л. Г. Позиция автора в публицистике. Стилистическая концепция / Л. Г. Кайда // Язык современной публицистики : [сб. статей] / сост. : Г. Я. Солганик. — [2-е изд., испр.]. — М. : Флинта : Наука, 2007. — С. 58–66.
7. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. — М. : Изд-во полит. литературы, 1990. — 416 с.
8. Кройчик Л. Современный газетный фельетон / Л. Кройчик. — Воронеж : Издательство Воронежского университета, 1975. — 229 с.
9. Лесин В. М. Літературознавчі терміни : [довідник] / В. М. Лесин. — К. : Радянська школа, 1985. — 251 с.
10. Мірошниченко О. Автор та його комунікаційні маски в «Письмах к издателям» (1816–1817 pp.) Григорія Квітки-Основ'яненка / О. Мірош-

- ниченко // *Діалог : Медіа-студії : [збірник наукових праць] / ред. кол. : Александров О. В. (відп. ред.) [та ін.]*. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 20. — С. 57–67.
11. Слюсаренко М. І. Комунікативний аспект раціонального начала памфлетного жанру (на прикладі памфлетів М. Хвильового) / М. І. Слюсаренко // *Діалог : Медіа-студії : [збірник наукових праць] / ред. кол. : Александров О. В. (відп. ред.) [та ін.]*. — Одеса : Астропринт, 2012. — Вип. 15. — С. 46–53.
 12. Слюсаренко М. Образ-тип у публіцистиці М. Хвильового / М. Слюсаренко // *Діалог . Медіа-студії : [збірник наукових праць] / за заг. ред. Александрова О. В.* — Одеса : ОРІДУ НАДУ, 2004. — Вип. 1, № 1. — С. 58–68.
 13. Смелкова З. С. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами : [учеб. пособие] / З. С. Смелкова, Л. В. Ассурова, М. Р. Сальникова. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 320 с.
 14. Солганик Г. Я. Стилистика текста : [учеб. пособие] / Г. Я. Солганик. — [5-е изд.]. — М. : Флинта : Наука, 2003. — 256 с.
 15. Хализев В. Е. Теория литературы : [учеб. для студ. высш. учеб. завед.] / В. Е. Хализев. — М. : Высшая школа, 2002. — 437 с.
 16. Хвильовий М. Україна чи Малоросія? : памфлети / М. Хвильовий. — К. : Смолоскип, 1993. — 290 с.
 17. Цветова Н. К. Авторство как категория интенциональной стилистики / Н. К. Цветова // *Стилистика завтрашнего дня : сборник статей к 80-летию профессора Григория Яковлевича Солганика*. — М. : МедиаМир, 2012. — С. 283–290.
 18. Шостак М. И. Репортер: профессионализм и этика / М. И. Шостак. — М. : Изд. РИП Холдинг, 2003. — 165 с.
 19. Шукуров И. Ш. Невзирая на лица: Конфликт в сатирической публицистике / И. Ш. Шукуров. — М. : Мысль, 1988. — 206 с.

КАТЕГОРИИ АВТОР И ОБРАЗ АВТОРА В МОДЕЛИРОВАНИИ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ (НА ПРИМЕРЕ ПАМФЛЕТОВ Н. ХВЫЛЕВОГО)

*Мария Слюсаренко, канд. наук по соц. коммуникациям, ст. преподаватель
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

Памфлеты Н. Хвильового — эффективные журналистские материалы, функциональное разграничение категорий автор и образ автора на их примере помогает осознать особенности публицистической коммуникации. Сатирик-публицист анализирует реальную действительность, апеллирует к рациональной сфере читателя, помогает постигнуть умом отрицательное; категория автор представляет конкретно-фактический план повествования. Образ памфлетиста устремлен к эмоциональному ощущению реципиента, действиями в условно-вымышленном поле

повествовання он провокує смех. Хвильовий-памфлетист — це ерудит, політик, искусствовед, который логически рассуждает о негативной действительности, образ автора наділен чертами шута, он критикує и высмеивает всех и все. Коммуникативний потенціал памфлетів визначається авторським раціональним осмыслением реальності и емоціональним впливом образу памфлетиста.

Ключевые слова: памфлет, автор, образ автора, публицистическая коммуникация, сатирическая картина.

AUTHOR AND IMAGE CATEGORIES OF THE AUTHOR IN JOURNALISTIC MODELLING REALITY (ON THE MATERIAL OF THE PAMPHLETS BY M. KHVYLOVY)

*Maria Slyusarenko, phd of social communications, art. Teacher
Odesa National I. I. Mechnikov University, Ukraine*

Pamphlets of M. Hvylyoviy's is an effective journalistic materials, the functional distinction between the author and the image of the author on the basis of them helps to understand the features of journalistic communication. The article aims to trace the pamphlets of M. Hvylyoviy's the category of the author and the image of the author and to determine their functions in the process of journalistic communication; the goal is to show the opinions of scholars regarding the author and the image of the author; to compare definition of these concepts in philology and journalism; to distinguish between the pamphlets of the characteristics of the author and the author; to explain the functions of the two categories in journalism.

Category of authorship in the theory of journalism is more common with its definitions in the literature, timing the author, the image of the author, the image of the narrator, the researchers use both spheres of creative activity. In the literature highlight the concept of «the creator of the artwork» as the subject of artistic activity, «the image of the author» — shows the artist's own account in his work, «the artist-creator», the interpreter of life events, the prophet and the mouthpiece of tradition and «the way of the storyteller» — as a contingent, and not a real author-creator.

Artistic and journalistic works of different nature, which affects the features of the functioning in them of the author and the image of the author. Artwork drawn to your imaginary world, is an aesthetic system, autonomous in relation to the real world of the reader, the artist deliberately departs from verisimilitude, he wants to establish high aesthetic ideals. Journalistic text represents reality, this documentary system, important for the reader document being played. Satirist-publicist analyzes the reality, appeals to the rational sphere of the reader, helps to understand the mental negative, activates the public; the category of the author is exactly is the actual narrative terms. The image of a pamphleteer emotional sensations sent to the recipient, it acts into the quasi-fictional the narrative field, provokes laugh. Hvylyoviy-pamphleteer — is the polymath, politician art critic, pamphleteer embodies the jester, he mocks, criticizes and makes fun of everyone and everything. Communication potential of the pamphlets is determined by the author's rational comprehension of reality and the negative emotional impact of the image of the pamphleteer.

Key words: pamphlet, author, image of author, publicistic communication, the satirical picture.

REFERENCES

1. Aleksandrov, O. V. (2012), «The base model of journalistic communication», *Dialoh, Zbirnyk naukovykh prats'*, Astroprynt, Odessa, issue 15, pp. 7–16.
2. Aleksandrov, O. (2015), «Traveler essay «Memory genre.» Article One. At the intersection of mass communication types», *Dialoh, Zbirnyk naukovykh prats'*, Astroprynt, Odessa, issue 20, pp. 8–35.
3. Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie: Osnovnye ponjatija i terminy: Uchebn. posobie [Introduction to Literature. Literary work: basic concepts and terms: Training. benefit] (2000), Pod red. L. V. Chernec, Vysshaja shkola, Moscow [in Russian].
4. Halych, O., Nazarets', V. and Vasylyev, Ye. (2001), *Teoriya literatury* [Literary Theory], textbook, Lybid', Kyiv, [in Ukrainian].
5. Kajda, L. G. (2006), *Kompozicionnaja poetika publicistiki: uchebnoe posobie* [Composite Poetics of journalism: a tutorial], Flinta, Nauka, Moscow [in Russian].
6. Kajda, L. G. (2007), *Pozicija avtora v publicistike. Stilisticheskaja koncepcija* [The position of the author in journalism. Stylistic concept], *Jazyk sovremennoj publicistiki*, a collection of articles, Flinta, Nauka, Moscow, pp. 58–66.
7. Kamju, A. (1990), *Buntujushhij chelovek* [Rebellious people], Izdatel'stvo politicheskoy literatury, Moscow [in Russian].
8. Krojchik, L. (1975), *Sovremennij gazetnyj fel'eton* [Modern newspaper feuilleton], Izdatel'stvo Voronezhskogo universiteta, Voronezh [in Russian].
9. Lesin, V. M. (1985), *Literaturoznavchi terminy : dovidnyk* [Literary terms: Directory], Radjans'ka shkola, Kyiv [in Ukrainian].
10. Miroshnychenko, O. (2015), «The author is the yogo komunikatsiyni mask in the «Letters to the publishers» (1816–1817 pp.) Grigoriya Kvitki-Osnov'yanenka», *Dialoh, Zbirnyk naukovykh prats'*, Astroprynt, Odessa, issue 20, pp. 57–67.
11. Slyusarenko, M. I. (2012), «Komunikativny aspekt ratsionalnogo beginning of the pamphlet genre (on prikladi pamfletiv M. Hvilovogo)», *Dialoh, Zbirnyk naukovykh prats'*, Astroprynt, Odessa, issue 15, pp. 46–53.
12. Sliusarenko, M. (2004), «The image of the type of journalism of M. Hvylyoviy's», *Dialoh, Zbirnyk naukovykh prats'*, ORIDU NADU, Odessa, issue 1, no. 1, pp. 58–68.
13. Smelkova, Z. S., Assukrova L. V. and Salnykova, M. R. (2002), *Ritoricheskie osnovy zhurnalistiki. Rabota nad zhanrami : Uchebnoe posobie* [Rhetorical foundations of journalism. Work on the genres: tutorial], Flinta, Nauka, Moscow [in Russian].
14. Solganik, G. Ja. (2003), *Stilistika teksta: Uchebn. posobie* [The style of the text: tutorial], Flinta, Nauka, Moscow [in Russian].
15. Halizev, V. E. (2002), *Teoriya literatury: ucheb. dlja stud. vyssh. ucheb. zaved* [Theory of literature : high school textbook], Vysshaja shkola, Moscow [in Russian].

16. Khvyl'ovyy, M. (1993), *Ukrayina chy Malorosiya?* [Ukraine or Little Russia?], Smoloskyp, Kyiv [in Ukrainian].
17. Cvetova, N. K. (2012), Avtorstvo kak kategorija intencional'noj stilistiki [Authorship as a category of intentional style], Collection of articles on the 80th anniversary of Professor Gregory Solganika, MediaMir, Moscow, pp. 283–290.
18. Shostak, M. I. (2003), *Reporter: professionalizm i jetika* [Reporter: professionalism and ethics], RIP Holding, Moscow [in Russian].
19. Shukurov, I. Sh. (1988), *Nevziraja na lica: Konflikt v satiricheskoj publicistike* [Despite the face: The conflict in the satirical journalism], Mysl', Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 8 березня 2016 р.

УДК 821.161.2–1Шкурупій

ФІКСАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ТЛА У ФУТУРИСТИЧНІЙ ПОЕЗІЇ

Іраїда Томбулатова, викладач

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

У статті йдеться про спроби фіксації історичного тла в футуристичній поезії. Аналізуючи вірші українського поета-футуриста Гео Шкурупія, дослідники натрапляють на ряд деталей, що подають типові для історичної доби початку ХХ століття як на рівні історичних подій, так і на рівні героїв-антигероїв зазначеної епохи на території сучасної України. На конкретних прикладах з перших двох поетичних збірок футуриста показано, як автор створює картини з життя, що мали місце у певних історичних умовах, відтворюючи нові реалії на рівні художнього світу своїх поетичних творів, актуалізуючи та фіксуючи у них те, що складає предметний світ.

Ключові слова: футуризм, футуристична поезія, фіксація історичного тла в поезії.

Історичне тло в художній літературі може фіксуватися по-різному. Митці вдаються до зображення історії, використовуючи різні жанрові форми, ставлячи певну подію у центр твору чи зачіпаючи її побіжно, можуть демонструвати або не демонструвати своє ставлення до зображених подій, або робити з історичних подій тло, на якому відбуваються інші події твору.

Автори цікавляться зовсім різними історичними епохами та життєвими перипетіями, що супроводжують ці епохи. В даній статті хотілося б говорити про зображення подій історії достатньо суперечливого періоду, а саме — першої третини ХХ століття, причому про зображення історичної дійсності у поезії, а ще цікавіше — у поезії футуристичній. Варто почати з того, що це — особлива історична епоха, як пише про неї І. Бондар-Терещенко: «...історію 1920–1930-х вивчали й перестали читати. Історична слава вислизнула з-під того періоду, наче неввірна коханка, та й втекла собі до більш виваженого і стійкого у своїх романтичних уподобаннях періоду чи то «воєнних» 1940-х, а чи «дисидентських» 1960-х... <...> Їхня фантомна актуальність морально підтримувала одних і явно заважала жити іншим. Звідси й сьогоднішнє упереджене ставлення до того, що об'єктивно давно вже перейшло до суто історичного виміру: Загірня комуна,

Голодомор, Розстріляне відродження. Тим не менш, історико-культурний простір 1920–1930-х років виявився практично незасвоєним і неописаним, що признатися, й утворює вже сьогодні ілюзію його незалюдненості» [1, с. 15–16]. Окрім І. Бондара-Терещенка питаннями літератури першої третини ХХ століття в цілому й футуризмом зокрема займалися М. Сулима, О. Ільницький, А. Біла, О. Соловей та інші. Як вважає вже раніше згаданий І. Бондар-Терещенко, «Сьогодні будь-яке дослідження на історичну тему — це зібрання текстів, знаків і форм, якими володіє культура» [1, с. 17]. Тож маємо на меті в даній статті розглянути поезію футуриста Гео Шкурупія на предмет зображення в ній історичного періоду першої третини ХХ століття.

Пристаючи до аналізу футуристичної поезії, слід зазначити, що футуризм — це особлива течія у мистецтві художнього слова, де читач не стикається з емоційними переживаннями дійсності чи завуальованістю подій, оскільки самі митці виступали проти цього: «...ти не мушиш виносити на люде своїх дрібненьких переживань <...> ти не мушиш захоплюватись поезією як самоціллю» [2, с. 701]. Футуризм цікавий ще й тим, що митці, як вони вважають, просто фіксують дійсність. Вони прагнуть своєрідно змодельовати мить існування того, що є актуальним та типовим для дійсності, в даному випадку — для революційного та постреволюційного періоду в Україні.

Поетичний доробок Гео Шкурупія представлений збірками «Психетози» (1922) та «Барабан» (1923). Дослідження історичного тла, враховуючи теоретичні засади творчого методу футуристів, напевне, має бути спрямоване на усвідомлення того, як саме футуристичне світовідчуття знайшло своє вираження через предметний і понятійний світ цієї історичної доби. Відомо, що однією із ознак цього часу була урбанізація, вона і знайшла своє концентроване відображення в образно-мотивній системі поезій збірки «Психетози», в першу чергу вірша «Геометрія»:

*лінія циркуль
коло
троскутник в квадрат
дивись
от на голій площі
виникло місто
поривання кутів до неба
масиви квадратів у землю*

троскутник на куб

ромб

башта

конусом вріжеться в око

тумб дамб тумб домб [2, с. 61].

У кількох рядках розгортається процес формування образу міста: від початків проектування й до його власне вже імпресіоністичної матеріалізації. Немов за принципом мозаїки, архітектурно-геометричні виміри будов формують динамічний образ міста. При цьому виникає відчуття руху часу і простору, що переводить зображальний план у план вираження — висновок про небувалі до цього часу темпи будовання міста. Впадає у вічі як нетрадиційне світобачення, так і принциповий підхід до економії слова, а відтак і порушення законів мови, активізація народження смислів за рахунок дистанціювання від предмета зображення і відповідно схематичного його відтворення, формування поетичної образності шляхом асоціювання, метафоризації предметного і понятійого світу. Складається враження, що автор грається з архітектурно-просторовими формами; він «вибудовує» місто на очах у свого читача, фіксуючи процес народження нового середовища існування людини, яка заслужила нову якість життя.

Науково-технічний прогрес, зацікавлення новими, ще дослідженими фактами буття також зображені у поезії «Космічне», що засвідчує актуалізацію, як вважали футуристи, новітніх для того часу художньо-виражальних можливостей мистецтва слова. Життя планети автор зображує у формах народної свідомості: це, зокрема, екстраполяція «відомого» на «невідоме», чого інакше пояснити не можна, ніж за допомогою форм і вимірів міфологічного, побутового, соціального. При цьому використання «низького» стилю, який постає на соціально-побутовій лексиці, є своєрідним травестуванням з досі незнаюю в літературі формою метаморфози і одивнення:

вернись чортячою кулею

земле

з містами майданами ринками

і людьми

вернітьсь колеса і коліщатка

космосу... [2, с. 61].

Таким чином земля, будучи художньо-образно звуженою до метафори «чортяча куля», ширше — до більш давньої форми порівняння(форма орудного відмінка) «вернись чортячою кулею» — міфологізованого образу-одивнення, співвідноситься з космосом, однак як із середовищем для життя людей. Цікавим є те, що топосами образу нового міста ліричний герой хоче бачити майдан та ринок. Зауважимо, що в цьому ряді нема церкви. Згадаймо у П.Тичини « На майдані, коло церкви», революція іде...» Безумовно, якщо говорити лише про футуристичне відображення епохи, то маємо зазначити, що майдани й ринки — це саме ті топоси, які об'єднують. Церква ж, знаходячись у стані ідеологічного протистояння з державою, у даному стилі не вписалась у ряд факторів, предметних реалій творення нового суспільства, нового міста. Слід зауважити, що оскільки поезія більш суб'єтивна форма пізнання і відображення дійсності, то, будучи зосередженою на потаємних думках, сподіваннях та переживаннях, емоційних станах власне ліричного героя, в даному випадку у футуристичному наративі, вона швидше відсторонено публіцистично та метафорично фіксує виміри світу героя, однак знову ж не завжди дає відповіді на поставлені питання, швидше передбачає для читача можливість більш вільно інтерпретувати ті чи інші аспекти художнього світу.

В поезії «Трамп» Гео Шкурупій при першому прочитанні наче-то співвідносить безконечність всесвіту та перетин двох найбільших континентів(Африки і Азії) з точкою(«бетонним мостом»), де знаходиться людина:

*На широких вулицях
всесвіту
на перехрестях
африки азії
сидіти під бетонним мостом...*

Однак ключові слова «вулиця», «перехрестя», «міст» повертають сприйняття до локального світу. Саме ці топоси мають стати точкою відліку в осмисленні образу світу, а саме: поетичне мислення, рух образної думки гіперболічно розширює образ світу вулиць, перехресть до вимірів земного всесвіту, переназиваючи предмети локального світу, тим самим виражає пафос гордості і захоплення незвичайністю перетворень і відповідальністю моменту.

В наступних рядках знову постає перелік континентів як маркування всесвіту і такий же, як відзначений вище, принцип інакомовлення, «високий стиль» поетичного опису при відображенні локального факту — пуску чи руху трамвая. Цей контекст виводить образ на рівень всесвітнього значення:

*сахара кльондайк індія
юкон і аляска
переплетуться стежками алей
під ногами невтомного трампа [2, с. 60].*

Водночас у контексті урбаністичної тематики мотив трамвая творить мозаїку загальної картини міста. Його можна інтепретувати як символ, що об'єднує світ — світ як одне місто, що співвідносне з ідеологічними настановами інтернаціоналізму.

Вірш «Виробництво» теж вписується в мозаїку міста, урбаністичну тематику. Предметно-зображальний ряд відтворюється називанням реалій індустріального середовища: «у фабриках заводах майстернях», «машини і механізми», «автомобілі і танки аеропляни». Це — та виробнича продукція, якій приділяється максимальна увага нового суспільства початку ХХ століття. Такі образи достатньо яскраво репрезентують, що було актуальним для доби. В суб'єктній точці зору поета, в композиції вірша переважає ритмічний принцип повторюваності і змінності предметного і понятійного світу із значною мірою дистанціювання ліричного героя від об'єкта інтенції.

У другій збірці поезій «Барабан» футурист теж звертається до вже знайомих читачеві образів. Перший вірш збірки «Капелюхи на тумбах» розпочинається рядками:

*Вулиці
всі ведуть
до перехрестя... [2, с. 71].*

Знову постає образ міста, той же, відомий із поезії «Трампа», мотив «перехрестя», але цього разу це вже не просто майдани, ринки і люди, а порівняльне метафорично-метонімічне, водночас синтезоване бачення світу міста завдяки зіставленню, а відтак і взаємовідображенню його предметного світу:

*... вітрин блискучі ікони
з хлібом і найдками.*

*...де ладаном курить автомобіль.
 ...А в храмі:
 ікони вітрин і будинків,
 органи трамваїв і шин,
 тисячі ніг стоголосий бубон [2, с. 71–72].*

Звернемо увагу на те, що тут вже місто прирівнюється до храму, іконами якого автор називає вітрини. Місто — це вже не просто типове утворення-локація для життя представників нового суспільства, воно вже насичене людьми та сприймається як храм, в якому «ладаном курить автомобіль». Останній метафорично і стилістично увиразнений образ, напевне, є своєрідною даниною науково-технічному прогресу і невід’ємному атрибуту міського життя на початку ХХ століття. Контрастом і антитезою в естетичному та стильовому відношенні постає метафоричний образ, який асоціативно-метонімічно вказує на транспорт, який відходить у минуле: «по бруках квітнуть кінського гною рози», — образ одивнено-поетичний, з іронічно-зниженим естетичним забарвленням. Він явно в точці зору ліричного героя вже є не настільки органічним для міста-храму, як «органи трамваїв і шин» чи автомобіль, що «курить ладаном». Завершується твір поетичною маніфестацією: *Вітаю танець будинків, / розклад і смерть всього звиклого!* [2, с. 73] — ось у чому основна мета і досягнення історичної доби. Прихід нового можливий через заперечення і відмирання старого, все це нове з’являється на місці старого.

Прикметним є і те, що у другій збірці образ міста вже наповнюється конкретикою людського, причому постає в іншому, негативно забарвленому світлі, зі зниженою естетичною оцінкою, як середовище, де є місце проституції і виявам перенасиченості життям та відчуттям страху. Образ, що структурно представляє взаємодію мотиву жінки-проститутки і мотиву чоловіка-мисливця, досить експресивно і динамічно виражає гіперболічно-гротескове забарвлення алегоричного образу міста:

*Очам підведеним
 синім знесилям,
 штукатурці підфарбованих щок,
 місто
 кендюхи гладких пузів
 вивалило,
 лякаючи дівчат і жінок. [2, с. 73].*

Поетичний образ завдяки метафорично акцентованим деталям «синім знесиллям» та «кендюхи гладких пузів вивалило» набуває ознак імпресіоністичного малюнка, характеризується експресивністю. В суто шевченківській манері гротескового увиразнення зображуваного Гео Шкурупій змальовує сцену «військового смотру». Тут виразно постає естетично знижена і стилістично огрублена стилістика змалювання містян, військових начальників, підневільних та заморожених хворобами і муштрою солдат, стражів порядку, яким усе дозволено:

*Ціла армія
одвислих цицьок
і задниць
приймає військовий смотр.
Наче коні іржуть
тисячі гнилих зубів
у кривавий рот — казарму.*

...

*Підберете тельбухи,
на вулиці станете фертом
трьох пропустите
і затримаєте четверту.*

...

*Ех, ви!
Кождий з вас нагородований холуй,
Щомісяця викидає покоління
У помийні ями [2, с. 73–74].*

В наведених фрагментах-строфах з'являється нова локація, що є дуже важливою для окресленого історичного періоду. Мова йде про концепт «казарма». Поет асоціативно-метафорично розширює семантику цього слова, в його образному світі казарма — це «кривавий рот». Перша світова війна, революційні події — все це сприяло усвідомленню казарми, як місця, що асоціативно пов'язане не лише з місцем проживання, несенням військової служби, захистом батьківщини, а й з війною і кров'ю. Солдати, які прямують до казарми, поет метонімічно-гіперболістично називає «тисячі гнилих зубів». У цьому називанні і предмет, і його визначальна ознака та характеристика.

Інший типовий образ новонародженої доби — вже жіночий, поетично відтворений у вірші «Вони». Автор використовує стереотипний для його образотворення прийом метаморфози:

*Брудний вечір приймав молитви
зі стомлених вуст,
про недосяжні країни в повітрі
і про капелюха замість хустки [2, с. 75].*

Замість означеності ліричного героя, зокрема особовим займенником, в поетичному світі Гео Шкурупія постає його функція, синекдохічна, одивнена представленість («зі стомлених вуст»), підпорядкована персоніфікованому, стилістично маркованому, оточуючому людину предметному світові («Брудний вечір приймав молитви»). Прагнення сільської дівчини змінити своє життя на краще, вирватися у омріяні світи, перебратися до міста є важливішими мотивами поезії, які відображають тенденції часу.

Автор вкотре звертається до теми життя у місті, про те, як місто вабить до себе і водночас лякає. Всі ці емоції зацікавленості, страху і відчуття певної загадковості поет відтворює, зображуючи внутрішній стан ліричної героїні:

*Нахабно вабили ресторани
і лякала вулиця пуста...
Бажанням серце ранила
святим єзуїтом розпуста [2, с. 76].*

Безумовно, ці рядки про нову людину у місті. Тут психологічний стан і водночас точка зору ліричної героїні, однак преволує мовленева точка зору ліричного суб'єкта. Здивування і замилювання героїні новим супроводжується, а точніше коригується, стилістично маркованим словом-присудом «нахабно», розповіддю автора про те, як складається життя такої наївності в місті. Образ міста постає в динаміці, завдяки зміні стильового його маркування в кожному наступному фрагменті твору. Так воно вже не видається чимось дивовижним, а змальовується таким, що може змінити людину або навіть її зламати її життя:

*І, як привид
минулої невинности,
з'являється щовечора панна в чорному
під сліпим ліхтарем... [2, с. 76].*

Тут вже нема стилістики захоплення, є лише майстерно відшліфований образ-присуд, образ-констатація, що місто спотворило життя сільської дівчини, викинуло на вулицю під «сліпий ліхтар».

Образ ліхтаря також динамічний. Це — достатньо промовиста деталь, коли ліхтар, як джерело світла вночі, стає не просто «підсліпуватим», а «сліпим ліхтарем», як натяк на те, про що мовиться ще на початку твору: це міське штучне світло не принесе героїні повного, цілісного щастя. А наприкінці вірша це вже констатує здійснений факт:

*Під сліпуватим ліхтарем
вчилась танцювати вальса... [2, с. 75].*

Образ омріяного міста, прагнення жити в ньому залишається на кшталт марева для героїні. При цьому автор, зіставляючи в одній строфі ці два начебто рівнозначні образи, перевагу надає окремій людині, схиляючись перед її долею:

*Тихше, тихше, місто!
Зупинись анархії хода!
Довіку здивована свистом
на розі стоїть свята... [2, с. 75].*

Принциповим є те, що ставлення автора до героїні було і залишається прихильним, він пише про неї як про «свату». Вона можливо назавжди в душі залишається тією, яку читач зустрічає на початку твору. Просто героїня вимушена змінити життя, виходячи з нового оточення та нових, вже міських, обставин свого життя. Помітно, що автор звертається саме до образу міста і пов'язує анархію саме з цим середовищем, а не з душевним станом героїні, таким чином, протиставляючи внутрішній і зовнішній плани особистості. Саме так відбувається поетичне осмислення типових рис представників історичної епохи. Автор «прив'язує» їх до новозбудованого суспільства та відкрито змальовує все, що предметно і понятійно наповнює вулиці міст того часу, розширюючи тим самим феномен міста, на відміну від того фактично матеріалізованого, але ще не живого міста, образ якого постає у першій збірці митця.

Відображенням глибоких суперечностей у суспільстві на тлі громадянської історії є рядки поезії «Семафори»(1921). Незважаючи на те, що зазначений рік написання — це вже часи постреволуційні та повоєнні, автор ще подає картину дійсності достатньо тривожну: громадянський конфлікт триває, хоча в країні встановлена диктатура «червоної троянди»:

*На всю Україну:
червона троянда...
Нащадкам не побачить краси руйн.
А в лісі банди [2, с. 93].*

Гео Шкурупій, окресливши реалії громадянського конфлікту в Україні на початку 20-х років ХХ століття, констатує, що суспільство хворе, ним опанувала «чорна неміч», люди шукають виходу із складної ситуації і питають, як їм далі жити:

*Всі люди хворіють на чорну неміч
і б'ються головою на камені
й питають:
Куди йти? [2, с. 93].*

Саме із таких предметних і образно-метафоричних деталей, повторюваних і динамічних мотивів та образів вимальовується в футуристичній поезії Гео Шкурупія конкретно-історичне тло. Більше того, на цьому тлі хронотопічно (як для долі окремої людини, так і для суспільства, його історії) постають образи найяскравіших, відповідно найтиповіших представників епохи: спочатку пафосне сприйняття всього нового, їх думки, потім — сумніви, кроки у нове, незвідане, часто підступне і вороже, що зумовлюється неоднорідністю і конфліктом свідомостей, ідеологічними уподобаннями. Власне такою є логіка входження людини у виміри і незнайомий світ міста як своєрідної моделі держави, з новими соціально-історичними обставинами життя в країні. Вона фрагментарно виражена в поетичному світі кожної з досліджуваних поезій.

Аналіз лише кількох знакових віршів поета з кожної із збірок митця складає уявлення про проблеми людини у часи війни, революцій, у відбудовний період; про настрої, пафосне сприйняття досягнень на шляху мирного будівництва. В кожному із творів подається зовсім не ідеалізована картина дійсності, а досить критичне осмислення фактів, подій і процесів доби. Автор не уникає можливості говорити про складнощі, аморальність або страхи людей, але при цьому, безсумнівно, оптимістично дивиться у майбутнє й вітає прихід нового. В поезії митець не прагне деталізації, не робить об'єктом сприймання точку зору окремих суб'єктів у формі прямої мови, однак дає змогу відчутти в яскравих, іноді кричущих деталях та промовистих характеристиках те, що стосується кожного.

Аналіз текстів, народження поетичного світу творів Гео Шкурупія в процесі читання/співтворчості засвідчив урізноманітнення форм і прийомів поетичного розгортання мотиву, ряду мотивів і образів, вироблення поетом індивідуального стилю, в якому синтезувались поетичні форми і стильові шукання поетів і ширше — письменників модерністського мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондар-Терещенко І. У задзеркаллі 1910–1930-х років / Ігор Бондар-Терещенко. — Київ : Темпора, 2009. — 528 с.
2. Шкурупій Г. Вибрані твори / Гео Шкурупій ; упор. Ольга Пуніна, Олег Соловей. — К. : Смолоскип, 2013. — 872 с.

ФИКСАЦИЯ ИСТОРИЧЕСКОЙ ЭПОХИ В ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Ираида Томбулатова, преподаватель

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье речь идёт о способах фиксации исторического фона в футуристической поэзии. Анализируя поэтические произведения украинского поэта-футуриста Гео Шкурупия, исследователи сталкиваются с рядом деталей, которые отображают характерное для исторического отрезка начала XX века как на уровне исторических событий, так и на уровне героев-антигероев очерченной эпохи на территории современной Украины. На конкретных примерах из первых двух поэтических сборников футуриста показано, как автор создаёт картины жизни в заданных исторических условиях на уровне художественного мира своих поэтических произведений, актуализируя и фиксируя в них то, что его окружает.

Ключевые слова: футуризм, футуристическая поэзия, фиксация исторической эпохи в поэзии.

THE RECORDING OF HISTORICAL BACKGROUND IN FUTURISTIC POETRY

Iraida Tombulatova

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

Purpose. This study analyses the methods of recording of the historical background in futuristic poetry. It traces the period in Ukrainian literature, which is called The Executed Renaissance, but focuses on the literary works by Geo Shkurupiy to show how the historical background was reflected in his poetry, as he was one of the most famous Ukrainian futurists of this period of time (the first part of the XX century).

Methodology. The study is based on the critical works written by Geo Shkurupiy and his orogonal poetry to show how his theoretical background works in his literary pieces. Also there are some references to the work by I. Bondar-Tereshchenko as he was the scientist who dealt with the problems of Ukrainian art during the period of 1910–1930 to underline and prove some statesments of the study.

Findings. The analysis of the futuristic poetry by Geo Shkurupiy proved that it was quite possible to create a historical background even in a poetry as it must be concluded that the poetry by Geo Shkurupiy is a kind of a real historical evidence, which describes the historical typical events and characters in Ukraine in the beginning of the XXth century.

Originality/Value. The study provides a number of examples from the futuristic Ukrainian poetry for the researchers to find out the details which help the author to create the historical background. It is a very useful source of information for those who are interested not only in avant-garde literature but for those who are dealing with the problem of «recording or hoaxing» the reality in literature, also it may be interesting for the literary studies as it denotes the role of detail in literary works, and can be a supplement for theoretical works, connected with the role of a detail in literature. Moreover, it is quite new research as there are no any studies on the problem of creating a historical background in Ukrainian futuristic poetry.

Key words: futurism, futuristic poetry, the recording of historical background in poetry.

REFERENCES

1. Bondar-Tereshenko, I. (2009), *U zadzherkali 1910–1930 rokiv* [Through the Looking-Glass of 1910–1930-ies], Tempora, Kyiv [in Ukrainian].
2. Shkurupiy, G. (2013), *Vybrani tvory* [Selected works], Smoloskyp, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 2 лютого 2016 р.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

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

F. DOSTOEVSKY AND CH. DICKENS: THE QUESTION OF THE TRANSFORMATION OF MOTIVES

Leslava Korenovska, doctor of philological Sciences, full professor

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

The article attempts to trace the transformation of motives Dickens's novels in the works of Dostoyevsky as an example «The Old Curiosity Shop» and «Humiliated and Insulted». Among the borrowed from the English writer's motifs (the unfortunate child, the friendship of two girls, unexpected inheritance, etc.) deserves special attention «reincarnation» of the character of Nelly Nell Trent into Nelly Volkovskaya that is a unique example of a complete transformation of the character with some modification did by the Russian writer.

Key words: transformation, motive, borrowing, the impact of the creative modification of the character.

According to I. M. Katarsky, «the band of special hobbies of Dickens in Russia was 40th years of XIX century. <...> Dickens was one of those foreign writers whose works have helped the best Russian writers in developing his own artistic identity. They helped them to create the domestic realistic novel» [7, p. 357–401]. In the 50th -60-ies of the XIX century the realist prose in Russia is experiencing a period of rapid flowering. The works of the English writer continues to read (though in French translation). «With one third of the XIX century for a certain circle of readers, the English literature becomes available in the original. Russian translated literature of the XIX century does not ignore any more or less prominent figure in the literature of contemporary England» [2, p. 149]. Further, I. Turgenev continued that idea, argued that «now only one writer is popular in Russia. It is Dickens. Our literature for 30 years (depuis 1830) lost its influence there, now only the British and American novels were addicted in Russia» [18, p. 95].

This begs the question: what did the English realists close to the Russian ones? Literary critic M. K. Tsebrikova tried to answer that question. In her memoirs (1887) she said: «A well-known reticence of the English literature, reaching sometimes up to purism, much more impressed by the Russian

writers than «frivolous and frivolity» of many French writers. Dickens favorably affected the minds of freedom-loving Russian people» [13, p. 192].

For Dostoevsky Dickens was one of the most popular writer of the rest of his life. Being abroad, Dostoevsky readily attaches to read Dickens his wife. Anna Grigorievna noted in her diary, that in May 1867 in Dresden her husband took for her from the library «The Old Curiosity Shop» in French and «The Adventures of Nickleby» [5, p. 107]. In the memories of Dostoevsky's daughter we can read: «When my father went to Ems or work was not allowed to do it himself, he asked my mother read us the works of Sir Walter Scott and Charles Dickens — this «great Christian», as he called him in «The Diary of a Writer». During dinner my father asked us about our impressions and restored the 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 Dickens' and Walter Scott's characters, which produced an impression on him in his youth, and spoke of them as his close friends» [5, p. 90–91]. L. P. Grossman in his book «Life and works of Fyodor Dostoevsky» cites the example of Dostoevsky's reviews about Dickens in June 1880 at breakfast in the presence of many Russian writers. A. I. Suvorina recalls: «F. M. approached me with the question: Do I like Dickens? I told him with shame that I did not read Diccens. He was surprised and stopped. Suddenly Dostoevsky calls Suvorina «the happiest of human», and passionately develops his thought: «Lord, happy Anna has not read Dickens and her lucky, be it happiness! Oh, how I would like to be in her place! Once again, read »David Copperfield» and the whole Dickens. Then he added: «When I am very tired and I feel disagreement with myself, nobody is able to calm me and please as this world writer»» [3, p. 139].

There is no doubt that Dickens' novels had a significant influence on the formation of the young Dostoevsky's creative manner. The proximity of this was «the result of the life observing similarities and proximity of artistic purposes of both writers» [7, p. 402].

Looking at the transformation of the motives of novels written by the English writer in Dostoevsky's work, we cannot ignore the life of Charles Dickens. Based on the biographical material collected by known scientists [16, p. 20], well-known that Charles Dickens was born in a family of English commoners («his parents were always fond of each other. Father John Dickens was in Government employ, with a steady position at the Navy pay-office» [19, p. 9]). Due to non-payment of bills the family gets into debts. Little Charles was hard to imagine that he was the son of the debtors: «debts

were dragons to be killed. It was an idea that would not have come to him so early had he not so early realized that he was a debtor's child» [19, p. 14]. Soon Dickens' father was in the Marshalsea debtor's prison, and Charles had at an early age to earn money for the family. «His fortune was made. He was to earn six shillings a week, posting labels on pots of blacking in a warehouse down by the river» [19, p. 25].

Fifteen months of work in a wax factory deposited in the minds of Dickens like a serious injury. That is why the English writer has developed a special attitude to the children. The Dickensian world of children is a special world and yet inseparable from the adult world: it is strongly associated with it, depends on it, and strongly affects it. Children feel and understand much more than adults think. The children world reflects the state of the child's family, educational and training institutions, the state of society, the society with its fundamental interests, manners, with its social and state institutions. Such a world for the first time in literature was discovered and recreated by Dickens with extraordinary realism and conviction, with the deepest insight into the psychology of a child. Undoubtedly, interest in children and childhood can be explained by a number of facts of Dickens' biography: it never faded memories of his own childhood adversity [11, p. 32]. It should be noted the important fact that before the 20s–30s of XIX century, that is, before the era in which Dickens lived, the child was considered as a little adult: there was no children's clothes, shoes — everything was done as for adult but only smaller in size. Only in the XIX century the world of childhood was discovered. «First of all children are those who provides continuity of time, thank of them a cycle of life newly resurges» [20, c. 266]. This discovery is recognized and appreciated by many writers, who concerned about social evils, «accursed questions» of adult world. Among them should mention Dickens and Dostoyevsky.

The Russian writer also devoted to children a lot of scenes in his literary works — children from the street, from poor families, lonely, abandoned and unhappy. Dostoyevsky's children are huge special world, child's perception of grief, social injustice, resentment, hunger and cold. His «little characters»: Netochka Nezvanova, Nelly Valkovskaya, the children of Katerina Ivanovna Marmeladova, etc. — they are subtle psychologists, an adult-minded, sensitive and with a pure heart, able to understand everything and forgive. As already mentioned, many researchers [17, p. 20] emphasize that severe trauma that Dickens received in his childhood, left its mark in his life, and was embodied in the characters of his children's novels. May

Becker, describing the grim childhood of Dickens after his father was arrested and imprisoned for debt, talks about the hard work in the workhouse:

«The work was at first not so easy. The paper was stiff, the string slipped, his unaccustomed hands went slowly. But not for long. One thing he knew, and to that he clung as to a life-preserver in a midnight sea. Unless he could do this dull degrading labour at least as well as these streetboys around him...» [19, p. 28]. И далее: «He never told his children that David Copperfield's experiences at the warehouse of Murdstone and Grinby had been his own» [19, p. 31].

Dostoevsky's childhood was unhappier than Dickens one. «Dostoevsky remembered this time of his life as bleak and lonely time. Fiodor and his older brother Michail didn't have any friends, as children they were forbidden to be friends with peers» [1, p. 240]. Dostoevsky's father was a violent man, a tyrant for families and for the peasants. He made his son Fiodor learning that he did not want to make him to become an officer and sent him to the Engineering School in St. Petersburg.

At nineteen, the Russian writer suffered a stroke — the murder of his father. Dostoevsky always remembered his childhood as horror and sadness. That's why in books he was looking for the answers to torment questions.

German researcher J.-R. Jauss in his time introduced into scientific use the concept of «the horizon of expectations», denoting circle of motifs, characters, challenges and possible solutions that exist in the minds of potential readers and determine what they would like to find in a work of art, which has not yet read. Reconstruction of «the horizon of expectations» allows to find the questions that, according to the reader, a text of literary work should give an answer.

Young Dostoevsky looking for such books, which tell of the difficult childhood, about right, which makes its way through violence. Dickens was such a writer who meets his requirements and needs. This was «the horizon of his expectations», that gave an answer the question of why adults are so cruel to children, why children torture children. Dickens showed how it is; happy ends of the English novelist were necessary to Dostoevsky, who wanted to go through it again, but with a happy ending.

As previously mentioned, Dostoevsky read «all of Dickens» [3, p. 319]. In one letter, which Anna Dostoevskaya recorded Dostoevsky makes a recommendation what children should read: «Let them reading Walter Scott and Charles Dickens in translation, but these translations are difficult to obtain <...>. Dickens and Walter Scott can be given already thirteen years

children» [6, p. 237]. «Here is a list of Dickens's novels to be read: «Pickwick Papers», «The Adventures of Nickleby», «Dombey and Son», «Bleak House», «David Copperfield» [6, p. 212].

Already contemporaries noticed an obvious similarity in the characters, themes, plots in Dickens' and Dostoyevsky's works. It applies, above all, the favorite themes of each. The theme of destiny «disadvantaged child» at least meant for the creator of such characters as Netochka Nezvanova, Ilyushchka Snegirev than for whom were created characters of homelessness Sweeper Joe and little Nelly Trent [7, p. 357].

Reading the novels of Dickens in many cases was for Dostoevsky «stimulus push to design their own plans». Influence of Dickens to Dostoyevsky is without any doubt. With particular force it showed at the coincidence of the most important «blood» for both the writers. The theme of children's suffering is the main theme of both writers.

From many similar motifs (for example, *an unexpected inheritance, unhappy marriage, a friendship between two girls*, etc.), acting in the literary works of both writers, I would like to stay on a unique example of the transformation of the motif of *childhood*, regarding the characteristics of the characters Nell Trent («The Old Curiosity Shop») and Nelly Valkovskaya («Humiliated and Insulted»). Nell Trent transformed into Nelly Valkovskaya. This case — a special example of complete transformation, so it deserves to be examined in detail.

According to I. M. Katarsky, «the influence of Dickens, in particular, «The Old Curiosity Shop» on «Humiliated and Insulted» is different in many critical works on Dostoevsky» [7, p. 390]. In the early Dostoevsky we can notice the interest in the unhappy children, especially girls: Netochka Nezvanova, Nelly Valkovskaya, the children of Katerina Ivanovna Marmeladova and, of course, the Little hero. Why girls? The misfortune of a girl as being «different kind» largely incomprehensible in the eyes of the men is more terrible and more tragic than boy's ones. Unhappy girl evokes much more pity and sympathy, than a suffered boy.

Among the poor children, wronged by fate, Nelly Valkovskaya occupies a special place. We can draw parallels between the characters of the English Nell Trent and the Russian Nelly Valkovskaya. Compare the appearances of two girls.

For my part, my curiosity, and interest were at least, equal to the child's; for child she certainly was although I thought it probable from what I could make out that her very small and delicate frame imparted a peculiar youth

fullness to her appearance. <...> She was dressed with perfect neatness. *The Old Curiosity Shop*, p. 15.

Reading the description of Nell, we can see the girl with an angelic face, very delicate and tender; from this little figure breathes something light, airy, very affectionate.

Show a portrait of Nelly Valkovskaya: «*Маленькая, со сверкающими, чёрными, какими-то нерусскими глазами, с густейшими чёрными включенными волосами и загадочным немым и упорным взглядом <...> Особенно поражал её взгляд: в нём сверкал ум, а вместе с тем какая-то инквизиторская недоверчивость и даже подозрительность. Ветхое и грязное её платье при дневном свете <...> походило на рубище. <...> Но вообще, несмотря на безобразие нищеты и болезни, она была даже не дурна собой. Брови её были редкие, тонкие и красивые; особенно был хорош её широкий лоб, немного низкий, и губы прекрасно обрисованные, с какой-то гордой, смелой складкой, но бледные, чуть-чуть только окрашенные*» («Униженные и оскорблённые» [6, p. 107]).

As can be seen from the examples, the girls are united only attractive and beautiful appearance. But we can notice a significant difference: how angelic pale and air Nell Trent, so demonically bright Nelly Valkovskaya. «The image of Nell Trent touches us — the image of Nelly Valkovskaya shocks: the life embittered so hard this little girl, completely taking away joy of her life» [7, p. 402].

Both girls have a grandfathers, which they love and forgive them many bad things. Love to grandpa (Nelly Valkovskaya and Nell Trent) resembles pity «the child to the person to whom according to his age ought to be a guardian or mentor. She is like beyond her years an «adult» child» [22, p. 52].

Both girls remind old men (Trent and Smith) their own daughters. These parallels and even the fact that both girls were used by their grandparents, that is, one grandpa robbed money and another one stolen them are similar to these characters. The Russian Nelly says: «*Я стою на мосту, прошу у прохожих, а он ходит около моста, дожидается; и как увидит, что мне дали, так и бросится на меня и отнимет деньги, точно я утаить от него хочу, не для него собираю*» («Униженные и оскорблённые» [6, p. 161]).

The English Nell stunned to see that her own grandfather stole her last money.

No strange robber, no treacherous host conniving at the plunder of this guests, or stealing to their beds to kill them in their sleep, no nightly prowler, however terrible and cruel, could have awakened in her bosom half the

dread which the recognition of her silent visitor inspired. The grey-headed old man gliding like a ghost into her room and acting the thief while he supposed her fast asleep, then bearing off his prize and hanging over it with the ghastly exultation she had witnessed, was worse — immeasurably worse, and for more dreadful, for the moment, to reflect upon — than anything her wildest fancy could have suggested. *The Old Curiosity Shop*, p. 303.

Doubtless similarity of two girls — is that they are both seriously ill. As noted by Ivan Petrovich, «Мне казалось, что она больна в какой-нибудь медленной, упорной и постоянной болезни, постепенно, но неумолимо разрушающей её организм» («Униженные и оскорблённые» [6, p. 107]).

Another common points of young characters that they are dying at a young age. The death of a child was an extremely widespread phenomenon in the XIX century and it was also the similar theme that can cause deep and sincere sympathy that Dickens had hoped when, in spite of numerous requests of his readers «not to kill Nell», finished the novel the girl's death [11, p. 17–18]. The writers so pathetically described the death of their characters that we'd think dying queens.

For she was dead. There, upon her little bed, she lay at rest. The solemn stillness was no marvel now. She was dead. No sleep so beautiful and calm, so free from trace of pain, so fair to look upon. She seemed creature fresh from the hunt of God and waiting for the breath of life; not one who had lived and suffered death.

Her couch was dressed with here and there some winter berries and green leaves, gathered in a spot she had been used to flavor. «When I die, put near me something that has loved the light, and had the sky about it always».

Those were her words. She was dead. Dear, gentle, patient, noble Nell was dead. *The Old Curiosity Shop*, p. 692.

Nelly Valkovskaya is also dying surrounded by people who love her, and also before death she moves to another house. The room where she is dying is decorated with flowers.

«Он (старик Ихменев. — Л. К.) уставил цветами всю её комнату. Один раз купил он целый букет прелестнейших роз, белых и красных, куда-то далеко ходил за ними и принес своей Нелличке... Всем этим он очень волновал ее. <...> В этот вечер, в вечер прощанья ее с нами, старик никак не хотел прощаться с ней навсегда. <...> Через два дня она умерла.

Помню, как старик убирал ее гробик цветами и с отчаянием смотрел на ее исхудалое мертвое личико, на ее мертвую улыбку, на руки ее, сложенные крестом на груди» («Униженные и оскорблённые» [6, p. 337]).

Both external (event-specific facts) and internal (emotional and background colors) characters are exactly the same: two, almost the same age, girls are sick, both have grandfathers, who deceived them; death surrounded by a family and friends, the whole flavor of the room, colors, flowers, parting smile, desolate and sad hearts of relatives after the death of the girls.

Transforming the character of Nell Trent, Dostoevsky did not leave it in the «pure» form. Apparently, there has been a writer personalized manner to create «his» Nelly. According to I. M. Katarsky, «using narrative motifs of Dickens' novel, Dostoevsky has created a completely different character» [7, p. 400].

Nell Trent is a quiet, kind, delicate girl with an angelic appearance. The Russian Nelly is closed, incredulous, «evil», as she calls herself, and very proud. «The image of Nelly Valkovskaya is richer and versatile than Dickens' character, who is monotone and given only pathetically sentimental terms with a touch of the heroic. Earth is clearly lacking in her image» [7, p. 401–402].

As rightly noted T. L. Motyleva, claiming that all the characters of Dostoevsky, belonging to the category of «poor», «insulted and injured» suffer inhuman deprivation and misery — as Oliver Twist, as Fantine in «Les Misérables». <...> But their main pains lie not in poverty as such, not in material deprivation, but in unbearable agony wounded human dignity. <...>. It is the consciousness of their own oppressed, the sense of social inferiority in thousand times harder for them than a lack of daily bread. None of the writers of world literature didn't pass with such tremendous force of suffering a violation of human personality» [8, p. 24–25].

Dostoevsky takes a special term — «the egoism of suffering» — showing how an insult was hard and how the wound pains, appearing out distrust and mystery [9, p. 67].

The tragic fate of the «little» people in Dostoevsky's and Dickens' novels is the generation of life itself, the terrible conditions of social life, in which there were millions of disadvantaged people both in England and in Russia. According to I. M. Katarsky, «affinity of characters of both writers is the result, above all, of the similarity of life experiences» [7, p. 367].

Speaking generally about the similarity of other Dickensian characters with the characters of the novel «Humiliated and Insulted», we can select a few of them: the old man Smith and the old man Trent, the prince Valkovsky and Ralph Nickleby. I. M. Katarsky also mentions their similarity in his book.

Two old men are similar in several points: both have daughters who die young, they have granddaughters, which they use robbing and stealing money from the little girls; both regret of their wickedness. Smith is proud and reserved. He doesn't remind of Dickens' character. The fact that Smith has cursed his daughter is going through because of this, is doomed to loneliness, reminds Mr. Dombey, who also avoided his daughter and hated her.

The prince Valkovsky, selfish, mean-spirited, selfish, greedy for money, could not be better matched to Ralph Nickleby, rich moneylender, endowed with identical characteristics. In addition to these «valuable» characteristics, makes them close the fact that both are the persecutors of their own children — Smike and Nelly — to avoid them, throwing the will of fate, hating and not recognizing consanguinity.

Adopting Dickens' certain motifs and characters, Dostoevsky never reduced them to a «student» copy. Even if there was a similarity (partial or complete) due to current interest motive, so-called «horizon of expectations», that allowed to answer the urgent questions, always there was an opportunity to change, to alter them by own way. It is the best evidence of this dialogue between Nelly and Vanya about the books he had written.

«— А она... ну, вот и они-то... девушка и старичок, — шептала она, продолжая как-то усиленнее пощипывать меня за рукав, — что же, они будут жить вместе? И не будут бедные?» («Униженные и оскорблённые» [6, p. 194]).

What is it? Trying to live once again dark periods of his life, but with a happy ending. It was that Dostoevsky sought in Dickens' works and, finding, perceived according to the characteristics of his mind, world outlook and creative imagination. Therefore, it is always at the similarity of motifs and characters persisted at least differences due to the individuality of the writer, the different conditions of the social life of England and Russia.

REFERENCES

1. Bursov, B. (1974), *Lichnost' Dostoevskogo. Roman-issledovanie* [Dostoyevsky's identity. Novel research], Sovetskij pisatel', Leningrad, Russia.
2. *Vospominaniya Klouna Grimal'di* (1838), [Memories of the Clown Grimaldi], Biblioteka dlja chtenija, St. Petersburg, Russia, vol. 28.
3. Grossman, L. P. (1935), *Zhizn' i trudy F. M. Dostoevskogo. Biografija v datah i dokumentah* [Life and works F. M. Dostoyevsky. The biography in dates and documents], Academia, Moscow — Leningrad, Russia.

4. Dostoevskaja, A. G. (1993), *Dnevnik 1867 goda* [Diary of 1867], Nauka, Moscow, Russia.
5. Dostoevskaja, L. F. (1922), *Dostoevskij v izobrazhenii ego docheri* [Dostoyevsky in the image of his daughter], GIZ, Moscow — Petrograd, Russia.
6. Dostoyevsky, F. M. (1988), Poln. sobr. soch. : v 30 t. [Complete Works : in 30 volumes], Nauka, Leningrad, vol. 30/1, Russia.
7. Katarskij, I. M. (1966), *Dikkens v Rossii. Seredina XIX veka* [Dickens in Russia. Middle of the XIX century], Nauka, Moscow, Russia.
8. Motyljova, T. L. (1959), «Dostoyevsky and the world literature (to setting of a question)», *Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo : [sb. statej]*, AN SSSR, Moscow, pp. 152–164, Russia.
9. Nechaeva, V. S. (1979), *Rannij Dostoevskij 1821–1849* [Early Dostoyevsky 1821–1849], Nauka, Moscow, Russia.
10. Stepanova, T. A. (1988), «Childhood subject in Dostoyevsky's creativity», *Vestnik MGU, Series 9 : Philology*, no 4, pp. 88–93.
11. Tajna Charl'za Dikkensa : Bibliograficheskie razyskanija (1990), [Charles Dickens's secret: Bibliographic investigations], [under editions of E. Yu. Geniyeva, B. M. Parchevskaya], Knizhnaja palata, Moscow, Russia.
12. Chesterton, G. K. (2014), *Charl'z Dikkens* [Charles Dickens], Raduga, Moscow, Russia.
13. Cebrikova, M. K. (1935), «Memories. Twentieth anniversary of the woman (1861–1860)», *Zvezda*, no 6, pp. 159–163.
14. Jauss, H.-R. (1995), «History of literature as provocation of literary criticism», *NLO*, no 12, pp. 34–85.
15. Dickens, Ch., *The Old Curiosity Shop*, London-New-York, w.y.p.
16. Dobrzycka, I. (1972), *Karol Dickens*, Warszawa, Poland.
17. Edgar, Jo and Dickens, Ch. (1952), *His Tragedy and Triumph*, New York.
18. *Memories de la vie litterer* (1888), *Journals de Goncourt*, vol. 2 (1862–1865), Paris.
19. Lambertson Becker May (1957), *Introducing Charles Dickens*, New York.
20. Perrot, M. (1999), *Postaci i role*, Philippe Ariès, Georges Duby, *Historia życia prywatnego*, t. 4, (przekład z j. Francuskiego — Anna Paderewska-Gryza, Bogusław Panek, Wojciech Gilewski), Wrocław, Poland.
21. Foster, J. (1892), *The life of Charles Dickens*, w. p.
22. Futrell, M. H. (1956), *Dostoevski and Dickens*, English Miscellany, Rome.

Ф. ДОСТОЄВСЬКИЙ ТА Ч. ДІККЕНС: ДО ПИТАННЯ ПРО ТРАНСФОРМАЦІЮ МОТИВІВ

Леслава Кореновська, д-р філол. наук, проф.

Краківський педагогічний університет, інститут неофілології

У статті простежується трансформація мотивів романів Ч. Діккенса у творчості Ф. М. Достоевського на прикладі романів «Крамниці старожитностей» та «Принижених й ображених». Серед запозичених у англійського письменника мотивів (нещасна дитина, дружба двох дівчаток, несподіваний спадок та ін.) особливої уваги заслуговує «перевтілення» образу Нелл Трент в Неллі Волковську, що є унікальним прикладом повної трансформації образу з модифікацією російським письменником.

Тема особливого світу дітей уперше в літературі була відкрита Ч. Діккенсом та розроблена ним з надзвичайною переконливістю й з глибоким проникненням в психологію дитини.

З першої третини XIX століття для певного кола російських читачів англійська література стає доступною в оригіналі. Російська перевідна література XIX століття не обійшла увагою жодної скільки-небудь знакової фігури в літературі тодішньої Англії.

Твори Ч. Діккенса справили істотний вплив на формування творчої манери молодого Ф. М. Достоевського. Для Ф. М. Достоевського Ч. Діккенс був одним з найулюбленіших письменників до кінця його життя. Дитяча тема в творчості Ф. М. Достоевського — величезний і особливий світ: це — сприйняття горя та соціальної несправедливості.

Виходячи з факту існування двох джерел літературної творчості: реального життя та вражень від прочитаних книг, які доповнюють один одного, можна стверджувати, що обидва чинники, мають визначальний характер для творчості письменника.

У Ф. М. Достоевського спостерігається певна трансформація мотиву: попередниця диккенсівська Нелл Трент перевтілилася в Неллі Валковську. Але можна помітити й істотну різницю: наскільки ангельськи бліда та легковажна Нелл Трент, настільки демонічно приваблива Неллі, що створена талантом Ф. М. Достоевського.

Вплив Ч. Діккенса на Ф. М. Достоевського не обмежувався трансформацією мотивів. Ф. М. Достоевський запозичував у Ч. Діккенса також ту особливу атмосферу, яку можна назвати диккенсівським фоном у творчості Ф. М. Достоевського.

Ключові слова: *трансформація, мотив, запозичення, вплив, творча модифікація образу.*

Ф. ДОСТОЕВСКИЙ И Ч. ДИККЕНС: К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ МОТИВОВ

Леслава Кореновская, д-р филол. наук, проф.

Краковський педагогічний університет, інститут неофілології

В статье предпринимается попытка проследить трансформацию мотивов романов Диккенса в творчестве Достоевского на примере «Лавки древностей» и «Униженных и оскорблённых». Среди заимствованных у английского писателя мотивов (несчастный ребёнок, дружба двух девочек, неожиданное наследство и др.) особого внимания заслуживает «перевоплощение» образа Нэлл Трент в Нелли Волковскую, что представляет собой уникальный пример полной трансформации образа с некой модификацией русским писателем.

Ключевые слова: трансформация, мотив, заимствования, влияние, творческая модификация образа.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бурсов Б. Личность Достоевского. Роман-исследование / Б. Бурсов. — Л. : Советский писатель, 1974. — 672 с.
2. Воспоминания Клоуна Гримальди. — СПб. : Библиотека для чтения, 1838. — Т. 28.
3. Гроссман Л. П. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах / Л. П. Гроссман. — М. ; Л. : Academia, 1935.
4. Достоевская А. Г. Дневник 1867 года / А. Г. Достоевская ; [изд. подг. С. В. Житомирская]. — М. : Наука, 1993. — 454 с.
5. Достоевская Л. Ф. Достоевский в изображении его дочери / Л. Ф. Достоевская. — М. ; Пг. : ГИЗ, 1922.
6. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. : в 30 т. Т. 30, кн. 1. — Л. : Наука, 1988.
7. Катарский И. М. Диккенс в России. Середина XIX века / И. М. Катарский. — М. : Наука, 1966. — 428 с.
8. Мотылёва Т. Л. Достоевский и мировая литература (к постановке вопроса) / Т. Л. Мотылёва // Творчество Ф. М. Достоевского : [сб. статей]. — М. : АН СССР, 1959. — С. 152–164.
9. Нечаева В. С. Ранний Достоевский 1821–1849 / В. С. Нечаева. — М. : Наука, 1979. — 288 с.
10. Степанова Т. А. Тема детства в творчестве Достоевского / Т. А. Степанова // Вестник МГУ. Серия 9 : Филология. — 1988. — № 4. — С. 88–93.
11. Тайна Чарльза Диккенса : [Библиографические разыскания] / [под ред. Е. Ю. Гениевой, Б. М. Парчевской]. — М. : Книжная палата, 1990. — 536 с.
12. Честертон Г. К. Чарльз Диккенс / Г. К. Честертон. — М. : Радуга, 2014. — 352 с.

13. Цебрикова М. К. Воспоминания. Двадцатилетие женщины (1861–1860) / М. К. Цебрикова // Звезда. — 1935. — № 6. — С. 159–163.
14. Яусс Х.-Р. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // НЛО. — 1995. — № 12. — С. 34–85.
15. Dickens Ch., The Old Curiosity Shop. — London ; New-York, w.y.p.
16. Dobrzycka I., Karol Dickens. — Warszawa, 1972.
17. Johnson Edgar. Charles Dickens: His Tragedy and Triumph. — New York, 1952.
18. Journals de Goncourt // Memories de la vie litterer. Vol. 2 (1862–1865). — Paris 1888.
19. May Lamberton Becker. Introducing Charles Dickens. — New York, 1957.
20. Michelle Perrot. Postaci i role // Philippe Ariés, Georges Duby. Historia życia prywatnego // t. 4 / (przekład z j. Francuskiego Anna Paderewska-Gryza, Bogusław Panek, Wojciech Gilewski). — Wrocław, 1999.
21. Foster J. The life of Charles Dickens, w. p. — 1892.
22. Futrell M. H. Dostoevski and Dickens // English Miscellany. — Rome, 1956.

Стаття надійшла до редакції 13 березня 2016 р.

УДК [821.161.2-31Стороженко:821.161.1-31Короленко].091

**О ЖАНРОВЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
О. СТОРОЖЕНКО И В. КОРОЛЕНКО
О ВСТРЕЧЕ ЧЕЛОВЕКА С ЧЕРТОМ**

Тамара Морева, канд. филол. наук., доц.

*Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова
moreva.tamara@inbox.ru*

В статье анализируются жанровые особенности повести О. Стороженко «Влюбленный черт» и «малорусской сказки» В. Г. Короленко «Судный день». В обоих произведениях происходит встреча человека с чертом. У О. Стороженко фантастика, как и в сказке, явная, в «Судном дне» фантастика имеет завуалированный характер. По своей природе произведение В. Г. Короленко ближе к нравственно-психологической фантастической повести.

Ключевые слова: жанр, фантастика, сказка, параболa, притча, мифопоэтика.

Степень изученности вопроса. Творчество Олексы Стороженко не получило достаточного освещения в литературоведении. Видимо, главная причина этого заключается в том, что исследователи, хотя и отмечали в его произведениях интерес к фольклорному материалу, подчеркивали широкую палитру изобразительных средств, вместе с тем, не находили в повести и рассказах писателя связи с современностью и социальной злободневности. Отдельные аспекты творчества О. Стороженко получили освещение в работах З. Кирилюк, И. Денисюк, П. Хропко. Интересные наблюдения находим в статьях А. А. Слюсаря. К проблеме мифопоэтического прочтения произведений О. Стороженко обращаются А. Е. Няццу и В. Б. Мусий.

Пафос творчества писателя, подчеркивает В. Б. Мусий, «...имел прежде всего этический характер и заключался в требовании моральной чистоты, основой которой ему представлялись патриархальность, любовь к своему народу и человечность» [4, с. 147]. Личность писателя сформировалась в первой половине XIX века, а на характер его идеала повлиял прежде всего ранний романтизм, который утверждал сформулированное просветительским реализмом требование особого внимания к жизни простого человека.

В духе раннего романтизма мир представляется Стороженко единым, где тесно переплетены, постоянно сливаются реальность и сверхъестественное. Черти запросто приходят к людям, и те ничуть

этому не удивляются. «Доживав віку старий запорожець... він... чортів не цуравсь. Інколи й біси до його наvertsались, то він було розпитує їх і бавиться з ними» («Чортова корчма») [6, с. 145]. А люди ходят на веселые праздники чертей: «Випив запорожець і другу. Якось йому повеселішало, неначе помолодшав... випив, трошки оддыхав і знов пішов із чортом козачка» [6, с. 147].

Встреча человека с чертом показана и в «Судном дне» В. Г. Короленко. К решению проблемы жанровой специфики этой «малорусской сказки» обращалась В. И. Мацапура. Как отметила исследовательница, это произведение соединило в себе «элементы русской сказки, бытовой зарисовки, пародии, притчи» [3, с. 45]. По мнению В. И. Мацапуры, богатство проблематики и сложное переплетение мотивов в нем приближает его к «фантастической повести». На признаках сказки в «Судном дне» сосредоточила свое внимание Л. В. Дереза [1, с. 128].

Изложение материала. «Судный день», как и «Влюбленный черт», и в самом деле представляет собой сложное в жанровом отношении художественное явление. Начнем с того, что он обозначен автором как сказка. О «сказочной» природе произведения свидетельствует, прежде всего, наличие в нем фантастики. Однако ее характер в «Судном дне» не совсем обычен. Как правило, в сказке фантастика явная: ни читатель, ни герои, ни рассказчики не сомневаются в сверхъестественном характере происходящего.

Именно такую ситуацию мы наблюдали в повести О. Стороженко «Влюбленный черт». Старик рассказывает историю, приключившуюся с его дедом — запорожским казаком. И все невероятные события этой истории воспринимаются читателем как реальные. Как отмечает В. Б. Мусий, «...во «Влюбленном черте» отсутствует мотив разделения людей на тех, кто принадлежит «этому» или «потустороннему» мирам» [4, с. 148].

О. Стороженко изображает Украину прекрасной сказочной страной, где всегда ярко светит солнце, где люди живут, не зная ни горя, ни несчастья, ни проблем. Мир, окружающий этих людей, населен чертями, ведьмами, оборотнями. Это единение мира реального и потустороннего органично в повести О. Стороженко. Такое восприятие отвечает духу народной мифологии.

Судя же по оценке рассказчиком истории, приключившейся с новокаменским мельником, фантастика в «Судном дне» имеет заву-

алированный характер. Рассказчик перед изложением событий обращается к читателям (слушателям) не требовать от него, чтобы он «побожился, что это все правда». «Ни за что не побожусь, — заявляет он, — потому что хоть слышал я ее от самого мельника, а все-таки и до сих пор не знаю, было это на самом деле или не было...» [2, с. 69]. И заканчивает совсем уж двусмысленно: «Ну, да уж было или не было, а рассказывать надо, как было» [2, с. 69–70]. Итак, он не исключает того, что встреча с чертом просто приснилась мельнику, но не может отрицать и реальности всего чудесного, что с тем произошло.

Как правило, в сказке, как и в рассказах и повестях, включающих в себя сказочное начало, развивается ряд традиционных мотивов. Применительно к «Судному дню» и рассказу Стороженко нужно, в первую очередь, вести речь о мотиве столкновения человека с чертом. На нем строясь, к примеру, «Сказка о попе и работнике его Балде» А. С. Пушкина, «Ночь перед Рождеством» Н. В. Гоголя, «Приключение черта» («Чортова пригода») Марка Вовчка, «Бес на вечерницах» Г. П. Данилевского. В каждом из них человеку удается перехитрить и победить черта. Так происходит во «Влюбленном черте».

Герой повести становится свидетелем свидания черта с ведьмой, которая согласилась выйти замуж за черта с условием, что тот исполнит ее желание. Ведьма пожелала спасения. Запорожец влюбляется в нее и делает все, чтобы спасти ее душу, избавить от нечистой силы. Кирила честен, прям, справедлив, великодушен. Ему совершенно незнакомы симптомы мучительного разлада с окружающей действительностью. Он — личность непосредственная и цельная. Вместе с тем он считает позволительной хитрость в отношениях с простодушным чертом Трутиком.

Черт становится верным помощником запорожца. В образе Трутика совмещаются реальные человеческие черты с фантастическими. Он влюбляется в девушку-ведьму, держит свое слово, верно служит запорожцу. Когда Кирила, удивившись поведению черта, спрашивает его: «Розкажи мені, чорте... яким се побитом ти закохався у відьму?» — Трутик печально отвечает ему: «Е, братіку... І у нас серце, таке ж, як і в вас, і з тим же проклятим коханням!» [6, с. 88]. Черт показан с лукавой насмешливостью, благодаря чему фантастика часто переключается в бытовой, юмористический план. В фантастике О. Стороженко нет ничего мистически-таинственного. Она тесно связана с фольклорными истоками, с народной поэзией, мифом.

Счастлиое решение проблемы возможно в повести именно благодаря наличию фольклорного начала. Влюбленный в Одарку черт Трутик, надеясь пожить с ведьмой десять лет, просит ее не торопиться с очищением души. Но казак Кирила догадывается о его хитрости и проявляет смекалку: «Е, ні, чорте, — перебив дід (историю повествователюу рассказывает повстречавшийся ему в пути столетний старик — внук запорожского казака Кирилы), — за десять літ багато води утече; поки сонце зійде, роса очі виієть. За десять ліг або відьма дуба дасть, або пустельника господь до себе прийме. Ні, так не можна! Починаючи таке добре діло, треба зараз іти до пустельника за благословенієм» [6, с. 87]. Черт, как помощник казака, помогает найти пустынного, служит Кириле пять лет конем, охраняет его от всех врагов.

Обращает на себя внимание необычность мотива столкновения человека с чертом в «Судном дне» В. Г. Короленко. Известно, что он присущ не только сказке, но и не сказочной прозе. Это особенно касается тех случаев, когда, как и в «Судном дне», черт исполняет роль существа, карающего человека за грех мздоимства, и таким образом играет «благодетельную роль». В качестве примера назовем текст «Черт соблазнил пустынного», опубликованный под номером 309 в двенадцатом томе «Библиотеки русского фольклора». К спасавшемуся тридцать лет и сытому «одним святым духом» пустынного явился в облике старика нищего черт и соблазнил того куском мяса: попросил сварить мясо, а сам притворился спящим. Пустынный сначала попробовал, сварилось ли оно, а потом не выдержал и все съел. Потом черт уговорил пустынного пойти в город посмотреть на людей. Тому понравилось «мирское житье», у него «разгорелось сердце», поэтому когда у черта кончились деньги, он согласился отправиться в амбар к купцу и ограбить его. Во время дележа украденного черт распределил деньги на три кучки, сообщив, что третья кучка — для того, кто у него из котла кусок говядины украл. Бывший пустынный признался, что это сделал он. Когда же он взял причитавшиеся ему деньги, он тут же умер. «И дьяволы схватили его душу и утащили в ад» [5, с. 448–449]. Известен также сюжет легенды о наказании чертом кузнеца. В одних случаях — за то, что тот перестал уважать черта (такой текст приведен в указанной нами книге под номером 308). В других — за то, что кузнец стал нарушать другие нравственные заповеди. Остановившись на сюжете легенды о черте, наказавшем кузнеца за жадность,

Ю. И. Юдин писал: «Наделенным особыми способностями оказывается здесь не человек, а его мнимый напарник, наказывающий за корыстолюбие. Совсем иначе разработано столкновение кузнеца и черта в бытовой сказке. Здесь кузнец не только побеждает черта, но и высмеивает его, жестоко глумится над ним» [8, с. 134]. В «Судном дне» образ Хапуна имеет такой же амбивалентный характер. С одной стороны, он похищает человека, то есть выполняет роль вредителя. Но, с другой, — он похищает за грехи. Таким образом, В. Г. Короленко в этом своем произведении широко использует элементы не только сказочной поэтики, поэтому «Судный день» ближе к легенде или фольклорному суеверному рассказу. Показательно, что Л. В. Дереза свою статью, в которой она соотнесла «Судный день» В. Г. Короленко со сказкой, назвала «Элементы фольклорной казки у неказковой прозы В. Г. Короленка». Она обратила внимание на однолинейность сюжета, благополучный финал завершения истории встречи человека с чертом в произведении, на то, что, как это и свойственно сказке, все фантастическое представляется в нем как реальное. Все это исследовательница связывает с ориентацией В. Г. Короленко на фантастическую повесть Н. В. Гоголя «Ночь перед Рождеством». Однако жанр «Судного дня» эта исследовательница обозначила как «фантастическая повесть» [1, с. 129].

В эпосе традиционно выделяются группы художественно-риторических, повествовательных и лироэпических и, наконец, художественно-документальных жанров. Сам автор, обозначив «Судный день» как «малорусскую сказку», подчеркнул ключевую роль в нем параболы, которая лежит в основе таких жанров, как литературная сказка, притча, басня, аполог. Все они, в свою очередь, в той или иной мере связаны с мифом. В большей степени эта связь с мифом очевидна в притче, которая приобщает слушателя (читателя) к коренным проблемам мироустройства. Но она есть и в сказке, которая тоже отсылает слушателя (читателя) к универсальному, но на примере истории частного характера. Посмотрим, какое место параболы занимает в решении вопроса о жанровой природе «Судного дня».

Рассматривая притчу как «прахудожественный речевой жанр», В. И. Тюпа указывает на то, что картина мира, моделируемая ею, предполагает «ответственность свободного выбора в качестве бытийной компетенции персонажа» [7, с. 31]. В этом акте выбора «осуществляется (или преступается) не предначертанность судьбы, а некий

нравственный закон, собственно и составляющий морализаторскую «премудрость» притчевого назидания». Как это и свойственно притче, в «Судном дне» В. Г. Короленко идет речь о «типовых поступках в типовых ситуациях, о том, что, по убеждению соучастников притчевого дискурса, случается постоянно и со многими» [7, с. 31]. И что, добавим, должно послужить уроком любому частному человеку, оказавшемуся в подобной «типовой» ситуации.

«Малорусская сказка» В. Г. Короленко, как и «Влюбленный черт», в большей мере близка группе художественно-повествовательных жанров эпоса. Их ядро составляет не само по себе чудо, а нравственное преображение героя. Как и другим параболическим произведениям, «Судному дню» присуща условность. Не случаен урок в заключительной части: любой, кто по примеру мздоимцев Янкеля или мельника поставит меркантильность выше человечности, будет похищен Халпуном. Однако речь все же идет главным образом о судьбе конкретного, а не условного человека. Причем, хотя о том, что произошло с мельником, сообщает другой человек, то есть приведен взгляд на события «со стороны», читатель не забывает, что поведал рассказчику о случившемся сам мельник. И, скорее всего, после того, как пережил нравственное преображение. Именно «угол зрения» мельника на события и воссоздается в «Судном дне». Тот вспоминает, каким он был, что он думал накануне того, как Харько рассказал ему о «иом-кипуре», каким представлялся ему мир природы и какие чувства рождали в нем встречи с обитателями села. И таким образом читатель невольно видит события через восприятие не рассказчика, который не был даже свидетелем того, о чем повествует, а героя. Отсюда возможность судить о развитии в «Судном дне» психологизма. И В. Г. Короленко завершает свое произведение назидательным поучением: «...есть такие люди, что как выслушают эту историю, так и начнут лаяться на тебя, как собаки. Так я таким скажу вот что: лайтесь себе, сколько охота, а только я вам посоветую по правде, берегитесь, как бы не случилось чего с вами, как с мельником. Так вот, добрые люди, берегитесь вы немного, как бы не случилось с вами чего недоброго...» [2, с. 70].

В повести О. Стороженко подобный урок отсутствует. В финале рассказывается о том, что казак, взяв в жены спасенную Одарку, счастливо зажил с ней в новом доме на берегу реки.

Выводы. У О. Стороженко историю о влюбленном черте рассказывает древний старик — внук запорожца Кириллы. Поэтому все

повествование тесно связано с фольклорными истоками, с народной поэзией, опирается на народные представления о дружбе и товариществе. И, видимо, говорить о психологизме в этой повести можно лишь в аспекте его ранней стадии развития.

На наш взгляд, «Судный день» В. Г. Короленко по своей жанровой природе ближе нравственно-психологической фантастической повести, ядро которой составляет динамика внутренней природы персонажа, пережившего встречу со сверхъестественным.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Дереза Л. В. Элементы фольклорної казки у неказковій прозі В. Г. Короленка / Л. В. Дереза // Феномен В. Г. Короленка: погляд із III тисячоліття. — Полтава: ПДПУ, 2004. — С. 126–130.
2. Короленко В. Г. Собрание сочинений: в 5 т. / В. Г. Короленко. — Л.: Художественная литература, 1989. — Т. 2. — 1989. — 632 с.
3. Мацапура В. И. Рассказ В. Г. Короленко «Судный день»: особенности поэтики / В. И. Мацапура // Русский язык и литература в учебных заведениях: научно-методический журнал. — 2011. — № 2. — С. 44–53.
4. Мусий В. Б. Миф в художественном освоении мировосприятия человека литературной эпохи предромантизма и романтизма / В. Б. Мусий. — Одесса: Астропринт, 2006. — 431 с.
5. Народная проза / под ред. А. Б. Ковалева. — М.: Русская книга, 1992. — 608 с. — (Б-ка русского фольклора; т. 12).
6. Стороженко О. Твори: у 2 т. / Олекса Стороженко. — К.: Художня література, 1957. — Т. 1. — 437 с.
7. Тюпа В. И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь: Тверской государственный университет, 2001. — 58 с.
8. Юдин Ю. И. Дурак, шут, вор и черт (Исторические корни бытовой сказки) / Ю. И. Юдин. — М.: Лабиринт, 2006. — 336 с.

ПРО ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРІВ О. СТОРОЖЕНКА І В. КОРОЛЕНКА ПРО ЗУСТРІЧ ЛЮДИНИ З ЧОРТОМ

Тамара Морєва, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті аналізуються жанрові особливості повісті О. Стороженка «Закоханий чорт» і «малоросійської казки» В. Г. Короленка «Судний день». В обох творах відбувається зустріч людини з чортом. В О. Стороженка фантастика, як і в казці, є явною, тоді як у «Судному дні» фантастика має завуальований характер.

За своєю природою твір В. Г. Короленка є ближчим до морально-психологічної фантастичної повісті.

Ключові слова: жанр, фантастика, казка, парабол, притча, міфопоетика.

ON GENRE PECULIARITIES OF WORKS BY O. STOROZHENKO AND V. KOROLENKO NARRATING AN ENCOUNTER OF MAN AND DEVIL

Tamara Moreva, Candidate of Philology, associate professor

*Department of World literature Odessa I. I. Mechnikov National University, of Ukraine
moreva.tamara@inbox.ru*

The author of this article contemplates rather a curious problem that is illustrative for understanding the poetics of the Russian literature of the 19th century, — intensification of an element of convention in the fiction. By recurring to the genre of a fairy tale, both O. Storozhenko, a Romanticist, and V. G. Korolenko, a representative of the literary realism of the last third of the 19th century, succeeded in expressing the national model of the world. The writers correlated the events happening to their contemporary with the universal, supertemporal categories. The author of this article draws on the advanced and most promising, as they seem to be nowadays, literary strategies: mythopoetics and narratology, in particular; works by V. I. Tyupa.

The analysis of the works by O. Storozhenko and V. G. Korolenko dedicated to an encounter of man and the devil enables to conclude that the fantasy by Storozhenko is express, like in a fairy tale. The fantasy in the work by V. Korolenko is implicit.

The singularity of the Little Russian fairy tale «The Judgement Day» is a peculiar flavour of convention; speaking of this work; development of a psychological insight can be mentioned.

The plot of the novel «A Devil In Love» by O. Storozhenko ascends to fairy tales and legendry and has an express mythopoetic core.

Key words: genre, fantasy, fairy tale, parable, apologue, mythopoetics.

REFERENCES

1. Dereza, L. V. (2004), «Elements of folk tale in non-tale prose by V. G. Korolenko», Fenomen V. G. Korolenka: poglyad iz III ty'syacholittya, [Phenomenon of V. G. Korolenko: Outlook from III Millennium. Collection of scientific articles], PSPU, Poltava, pp. 126–130 [in Ukrainian].
2. Korolenko, V. G. (1989), *Sobranie sochinenii* [Collected Works (Vol. 1–5)]., vol. 2, Hudozhestvennaja literature, Leningrad [in Russian].
3. Macapura, V. I. (2011), «A story by V. G. Korolenko «Judgement day»: features of poetics», Russkij jazyk i literatura v uchebnyh zavedenijah: nauchno-metodicheskiy zhurnal, [Russian language and literature in educational establishments: scientifically-methodical magazine], no. 2, pp. 44–53 [in Russian].

4. Musij, V. B. (2006), Mif v hudozhestvennom osvojeniji mirovospijatija Cheloveka literaturnoj epohi predromantizma i romantizma [Myth in artistic investigation of human s worldview by literature of preromantic and romantic epoch], Astroprint, Odessa [in Russian].
5. Kovalev, A. B. (1992), Narodnaja proza [Folk prose], Russkaja kniga, Moscow [in Russian].
6. Storozhenko, O. (1957), Tvory [Literary works (Vol. 1–2)], Kyiv [in Ukrainian].
7. Tjupa, V. I. (2001), Narratologija kak analitika povestvovatel'nogo diskursa («Archierej» A. P. Chehova) [Narratology as analytics of narrative discourse. «A Bishop» by A. P. Chekhov], Tver State Univ, Tver. [in Russian].
8. Judin, Ju. I. (2006), Durak, shut, vor i chert (Istoricheskie korni bytovoj skazki) [Fool, Buffon, Robber and Devil (Historical Roots of Household Folktale)], Labirint, Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 21 лютого 2016 р.

УДК [821.134.2(72):821.161.1]-311.6.091

**МАСОВА ТА ІНДИВІДУАЛЬНА СВІДОМІСТЬ
У «ТВОРАХ ПРО РЕВОЛЮЦІЮ»
(М. АСУЕЛА, О. СЕРАФИМОВИЧ)**

Юлія Садовська, аспірантка

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
sadvovska1julia@gmail.com*

У статті поставлене питання про взаємодію масової та індивідуальної свідомості в романах, що відтворюють революційну дійсність. Об'єкт дослідження — романи М. Асуели «Ті, хто знизу» і О. Серафимовича «Залізний потік». Доводиться, що народна маса наділена унікальними рисами, націленими на перетворення, але масова свідомість позбавлена тверезої логіки і приречена лише на короткочасний сплеск. Індивідуальна (особистісна) свідомість поглинається свідомістю масовою і має або знищити своє «я», або стати «залізним» носієм колективного «ми».

Ключові слова: *масова свідомість, індивідуальна свідомість, стихійність, революційна дійсність.*

Художнє осягнення революційної дійсності виникло на основі стійкого інтересу до безпосереднього зображення людської маси. «Роль мас стає помітною тоді, коли вона стає страшною. Це проявляється тоді, коли руйнуються групові зв'язки й міжгрупові межі, коли суспільство деструктується, переживаючи період своєрідного «соціотрясіння», — зазначає Д. В. Ольшанський у праці «Основи політичної психології» [6, с. 327].

Люди в ситуації «політичного струсу» стали нашою повсякденністю. Їхній розумовий акт і сподівання на краще хвилюють нас. А між тим, психологія маси, а також її поразки і перемоги вже досить давно відображені в літературі. Це стосується і «письменників революційної дії» — у нашому випадку М. Асуели і О. Серафимовича. Зазначимо, що у творчості названих авторів події революції, з одного боку, показуються через народний характер особи, яка в них бере участь, а з іншого, — через образ маси як носія «масової свідомості», якою керується індивід. Невідповідність одне іншому у творах про революцію дуже часто стає конфліктуотворюючим фактором сюжету. Отже, розглядаючи романи М. Асуели і О. Серафимовича під таким кутом зору і керуючись сучасним досвідом революційних подій, ми можемо більш детально вивчити проблему «народ, особистість і революція». Таке завдання засвідчує актуальність нашої роботи.

Масова свідомість як феномен; історичні та теоретичні узагальнення. Масова свідомість — один із видів суспільної свідомості, найбільш реальна форма її практичного існування та втілення. Це — особливий вид суспільної свідомості, властивий значним неструктурованим множинам людей («масам») [6, с. 328].

Проблема «масової свідомості» та її носія «масової людини» стає актуальною в житті і в науці на рубежі XVIII–XIX століть (праці Г. Тарда, Г. Лебона, І. Сигеле і В. Макдугал). Використання терміна «масова свідомість» зафіксоване в 20–30-ті рр. XX ст., зустрічалось досить поодинокі. Інтерпретації змісту поняття були різними. Велике людське товариство («масу») сприймали як «недиференційовану множину» абсолютно гетерогенної аудиторії засобів масової інформації (Г. Блумер); як «судження некомпетентних»; як «низьку якість сучасної цивілізації, що є результатом ослаблення керівних позицій освіченої еліти» (Х. Ортега-і-Гассет). А ще й як «механізоване суспільство», в якому людина є додатком машини, дегуманізованим елементом «суми соціальних технологій» (Ф. Г. Юнгер); «бюрократичне суспільство», що вирізняється розчленованою організацією, в якій прийняття рішень допускається виключно на вищих поверхах ієрархії (Г. Зіммель, М. Вебер, К. Маннгейм). Масу називали «натовпом» і бачили в ньому те суспільне угруповання, яке характеризується відсутністю відмінностей, одноманітністю, безцільністю, відчуженням, недоліком інтеграції (Е. Ледерер, Х. Арндт) [6, с. 331].

У другій половині 1980-х рр. відновився дослідницький інтерес до масової свідомості, проте, як у зарубіжній, так і у вітчизняній науковій літературі, присвяченій різним проявам «масовізації психіки» і масової психології в цілому, досі немає фундаментальних праць, які б вивчали цей феномен. Найбільш значущими назвемо роботи таких сучасних дослідників, як Д. В. Ольшанський, В. В. Різун, О. К. Уледов, Б. А. Грушин, Я. С. Любимий, Т. В. Науменко, В. І. Вайнштейн та ін.

Зазначимо, що Д. В. Ольшанський об'єднує існуючі в сучасній науці погляди на дану проблему у дві групи:

1. Масова свідомість — то конкретний варіант, іпостась суспільної свідомості, що помітно заявляє про себе лише в бурхливій, динамічній періоді розвитку суспільства. У звичайні, стабільні часи масова свідомість функціонує на малопомітному, повсякденному рівні.

Згідно з такою точкою зору, прояви масової свідомості носять значною мірою випадковий характер і виступають в якості ознак тимчасового стихійного варіанту розвитку подій.

2. Масова свідомість як самостійний феномен — це свідомість певного соціального носія («маси»). Вона співіснує в суспільстві зі свідомістю класичних груп. Виникає як відбиток, переживання й усвідомлення значних соціальних подій. Відповідно цьому, масова свідомість є більш глибинним явищем і відображенням дійсності «первинного порядку» [6, с. 333].

У цьому випадку масова свідомість — то є свідомість певного носія («маси»), що виникає внаслідок відображення значних масштабних подій і обставин, які у чомусь зрівнюють людей.

Дослідник Б. А. Грушин дає наступне визначення носіям масової свідомості: «соціальні спільноти, які ситуативно виникають (існують), гетерогенні за складом і статичні за формами вираження (функціонування)» [4, с. 235].

Отже, до основних ознак людської маси можна віднести:

1. Статичність (аморфність).
2. Стохастичну природу (невизначеність складу маси у кількісному і якісному відношенні).
3. Ситуативність (тимчасовість існування).
4. Виражену гетерогенність (різномірність складу).
5. Несвідомість.
6. Стихійність.

Підтверджує це і Х. Ортега-і-Гассет, сказавши: «Толпа — понятие количественное и визуальное. Языком социологии — масса. Масса — это «средний человек» [7, с. 11]. Узагальнюючи, можна стверджувати наступне. Маса впливає на індивіда і змінює його поведінку. Маса знищує групові відмінності між людьми, трансформує індивідуальну психіку, підпорядковуючи собі індивідуальну свідомість. Однак маса не тільки «забирає» щось у індивіда, але й надає йому нових якостей — наприклад, почуття нездоланної могутності, позбавлення відповідальності, безкарності, піддатливості впливу іззовні.

Д. В. Ольшанський зазначає, що провідними ознаками особистості, яка опинилася під впливом маси, стають: «зникнення свідомої особистості, перевага несвідомої особистості, орієнтація думок і почуттів в одному і тому ж напрямку внаслідок навіювання і зараження, тенденція до невідкладного здійснення нав'язаних ідей». Як наслі-

док, «індивід не є більше самим собою, він став безвольним автоматом» [6, с. 351].

Отже, масова свідомість — «багат шарове, багатосекційне явище» [4, с. 156], це та реальна сила, яка впливає на історичний процес, спонукаючи людей до активної, але стихійної, малоусвідомленої діяльності.

Художнє відтворення індивідуальної та масової свідомості. Поняття «революція» і «масова свідомість» пов'язані ідеологією революційного руху, яку вдало розкривають представники світової літератури. Звернемося до романів М. Асуели «Ті, хто знизу» та О. Серафимовича «Залізний потік».

Обидва автори показують, що революція співвідносить долю окремої людини з долею народу як сукупності людей, підкорених ідеєю негайних суспільних змін і ідеєю рівності між усіма верствами суспільства і окремими людьми. Вже тому маса повинна стати серцевиною «роману про революцію».

Зазначимо, що літературознавці, які вивчали творчість М. Асуели (В. М. Кутейщикова, І. В. Винниченко) і О. Серафимовича (Л. А. Гладковська, О. О. Волков), торкалися цієї теми, але не досліджували її на запропонованому нами рівні — звідси установка нашої статті. Аналізована нами проза зображує масове народне життя, трансформоване революцією і громадянською війною. Виявилось, що у потрактуванні масової свідомості у письменників М. Асуели і О. Серафимовича є багато точок дотику.

Названі автори тяжіють до панорамного і досить піднесеного відтворення подій. У романі М. Асуели «Ті, хто знизу» загін повстанців (колишніх селян) на чолі з Деметрію Масіасом рухається у єдиному пориві: «<...> *Солдаты идут не останавливаясь* <...> [1, с. 118] *Главное идти, идти всегда и нигде не останавливаться надолго; быть хозяевами луга, равнины, сьерры, всего, что способен охватить взор*» [1, с. 123]. Завдяки такій оповіді постає картина могутньої бунтарської стихії, що піднялася з народних глибин. Бунтівний загін сприймається часткою великого революційного потоку і маси, яку згуртували ненависть до гнобителів, рабська доля і безвихідь. З цього приводу В. М. Кутейщикова пише: «зображення маси в русі, зародження колективного імпульсу, що відкидає звичну логіку, — значиме відкриття мексиканських романістів» [5, с. 168].

У «Залізному потоці» О. Серафимовича вояки, котрі ще вчора були селянами, йдуть із сім'ями, домашнім скарбом і возами. Але за своєї

суттню натовп такий же, як натовп М. Асуєли: «<...> толпа расступалась, затем свертывалась и текла бесконечным потоком <...>» [8, с. 12].

В обох романах мова йде не лише про зовнішню динаміку (натовп як неспинний потік), а й динаміку внутрішню (духовне зростання народу). Письменники акцентують увагу на зламі свідомості і набутті нового світобачення: «<...> Голодны, голые, босые, без материальных средств, без какой бы то ни было помощи. Сами <...>» («Залізний потік») [8, с. 158]; «<...> Беспорядочная толпа оборванных, грязных, полуголых людей в соломенных шляпах <...>» («Ті, хто знизу») [1, с. 61]. За задумом авторів, саме такий людський натовп стає рушійною силою революції.

Зображення маси як стихії максимально зближує твори М. Асуєли і О. Серафимовича. Але якщо мексиканський романіст вкладає характеристику маси у вуста окремих персонажів — «шляпники», «бандити», «беспорядочная толпа» [1], то радянський письменник характеризує масу авторською мовою. У його лексиці переважають визначення «громадный невиданный улей», «ярмарка», «табор переселенцев», «людское море», «невиданный человеческий клубок», «бесконечная живая змея», «черный человеческий поток» [8].

Обопільною і близькою обом письменникам стає форма роману, у якому поєднуються окремі сцени, епізоди, замальовки: ця навмисна фрагментованість створює відчуття плинності того, що відбувається. Для зображення стихійності мас автори обирають близькі і дуже характерні ознаки революційного буття. Читач спостерігає мітинги, походи, бої, і таким чином бачить прояви стихійного бунтарства, невідомого пориву та анархізму.

У роман «Ті, хто знизу» загальний порив часто супроводжується безглуздим руйнуванням і жорстокістю. У цьому загальному варварстві — у пограбуваннях, у численних вбивствах письменник вбачає трагічну приреченість масової стихії: «Как прекрасна революция даже в самой ее жестокости! Жаль только, что вслед за этим последует другое. Ждать осталось недолго. Тогда уже не будет бойцов: только дикие вопли толпы, предающей радости грабежа. Вот тогда и засверкает ярко, словно отраженная в капле воды, психология нашей расы, сосредоточена в двух словах: грабить и убивать!» [1, с. 67].

У «Залізному потоці» зі стихійністю в образі маси поєднуються ще й аморфність і стохастична природа пориву: «Неохватимое человеческое море взлетело лесом рук. Да разве можно разобрать, кто что кричал!» [8, с. 5].

Поставивши поруч наведені фрагменти, можемо стверджувати: мексиканський і російський письменники доводять: великі людські угруповання, об'єднані якимось поривом, не здатні до організованості навіть тоді, коли обставини загрожують їх фізичному існуванню. Маса не прикладає зусиль для усвідомлення свого положення і планування майбутнього. Отже, безпорадність, імпульсивність, невміння задуматися над цілями і завданнями революції — характерні риси носіїв масової свідомості. Як наслідок, «ті, хто знизу» опиняються у стані обдурених, а «ті, хто зверху» користуються наслідками революційних перетворень.

У романі «Залізний потік» автор деталізує психічний стан маси за допомогою великої кількості безіменних персонажів. Але жоден з його героїв не набуває самостійної значимості, їхня доля — увійти у загальний образ «потокую». Тому: *«Уже нет взводов, нет рот, нет полков, — есть одно неназываемое, громадное, единое. Бесчисленными шагами идет, бесчисленными глазами смотрит, множеством сердец бьется одно неохватимое сердце»* [8, с. 119].

На відміну від О. Серафимовича, М. Асуела виокремлює поста-ті селян-революціонерів (Деметрію, Анастасію Монтаньеса, Венасію, Кодорніса, Панкрасію) і прагне надати їм індивідуальні характеристики. Саме окремі персонажі у сукупності створюють образ загону, але герої до кінця не розчиняються у натовпі. Коли ж настає час загального пориву, то всі вони формують масу і тоді вже стираються грані між особистостями. На думку В. М. Кутейшикової, такий підхід до зображення революції і виділяє М. Асуелу серед інших мексиканських письменників [5, с. 133].

Констатована близькість зображення революційного руху у романах О. Серафимовича і М. Асуели теж не виключає різниці. На початку роману «Залізний потік» показаний народ, охоплений ейфорією революційного руху: *«Они в диком восторге упоения лупили по морде один другого кулаками»* [8, с. 34]. Але згодом *«радость революцию начала гаснуть»*. Тим самим автор підкреслює ще одну важливу рису масової свідомості — тимчасовість її існування. Теж саме відбувається на сторінках твору «Ті, хто знизу»: *«<...> Полуобнаженные люди запрыгали и закричали от радости <...>»* [1, с. 18], але скоро ілюзії революції починають вивітруватися: *«С глаз его окончательно спала пелена, и он ясно представил себе, каков будет исход этой борьбы»* [1, с. 29]. Інша річ, що О. Серафимович своїм романом закарбовував думку про ве-

лич народного руху і перемогу російської революції, а М. Асуела торкнувся теми близької поразки мексиканських революційних рухів.

Маса в досліджуваних текстах обов'язково висуває зі свого середовища людину, яка, з одного боку, близька цій масі, а з іншого — індивідуально протистоїть їй — йдеться про ватажків. У романі О. Серафимовича командир народної армії Кожух є втіленням особистісної непересічності й усвідомлення цінності окремого «я». Але ця особистість врешті-решт підкорюється масою: «*Шум, ругань потопили его одинокий голос*» [8, с. 5]. Отже, у морі людських голосів згасає поодинокий голос; письменник зазначає, що окрема постать береться до уваги лише тоді, коли втілює в собі настрої «усіх». «*Все смотрели не спуская глаз на Кожух, — у него был секрет разрешить вопрос жизни и смерти: он обязан указать выход*», — пише О. Серафимович [8, с. 89]. Як зазначає В. І. Скобелев, «Кожух намагається активно впливати на масу, він здатний одноосібно вирішувати питання і у тяжку хвилину брати відповідальність лише на себе» [9, с. 29]. Додамо, що Кожух не мав достатньої військової підготовки, частина його рішень була анархічною. Його зіткнення з кадровими військовими мають у романі подвійне значення: з одного боку, Кожух уособлює репліку «*Массы поставили тебя, но массы ведь слепы ...*» [8, с. 65], а з іншого — своєю поведінкою Кожух підтверджує свій зв'язок з народом-вершителем історії.

Образи революційних ватажків. В образі Кожуха автор виділяє дві характерологічні деталі: у цього чоловіка «*железные челюсти*», а ще — «*пронзительный взгляд*». Натовп обирає його командиром, і майже в кожній сцені обличчя Кожуха нерухоме, він немов застигає у масці революційної свідомості. Тим самим О. Серафимович доводить, що людина натовпу, поставлена над натовпом, немов зрощується з цією роллю. Вона має бути статичною, бо інакше стане «як усі».

У романі «Ті, хто низу» командир загону повстанців Деметрію Масіас теж став часткою революційного потоку, одноосібним втіленням масової свідомості. Він органічно пов'язаний з народом але, на відміну від Кожуха, не сприймає себе винятковою індивідуальністю — це засвідчує дещо принизливе його зізнання: «*По правде говоря, я ничего не смыслю в политике*» [1, с. 103]. І все ж він хоче, щоб його сприймали людиною хай «такою, як усі», але здатною підняти натовп на боротьбу. Вже тому він наділяється рисами шляхетності і мужності, а також тією внутрішньою силою, яку мексиканці цінують в людині.

Волелюбний і непокірливий Деметріо Масіас, усвідомлюючи, що революційна боротьба може здійснити заповітні мрії селянства, бореться до останнього, навіть коли розуміє, що поразка неминуча: *«А у подножия огромной, изогнутой, словно вход в старый собор, расщелины Деметрио Масиас с остекленевшим взглядом продолжает целиться из своего ружья»* [1, с. 124]. І якщо лейтмотивом образу Кожуха стають *«железные челюсти»*, то М. Асуела дарує Деметріо дещо інше, але близьку деталь — *«металлический блеск глаз»* [1, с. 49]. Таким чином, мабуть завжди, при створенні позитивного образу командира народної стихії — він наділяється рисами залізної/металевої людини, здатної вести за собою і брати на себе найжорстокіші рішення.

У творі М. Асуела масі протистоїть представник буржуазної інтелігенції Луїс Сервантес — носій індивідуальної свідомості. Суворі військові будні нівелюють його романтичні ілюзії. Егоїстичний розрахунок на збагачення, злість і образа приниженої людини, а ще й приховане боягузтво приводять його до повстанців. Його не приймають з розкритими обіймами, він втрачає ілюзії, але автор надає йому право відчувати, що саме тут творять історію: *«<...> революционеры, бандиты, или как там их называют <...> будущее принадлежит им, а это значит и быть следует с ними, только с ними»* [1, с. 33]. Саме Сервантес допомагає повстанцям усвідомити велику місію революції, змальовує їм світле майбутнє. Він пояснює, що загін Деметріо — частка суспільного визвольного руху, що охопив усю країну.

З часом Луїс набуває довіру людей і починає прислухатися до порад. Але, якщо для інших повстанців революція — це справа життя, то Сервантес, відчувши близьку поразку, втікає за кордон. Всеохоплююче його характеризує такий діалог:

«— Значит, вы устали от революции?»

— Устал?.. Мне двадцать пять лет, и, как вы сами видите, я полон сил... Разочарован? Наверное.

— У вас, наверное, есть на то свои причины...

— Я мечтал увидеть в конце своего пути цветущий луг... А увидел болото» [1, с. 59].

У романі «Ті, хто знизу» автор протиставляє образи Деметріо і Сервантеса. В образі першого з них підкреслюється співчуття повсталому народу і гіркота поразки, в образі його візаві — уособлюється презирство до інтелігенції, яку М. Асуела звинувачував у численних поразках.

Справжній герой для М. Асуели — це простий, безграмотний селянин, який стихійно підіймається на боротьбу і здатний за це розплатитися власним життям. І тут, як зазначає І. В. Винниченко, про себе заявляє найголовніша установка письменника: він упевнений, що «боротьба, почата мексиканським селянством, не завершена» [2, с. 53]. Розстріл невеликого загону повстанців їх учорашніми союзниками сприймається трагічно, але і з часткою надії на внутрішні сили народу, який неодмінно переможе.

На противагу М. Асуелі О. Серафимович завершує свій твір урочистою масовою сценою: він показує народ, який досяг своєї історичної мети. Якщо на початку роману єдиною причиною масового руху була загроза життю, то у кінці твору ми спостерігаємо духовне зростання маси — люди сподіваються на краще: *«А за садом в степи бесчисленное людское море <...> необозримое людское море <...> что-то новое покрывает его»* [8, с. 151]. Це «нове» є символом невідомої, таємничої, але такої бажаної перемоги. Заключний урочистий мітинг викликає відчуття свята, апофеозу масового пориву.

У романі М. Асуели революційний рух завершується поразкою Розстріл загону на тому самому місці, де повстанці одержали свою першу перемогу, свідчить про неминучість розплати. Але провідною стає авторська думка про те, що силою революції було безграмотне селянство, а керувала ним буржуазія, яка задля збагачення продалася іноземному капіталу.

Підсумовуючи, зазначимо:

1. Маса і масова свідомість виступають у «романах про революцію» як стихійна сила, що здатна змінювати дійсність. У масі (натовпі, великому людському потоці) концентрується колосальна перетворююча енергія, яка не знає перешкод. Але масовий порив завжди короткочасний, бо маса ніколи не має далекоглядних планів і не підкорюється тверезій логіці.

2. Образ вождя (Деметрію, Кожух) — характерне і цілковите втілення повсталого народу, але це люди або приречені на загибель, або ті, що дуже скоро втрачають зв'язок з реальністю і стають «залізними».

3. У «творах про революцію» масова та індивідуальна свідомості існують в певній єдності, але масова психологія підкорює індивідуальну. Нівельована особистість у цьому випадку стає «носієм маски» революції.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асуэла М. Те, кто внизу / Мариано Асуэла ; пер. с исп. Р. Похлебкин ; вступ. ст. В. Н. Кутейщикова. — М. : Художественная литература, 1970. — 606 с.
2. Винниченко И. В. М. Асуэла. Мексиканская революция и литературный процесс / И. В. Винниченко. — М. : Наука, 1972. — 123 с.
3. Gladkovskaya L. A. Рождение эпопеи: «Железный поток» А. С. Серафимовича / Л. А. Gladkovskaya. — М. : Советский писатель, 1963. — 204 с.
4. Грушин Б. А. Массовое сознание: Опыт определения и проблемы исследования / Б. А. Грушин. — М. : Политиздат, 1987. — 368 с.
5. Кутейщикова В. Н. Мексиканский роман. Формирование. Своеобразие. Современный этап / В. Н. Кутейщикова. — М. : Наука, 1971. — 333 с.
6. Ольшевский Д. В. Основы политической психологии / Д. В. Ольшевский. — Екатеринбург : Деловая книга, 2001. — 496 с.
7. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / Хосе Ортега-и-Гассет ; [сб. пер. с исп. С. Л. Воробьев, А. М. Гелескул, Б. В. Дубинин и др.]. — М. : Хранитель, 2007. — 269 с.
8. Серафимович А. С. Железный поток : [роман; рассказы] / А. С. Серафимович. — М. : Художественная литература, 1986. — 380 с.
9. Скобелев В. И. К проблеме народного характера в русской советской прозе первой половины 20-х годов / В. И. Скобелев // Материалы III Всесоюзной научной конференции, посвященной 50-летию «Железного потока» А. С. Серафимовича. — Волгоград : Нижне-Волжское издательство, 1979. — С. 16–35.
10. Чагин Б. А. Общественное сознание и сознание индивида / А. Б. Чагин // Психология сознания : [хрестоматия / сост. и общая ред. Л. В. Куликова]. — СПб. : Питер, 2001. — С. 330–334.

**МАССОВОЕ И ИНДИВИДУАЛЬНОЕ СОЗНАНИЕ
В «ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О РЕВОЛЮЦИИ»
(М. АСУЭЛА, А. СЕРАФИМОВИЧ)**

Юлия Садовская, аспирантка

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье поставлен вопрос о взаимодействии массового и индивидуального сознания в романах, воспроизводящих революционную действительность. Объект исследования — романы М. Асуэлы «Те, кто внизу» и А. Серафимовича «Железный поток». Доказывается, что народная масса обладает уникальными чертами, нацеленными на преобразования, но массовое сознание лишено трезвой логики и обречено лишь на кратковременный порыв. Индивидуальное (личностное) сознание поглощается сознанием массовым и должно либо уничтожить свое «я», либо стать «железным» носителем коллективного «мы».

Ключевые слова: массовое сознание, индивидуальное сознание, стихийность, революционная действительность.

**MASS AND INDIVIDUAL CONSCIOUSNESS
IN THE «WORKS ABOUT REVOLUTION»
(M. AZUELA, A. SERAFIMOVICH)**

Julia Sadovska, postgraduate student

Odessa National I. I. Mechnikov University, Ukraine

The present article is devoted to the interaction of mass and individual consciousness in the revolutionary novels. The material of the research includes M. Azuela's novel «The Underdogs» and A. Serafimovich's novel «The Iron Flood». In these works the revolutionary reality is revealed from one hand with a people's character of an individual who takes part in the events and from the other hand with the image of the mass as the carrier of the mass consciousness.

Mass consciousness is presented as an elemental force that can change reality. Mass itself (crowd, great human flood) has enormous transformative energy that knows no barriers. But massive dash is always short because mass never has far-reaching plans and is not ruled by logic. In the «works about revolution» mass and individual consciousness exists in a certain unity, but the mass psychology absorbs individual. A person in this case becomes a «mask carrier» of the revolution.

Despite the difference between national identity, Mexican «revolution novels» and Soviet revolution literature create the image of the leader, who is the typical and complete implementation of the insurgent people, but these people are either doomed, or those who will soon lose touch with reality and become «iron».

The author proves that the mass has unique features aimed at conversion, but mass consciousness is devoid of logic and doomed to a short-term impulse. Individual (personal) consciousness is absorbed by the mass consciousness, and must either destroy his «I», or become «iron» bearer of a collective «we».

Key words: mass consciousness, individual consciousness, spontaneity, revolutionary reality.

REFERENCES

1. Asujela, M. (1970), *Te, kto vnizu* [The Underdogs], Translated by Pohlebkin, R., *Hudozhestvennaja literature*, Moscow [in Russian].
2. Vinnichenko, I. V. (1972), M. Asujela. *Meksikanskaja revoljucija i literaturnyj process* [M. Azuela. Mexican revolution and literary process], Nauka, Moscow [in Russian].
3. Gladkovskaja, L. A. (1963), *Rozhdenie jepopei: «Zheleznyj potok» A. S. Serafimovicha* [Birth of the epopee: A. S. Seraphimovich's «The Iron Flood»], *Sovetskij pisatel*, Moscow [in Russian].

4. Grushin, B. A. (1987), *Massovoe soznanie: Opyt opredelenija i problemy issledovanija* [Mass consciousness. Experience of the definition and problems of the investigation], Politizdat, Moscow [in Russian].
5. Kutejshhikova, V. N. (1971), *Meksikanskij roman. Formirovanie. Svoeobrazie. Sovremennij jetap* [Mexican novel. Formation. Singularity. Modern stage], Nauka, Moscow [in Russian].
6. Ol'shanskij, D. V. (2001), *Osnovy politicheskoi psihologii* [Foundations of the political psychology], Delovaja kniga, Ekaterinburg [in Russian].
7. Ortega-i-Gasset, H. (2007), *Vosstanie mass* [Mass uprising], Translated by Vorob'ev, S. L., Geleskul, A. M. and Dubinin, B. V., Hranitel', Moscow [in Russian].
8. Serafimovich, A. S. (1986), *Zheleznyj potok: Roman; Rasskazy* [The Iron Flood: Novel; Short stories], Hudozhestvennaja literature, Moscow [in Russian].
9. Skobelev, V. I. (1979), «On the problem of the national character in the Russian Soviet prose of the first half of the 20s», *Materialy III vsesojuznoj nuchnoj konferencii, posvjashhennoj 50-letiju «Zheleznogo potoka» A. S. Serafimovicha* [Proceedings of the 3d Soviet Scientific Conference dedicated to the 50th anniversary of A. S. Serafimovich's «The Iron Flood»], Volgograd, Nizhne-Volzhs-koe izdanie, pp. 16–35 [in Russian].
10. Chagin, B. A. (2001), «Social consciousness and consciousness of the individual», *Psihologija soznanija* [Psychology of consciousness], Piter, St. Petersburg, pp. 330–334 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23 лютого 2016 р.

РЕЦЕНЗІЇ

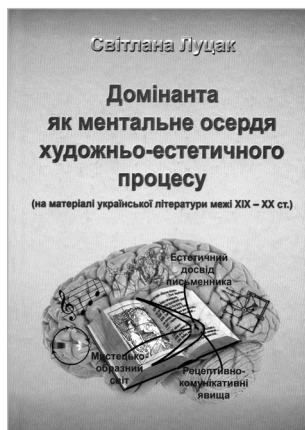
В ПОШУКАХ ДОМІНАНТ ТА МЕТОДІВ
ОСЯГНЕННЯ ХУДОЖНОСТІ

Микола Пащенко

Рецензія: Луцак С. М. Домінанта як ментальне осердя художньо-естетичного процесу (на матеріалі української літератури межі XIX–XX століть) : [монографія] / Світлана Миколаївна Луцак. — Івано-Франківськ : Фоліант, 2010. — 400 с.

Обґрунтовуючи актуальність і правомірність вирішення проблематики «домінанта» в літературі, автор монографічного дослідження вказує на «трансдисциплінарність» терміна, який використовується для характеристики визначальних рис, ознак, властивостей, дій певного явища чи процесу. При цьому висвітлюється історія питання, яка бере початок від формалістських ідей ОПОЯЗу, Московського лінгвістичного гуртка тощо. За рахунок повноти осягнення функції домінанти і застосування її в аналізі естетичної сфери методологічно прийнятним став для автора монографії концепт Я. Мукаржовського, який розглядав структурування твору, динаміку художньої оповідності як синтез антиномій: головне/другорядне, виражене/приховане, істотне/неістотне. І найважливіше, на чому наголошує автор монографії: Я. Мукаржовський підготував ґрунт для когнітивістських і трансдисциплінарних студій ключових ознак літературних явищ. Особливо продуктивним автор монографії вважає постановку проблематики взаємоперетікання художнього смислу та його відкритості до змін у різні епохи та в досвіді інтерпретаторів [с. 8].

Таким чином, визначивши методологічні засади застосування концепту «художня домінанта» в минулому та в сучасному літературознавстві (включаючи праці В. Удалова «Цілісно-системний метод пізнання, дослідження і практичної діяльності» (Луцьк, 1996), написаній спільно із Зубовичем, та вступну статтю Н. Шумило до збірки



літературно-естетичних праць Миколи Євшана), автор, залучаючи судження численної когорти представників різних наук, звертається до так званої синергетичої методології, яка вивчає поведінку складних, динамічних систем у процесі їх саморозвитку і співдії компонентів між собою та зі складниками інших систем. Виходячи із загальнотеоретичних засад, вважає за доцільне вдатись до «синергетичного перегляду» концепту художньої домінанти і це складає його основне завдання в даному монографічному дослідженні.

Саме тому в розділі першому «Методологічні засади застосування концепту художньої домінанти в сучасному літературознавстві», відмовляючись від будь-яких апробованих раніше універсальних намірів як ілюзій, породжених класичним способом мислення, автор «вмонтовує» всі відомі підходи і концепти в більш широкую універсалью — «синергетику» як поліметодологію оволодіння складністю, внаслідок чого синергетика «руйнує сам «рецепт», сам попередній спосіб рецептотворення, робить усе гнучким, відкритим, багатозначним» (В. Карпичев).

В розділі другому «Дійсність — домінанта — мистецько-образний простір»: закономірності моделювання цілісності художнього світу розглядається так звана «синергетично зорієнтована когнітивна модель» для дослідження внутрішньо суперечливої динаміки саморозгортання творчого процесу, окреслюється її спрямованість на виявлення концептуального статусу художньої домінанти із врахуванням етимології терміносполук та наукової традиції пояснення функції домінант у динамічній організації фізіологічної системи (за О. Ухтомським) [с. 81]. Привертає увагу інтерпретація ряду наведених Ж. Бодріаром міфолого-культурних і лінгвістичних паралелей, зокрема зосередженість на «символіці обміну», «символіці жертвопринесення». Слід зауважити, що у цій частині автор досить відсторонено коментує концепт Ж. Бодріара стосовно процесу переходу від «виполонення смислової цінності слова», який ламає «засадничі закони людського слова» (Ф.-де-Соссюр), до утвердження його в ролі «поетичного режиму», тобто закону, що тяжіє над мовою. Однак більш аргументованим міг стати розширений виклад проблематики додання митцем форми мови як системи, тим більше в специфічно поетичному моделюванні світу. При цьому, в ході коментування актуальних концептів, критичному осмисленні їх, слід було формувати власну концепцію місця і функції домінанти в художньо-естетичному процесі.

Так, звертаючись до праць Ж. Бодріяра, С. Луцак усвідомлює метафоричність їх стилю, тому і намагається передати їх смисл, вдаючись до описових конструкцій, повторюваність яких закономірно значно збільшує обсяг наукового тексту. Напевне причина в тому, що терміносистема зарубіжної філософії та психології ще недостатньо адаптована до системи термінів вітчизняного літературознавства. Таким чином в останній продовжується тенденція дублювання термінів, в тому числі за рахунок тих же описових конструкцій. Ця особливість проявляється, як уже зазначалось, в коментуванні праць Ж. Бодріяра, вона, зокрема, помітна при огляді та визначенні ролі домінуючих моделей у рецептивно-комунікативній сфері, тобто при аналізі таких явищ, як «імплозія смислу», іншими словами — «циркуляційного замикання амбівалентних компонентів», а також «прецесії симулякрів» як явища «народження фактів на перетині їх моделей» [с. 22, 28]. Автор при цьому прагне виділити головне, що і намагається донести більш широкому загалу у царині літературознавства, а саме: кожен факт народжується як наслідок так званого перетину моделей; прецесія моделі має характер не просто випередження, а циркуляційного замикання, тобто миттєвого виявлення найістотнішого у результаті стику (обміну амбівалентних явищ); народжені завдяки прецесії симулякрів сенси, хоча й різні, однак вражають та нескінченні тощо [с. 89].

С. Луцак на матеріалі літератури XIX–XX століть та наукових і літературознавчих спостережень зокрема, досить аргументовано доводить, що амбівалентність, будучи відображенням роздвоєності людської душі («двійництво»), проявляється в оповідних прийомах імітації дискретного світу, таких як внутрішні діалоги [с. 92]. Однак, аналізуючи «синергетичне подолання розчленованості образу світу» у І. Франка, М. Коцюбинського, автор не надає значення тому факту, що в досліджуваних творах Франка «розчленованість» «долається» і «не долається» героями чи іншими формами художнього вирішення, наявними в арсеналі автора. Вона може постати як маркер внутрішньо-психологічної проблеми «вибору», яка вивершується по-різному. Так у новелі «Поединок» М. Коцюбинського і головний герой Іван Піддубний, і інші герої, усвідомлюючи і засуджуючи цю розчленованість у формах внутрішньо-психологічного діалогу, продовжують жити у роздвоєності. І тут мова має йти не стільки про «вистраждане» у тривалому внутрішньому діалозі-борінні головного героя Івана Піддубного (як однозначно кваліфікує це С. Лу-

цак), скільки про процес саморозвінчання власної моральної роздвоєності і водночас замиреності із внутрішнім і зовнішнім світом. Можна додати, що і в герменевтичному сенсі головний герой — не герой, він — антигерой і водночас антипод відомому на початку ХХ ст. українському борцеві і силачу Івану Піддубному. Хоча варто зауважити, що ні текст новели, ні епістолярій письменника саме такого виходу на інтертекстуальність не дають. Отже, з одного боку, це прийом саморозвінчання новелістичного героя (!), а не «морального становлення і загартування сили волі», як це стверджує С. Луцак, з іншого — мотивація того, що «поєдинок», як і листи пані Антоніни, це діалог з традиціями і домінантами художності, які відійшли в минуле, це гра стилів — своєрідний, художньо вмотивований автором діалог нових стилів зі стилями минулих епох, зокрема сентименталістським і романтичним [с. 92].

Цілісність художнього світу не може вичерпуватись переліком когнітивних чинників (статика), вона характеризується динамікою креативної дії, яка, на думку автора, зумовлюється синергетичним процесом структурування компонентів художньо-естетичного матеріалу (2.2.3). Саме динамічний процес становлення образу і складає феноменологію творчої роботи. Вони і емоційно, і естетично переживаються читачем, що, між іншим (доповнимом автора!), в герменевтичному сенсі досить часто, внаслідок суб'єктивістської інтерпретації, підміняється відособленістю від автора, від структури тексту і світу. Автор монографії при цьому посилається на «динамічну поезику» Р. Гром'яка, тим самим стверджує, що передумова словесного репродукування в уяві читача зорових, слухових, інших асоціацій та образів вкорінена у сигнальній природі слова, що спонукає літературознавство звертатися до сфер когнітивістики та синергетики [с. 113]. Наводячи приклади цих комплексно-синергетичних підходів, С. Луцак стверджує, що вони можуть бути функціональними й доказовими в тому разі, якщо постануть крізь призму художнього світу та смислу твору, які, за словами М. Гіршмана, є семантичним центром слова як художньо значущого елемента, а сам твір — індивідуально створюваним словом, яке вперше називає те, що до цього не мало імені [с. 119]. Приведена автором роботи думка відомого дослідника художньої цілісності засвідчує потребу виходити за межі лінгвістичних та семіотичних методів, оскільки вони не вичерпують можливостей розкриття естетичної специфіки слова. Саме діалекти-

ко-синергетичний перебіг мисленневих процесів, сфокусованих на проблемі особистості, може визначити ментальну сферу героя, його домінанту. Автор, зокрема, вважає, що ментальна сфера у драматичній поемі «Кассандра» Лесі Українки структурується фаталізмом прощого дару головної героїні, а в етюді «Цвіт яблуні» М. Коцюбинського — креативним устремлінням батька-письменника.

С. Луцак осмислює причини творчих труднощів «ословлення невимовного». Вона, вслід за О. Іліаді, вбачає суперечність між безмежністю сприйнятої митцем дійсності та «вузькістю» рамок художнього образу, яку слід долати, переборювати; «муки творчості» нею пов'язуються з віднайденням характерної ознаки, промовистого стосовно душевного стану жесту. Тим самим образ і твір набувають здатність вмщувати «в кінчному безкінечне». При цьому процес формування художнього образу полягає у виділенні головного, істотного чи представлення виділеного «в русі». Його становлення у процесі рецепції започатковується сприйняттям динаміки, яка будучи спресована у зображеному, розгортається в рухомий образ життя, яке саморозвивається.

Для С. Луцак продуктивним виявляється твердження Л. Левітан і В. Цілевич про фабулу як «координатну сітку сюжету», яка виникає на першому етапі осяяння і матеріалізується у так званій «розмітці речі», тим самим встановлює зримий зв'язок концептуального навантаження фабули та домінанти. При цьому «фабульна розмітка», будучи, за визначенням автора, праобразом сюжету, очевидно що складає систему ключових образів, на яких постає художній світ. Аналогічне твердження зустрічаємо і в Ю. Лотмана: композиція є «просторовою рамкою сюжету, кінцевою моделлю безкінечного світу», який автор трактує як базовий схематичний принцип динамічного переводу системи художніх домінант із площинного статусу в стереометричний [с. 133].

Тут слід зробити суттєве уточнення: С. Луцак бачить домінантність фабули («координатної сітки сюжету», так званої «розмітки речі») в даному випадку — лише в формуванні подієвої основи твору, тобто твору епічного, драматичного, де остаточно реалізація динамічного розгортання художнього образу відбувається в сюжетиті. Виникає закономірне питання: як же бути з ліричним, поетичним світом, де відсутній сюжет у розумінні «дія, подія, ланцюг подій», історія становлення героя і світу тощо, а натомість функцію композиційного чинника виконує ритм перебігу і змінності думок, почуттів

та переживань, психічних станів, настроєвості та емоцій, які об'єднуються лише суб'єктністю точок зору, зокрема ліричним суб'єктом, ліричним героєм, тобто їх суб'єктною (і наголосимо!) — фабульною точкою зору. Напевне, враховуючи специфічну організацію ліричного висловлювання і світу, слід мати на увазі, що «координатна сітка» умовного сюжету (фабули), будучи породженою суб'єктно-оповідною точкою зору, «променем зору» (В. Фащенко) ліричного суб'єкта і ліричного героя (в протизагадному, драматичному типам організації світу), переважно одноосібно формує композиційне становлення ліричного твору. Тому вагомість цієї домінанти більш значима в ліриці, ніж в інших родах літератури. Адже для останніх цілісність досягається «єдністю об'єкта» (Гегель), а відтак і асоціативними зв'язками «за принципом суміжності» при відтворенні зовнішньо-предметного світу та сюжетом, з одного боку, і фабулою як суб'єктною точкою зору, яка вивершує творення цілісності — з іншого. Таким чином фабула це і «розмітка речі», і короткий переказ сюжету, і більш суб'єктивно обумовлена на рівні художнього світу — вища форма єдності цілого твору. Композиція при цьому розглядається як «просторова рамка сюжету», «кінцева модель безмежного світу», а хроно-топ — це ще одна форма існування авторського проекту світу. Саме ж лейтмотивне маркування часо-простору авторською суб'єктивною стратегією відбувається завдяки художній домінанті» [с. 133].

Узагальнивши міркування про стильову домінанту, автор звертається до спостережень над зразками літературно-художньої творчості на межі XIX–XX століть, зокрема відзначає «інтуїтивне заперечення», «художню переробку» канонів прози. «Синергетична активізація драматичних, поетичних і здебільшого новелістичних (щодо епосу) жанрових схем» пов'язується автором із бурхливим розвитком науки психології. Нові «жанрові схеми», на думку автора, з'являються внаслідок процесів «жанрового синкретизму» [с. 134]. Не можна погодитись з тим, що, ведучи розмову про «заперечення», «переробку», синергетичну, а значить різно- і міждисциплінарну складову і природу «жанрових схем», автор монографії користується концептом «жанровий синкретизм», який, хоча і підтримується деякими літературознавцями, однак є не що інше як оксиморон, що не відповідає логіці наукового мислення.

На прикладах оповідання «Батьківщина» І. Франка, який звик «бачити світ у краплі води», В. Стефаника з домінуванням в його

творах, зокрема в оповіданні «Злодій», «новелістичної синекдохи», О. Кобилянської, для оповідання якої («Valse melancolique») характерне «центрування внутрішнього світу» героя, пропущеного через лейтмотив твору Шопена, С. Луцак вслід за І. Франком, І. Денисюком, В. Фашенком підтверджує процес синтезування міжмістечьких і родо-жанрових форм літератури, домінування при цьому принципу новелізації.

В розділі третьому «Письменник — домінанта — читач»: динаміка рецептивно-комунікативного процесу» задіюється «естетико-діалогічний потенціал» фізіолого-філософського вчення О. Ухтомського про домінанту як «проект дійсності», який об'єднує своїм енергетичним полем усіх зацікавлених суб'єктів художньо-естетичного процесу, задекларований і апробований М. Бахтінім. Зокрема в підрозділі 3.1 «Органічна єдність — домінантна «логіка» синергетичного моделювання естетичного сприйняття» суттєвим доповненням до схарактеризованого у другому розділі процесу когнітивного моделювання уявою митця ключових для власного «проекту буття» ідей став розгляд динаміки структурування такої художньої цілісності (формозмісту), яка б сприяла реципієнтові у формуванні адекватного авторському задумові естетичного враження. Таким чином стратегія текстотворення переорієнтувала авторів з функції «скеровувати і контролювати» процес читацького сприймання на потребу залучати читача до співтворчості. На думку М. Зубрицької, поступово вироблялася модерністська технологія так званого «самобутнього» образотворення, «засобами досягнення якої», згідно з твердженням дослідниці, можна також вважати «феномен браку слів, здатних зануритися у сферу підсвідомого та несвідомого, описати межі людських можливостей, парадоксальність почуттів, драму втрати автентичності й ідентичності», «естетизацію психіки» (М. Зубрицька. *Ното legens: читання як соціокультурний феномен* / М. Зубрицька. — Львів: Літопис, 2004. — 352 с.). Напевне, тут слід було говорити, що «брак слів» є не засобом, а причиною, яка обумовила пошук нових, несловесних форм вираження внутрішньої сфери героя, яка дорівнювала б світу твору (!).

Для підтвердження появи компенсуючого чинника моделювання стратегії художнього світу автор звертається до введення «образу пісні як тексту». Для прикладу проаналізовані два відомі твори неоромантичної літератури. Це драма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки, в

якій пісня набула статусу ключового медіативного феномена, оскільки репрезентує дуально-єдину суть творчості-співтворчості як особливого ментального стану «буття-між» (М. Гіршман), коли «спонтанно й ірраціонально контактують людський (Лукаш) і природний (Мавка) світи» (176), та повість «Тіні забутих предків» М. Коцюбинського, в якій пісня на рівні підсвідомого синергетично «єднає неподдане» — представників двох віддавна ворогуючих родів, але і двох творчих натур (Марічку та Іванка).

Сповідуючи концепт, за яким художня форма не є абсолютно завершеною і не акумулює в собі тільки «приватну» авторську проблематику, автор монографії робить висновок про рівновагу художньо-естетичного формозмісту, яка в свою чергу має динамічну й антиномійно-адекватну природу, що виражається, як уже зазначалося, «синергетичним взаємопроекуванням стрижневих компонентів комунікативних опозицій», а саме: Я/інший, відкриття/приховування інформації, ризики однозначності/багатозначності, традиційності/неординарності, автентичності/несправжності тощо. Художня цілісність як феномен буття таким чином якнайкраще репрезентує глибинну сутність творчості-співтворчості. Саме тому вона виступає головним медіатором естетичного діалогу.

У підрозділі 3.1.2. «Закономірності динамічного центрування ключових знаків авторської стратегії у різних рівнях рецептивно-комунікативної партитури художнього твору» С. Луцак відштовхується від концепту «динамічної рівноваги» художньої цілісності, пов'язаності поетикальної проблематики «стрижневих ознак художньої цілісності» з особливостями її системного сприйняття (Е. Баллоу). Окрім аспектів творчого відкриття як неочікуваного і несподіваного погляду відкриття непомітного у предметі, врахування естетичного досвіду, який не прагне традиційних протиставлень «об'єктивне — суб'єктивне», «реалістичне — ідеалістичне», типове — індивідуальне, вона вслід за Е. Баллоу вводить поняття «антиномії дистанції», що висновується із розуміння «психічної дистанції» як відділення об'єкта і його впливу від власного «Я» шляхом винесення його зі сфери наших практичних потреб і цілей. «Антиномія дистанції» і є естетичним принципом центрування компонентів художньої цілісності у процесі її виникнення, існування і сприймання.

С. Луцак звертає увагу на прочитання Є. Адельгеймом праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості», зокрема в аспекті види-

лення грані динаміки моделювання письменником і читачем у художньому слові ключової стратегії спільного світомислення. Він зосередив увагу на пов'язаності креативного акту суб'єктів співтворчості, яку представив як своєрідну модель резонансу («тривалі вібрації, потік власних асоціативних уявлень»), які динамічно взаємодіють, об'єднуються «не за законами механіки, а за законами хімії». Це і породжує продукт з цілком новими властивостями, що В. Вундт назвав «творчим синтезом» [с. 187].

Наведені і прокоментовані судження Є. Адельгейма, В. де Паркера, Г.-Р. Яусса, Е. Баллоу, Дж. Дікі, Дж. Марголіса, М. Бахтіна, К. Бюлера, Б. Кубланова, Р. Ингардена, Я. Мукаржовського, В. Асмуса з приводу так званої «поетичної пластики» (Є. Адельгейм) дають авторіві монографії можливість дещо дистанціюватись від прибічників суб'єктивістських, герменевтичних концепцій і стверджувати пов'язаність креативного акту двох головних суб'єктів творчості-співтворчості, спроможності «проектів буття» яких реалізуються завдяки «механізму адаптації». Відкриті таким чином канали пам'яті, знання тілесних відчуттів, емоційних резонансів набувають здатності структурувати ментальну сферу учасників креативного процесу.

Домінанта так званого «родового діалогізму» формує і «комунікативну стратегію наративного центру». При цьому, на думку Я. Мукаржовського, суб'єкт оповіді «відіграє роль моста, який веде від поета до читача» і допомагає останньому «спроєктувати його власне «я» і ототожнити таким способом своє ставлення до твору з авторським». Відтак образ особистості автора формується як прямими висловлюваннями, так і всією побудовою функціональної ієрархії твору [с. 193].

В підрозділі 3.2. «Актуалізація енергії естетичного поля — вирішальний чинник рецептивно-комунікативної взаємодії суб'єктів творчого процесу» фокусуються, корелюються, а відтак і синтезуються висловлені у попередніх фрагментах роботи судження щодо взаємного центрування авторської та читацької стратегій світомислення навколо ключових знаків різних рівнів рецептивно-комунікативної партитури літературного твору (М. Бердслі), щодо вільного «розсіювання» смислу (завдяки мисленню реципієнта) як головного фактора естетичної насолоди (Ж. Бодріяр), щодо структурування художнього досвіду суб'єктів креативної взаємодії енергією так званого естетичного поля (В. де Паркер), а також асиметрії та неспівмірності (стохастичності) як ключового джерела насолоди. Таким чином ди-

наміка естетичного сприймання ключових знаків різних рівнів рецептивно-комунікативної партитури літературного твору набуває синергетичного характеру. При цьому увага читача концентрується лише на найбільш вражаючих ознаках твору, які стають такими не через повторюваність (лейтмотивність), а завдяки їх маркуванню за принципом контрасту, парадоксу, несподіваності тощо. Зауважимо, що виключати «повторюваність» із системи «ключових знаків» естетичного, що характеризує фольклор і лірику, інші жанрові форми ліричної типології, означає відмовити цим формам і типам творчості принаймні в художності.

В підрозділах 3.2.1 «Зворотно-поступальний характер сприймання як конструктивний принцип художньо-естетичного процесу» та 3.2.2. «Домінування операції зіпротиставлення в процесі формування естетичної оцінки художніх явищ» автор розглядає «естетичне сприймання» як теоретичну проблему, зокрема методологічним обирає концепт Б. Мейлаха, який при цьому передбачає вирішення ряду проблем. Одні з них мають «досвідний характер», адже для одних творчих особистостей читання — це рівноправний діалог письменника і читача (А. Франс), у інших — цей діалог не що інше як поєдинок (В. Пюго), але водночас читання, художнє сприймання, окрім того, це не лише спілкування з автором твору, мисленнєва суперечка чи незгода з ним, але це й відкриття нового в житті, і пізнання самого себе, і самовиховання, інші ж стосуються діалектики сприймання, яка характеризується надзвичайно складним імовірнісним процесом, в якому поєднуються варіативні та інваріантні елементи.

Вивершує С. Луцак теоретико-методологічний виклад обґрунтування «домінанти» як ментального осердя художньо-естетичного процесу підрозділом 3.2.2. «Домінування операції зіпротиставлення у процесі формування естетичної оцінки художніх явищ». Вона, вслід за Р. Гром'яком, означений домінантний механізм, який лежить в основі онтологічно-антропологічної суперечності, естетичної антиномійності, вважає «стрижневим енергетичним підґрунтям художньо-естетичного процесу в цілому і формування естетичної оцінки зокрема». Він, за її спостереженнями, є «доповненням» в точці зору читача так званого «художнього каркасу», завершенням цілісності твору за рахунок діалогу з «проектом буття» автора [с. 225].

Окрім описового, мотивованого коментування концепту «домінування операції зіпротиставлення» у процесі формування естетичної

оцінки художніх явищ, автор подає «механізм» зіпротиставлення, наводячи судження Р. Гром'яка, коригуючи їх суттєвими власними узагальненнями (табл. 3.6.). Разом з тим відзначає, що обґрунтування Р. Гром'яком «антиномійно-адекватної феноменології естетичної оцінки, заснованої на операції зіпротиставлення, співвідносно з іншими законами гармонізації формозмісту, які, зокрема, склалися у процесі формування концепції «золотого перетину», естетичні вектори якого як художньої антиномійності визначив Г. Рід» (табл. 3.7). Однак при цьому автор віддає належне одному із першовідкривачів пов'язування естетичної оцінки поетичного стильового новаторства з процесами пошуку універсальних законів художньої гармонії В. Моренцю, знаходить перші згадки про усвідомлення антиномійності структури і процесів художнього образотворення, а відтак світу в працях ряду інших вітчизняних та зарубіжних дослідників цієї проблематики (О. Махов, Дж. Д. Пітерс, П. Слотердайк, М. Науманн та ін.), які в свою чергу черпали ідеї з праць античних філософів та естетиків, що засвідчує залучення автором монографії широкого кола праць, осмислення процесів трансформації наукових ідей, концепцій за рахунок консолідації зусиль різних наук.

Для апробації основних положень відібрані найбільш репрезентативні твори українських письменників досліджуваного періоду, в яких представлені особливо сугестивні музичні вкраплення, найбільш показові у вияві гармонії змісту та форми (що можна оцінювати за принципом «золотого перетину»), наділені специфічним ореолом інтимно-особистісного контакту суб'єктів, а також ті, до яких частіше зверталася критика чи в яких творчо інтерпретувались одні і ті ж образи-сюжети.

На відміну від використання концепту домінанти у художніх текстах, в розділі четвертому концепт «домінанта» виступає предметом і методом для розгляду специфіки наукового нарративу. Незважаючи на різну природу мистецького і наукового нарративу, актуальність такої постановки питання є незаперечною. Особливо продуктивними є підходи С. Луцак в підрозділах 4.1.1. «Світоглядні проєкції художньої і наукової спадщини І. Франка: за книгою В. Мазепи «Культуроцентризм світогляду Івана Франка» (К., 2004). 4.2.1. «Акцентування ключової для творчого контакту діалектики відштовхування/притягання в книзі Р. Піхманця «Іван Франко і Василь Стефаник: взаємини на тлі доби» (Івано-Франківськ, 2009), 4.2.2. «Важливість полімето-

дологічного наукового студіювання розмаїття суб'єктної структури ліричного наративу: за книгою М. Ткачука «Лірика Івана Франка» (Тернопіль, 2006), 4.2.3. «Розгляд І. Козликом художньої домінанти філософської лірики методом встановлення семіотичної функції жанру» (Івано-Франківськ, 2007), 4.3.3. «Динамізм як домінантна категорія в літературознавчих працях Р. Гром'яка».

Не можна не помітити особливої уваги С. Луцак до проблематики праць Романа Теодоровича Гром'яка. У названому фрагменті своєї праці дослідниця, вказуючи на багатоаспектність наукових інтересів свого вчителя, виділяє три визначальні точки в системі координат наукового тексту цього дослідника, це, зокрема, філософія, рецептивна естетика, літературна критика, які не є статичними величинами, оскільки основну методологічну ознаку їх складає «міль рухомої естетики» [с. 282]..

Власне саме в цих «одкровеннях» самого Р. Гром'яка, інтерпретованих С. Луцак, проглядається одна із основних підвалин методу і стилю її монографічного дослідження. Наведемо кілька характеристик наукового стилю Р. Гром'яка з даного фрагменту праці С. Луцак: «Відчуття динаміки комунікативного порозуміння не покидає читача наукових праць Р. Гром'яка. Тезовість, максимальна сконденсованість вислову, частий перехід від однієї думки до іншої, з увиразненням сказаного через прийом композиційного обрамлення, – ці та інші риси індивідуального стилю професора не сприяють плавному й повільному сприйманню прочитаного. Потреба постійного мисленевого зосередження, утримування істотної для себе думки в пліні тез абзаців переконує у неможливості простого відтворення, змушує співпрацювати. Образно кажучи, науковий текст Р. Гром'яка – немовби розсіяні за задалегідь продуманим «провокаційним» планом «зерна», родючість яких залежить від «грунту», в який вони впадуть, тобто від уміння реципієнта «пророкувати» прочитане в динаміці розгортання власної думки [с. 283]. Власне і сама С. Луцак, розкриваючи проблематику динамізму як домінантної категорії у працях вченого, подає свій текст, половину якого займають таблиці з тезовим викладом, який, за її ж словами, «промовляє самостійно». Така особливість наукового дискурсу останнім часом набуває популярності.

Насамкінець можна висловити побажання, яке в першу чергу задовольнило б потреби самостійної підготовки студента в сучасних умовах, коли катастрофічно зменшуються обсяги аудиторних годин з

основних дисциплін та спецкурсів та на індивідуальну наукову роботу (діалог) зі студентом, суть якого в необхідності адаптування тексту даної монографії до завдань навчальної (самостійної) підготовки з проблематики міжмистецьких, міждисциплінарних зв'язків, трансдисциплінарних (синергетичних) методів дослідження художніх явищ. При цьому «домінантними» можуть бути ті чи інші чинники (структурні елементи, компоненти) тексту і світу твору. Вони і стають принципами центрування художньої цілісності, позначають закономірності структурування, динаміки, превалювання тих чи інших форм ритміко-синтаксичної, об'єктно-суб'єктної, композиційної організації тексту і світу твору, а саме: образотворення, зосередженість на зовнішньому перебігу подій чи внутрішньо-психологічному русі думки, почуттів, емоційних станів героя, відповідно сюжетності чи безсюжетності, фабульності чи безфабульності, на жанровому та стильовому маркуванні, вираженні художнього та естетичного в точці зору героя, оповідача, читача. Наступним кроком має бути дослідження власне динаміки структурно-системних чинників, повторюваності/змінності/оновлюваності домінант, що формують нові зразки художнього в інших (попередніх/наступних) історико-культурних контекстах як визначальних етапах літературного процесу в Україні.

Стаття надійшла до редакції 11 березня 2016 р.

НАШІ АВТОРИ

1. **Бернадська Ніна Іванівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.
2. **Подлісецька Ольга Олегівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
3. **Раковська Ніна Михайлівна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
4. **Рева-Лєвшаківа Людмила Володимирівна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри загального мовознавства, слов'янських мов та світової літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.
5. **Стеблина Наталія Олександрівна** — кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри реклами та зв'язків з громадськістю Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
6. **Фокіна Світлана Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
7. **Абабіна Наталія Василівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
8. **Добробабіна Ольга Юрївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
9. **Казанова Ольга Валеріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. **Ткачук Олена Єліферіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

11. **Борисенко Наталя Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри прикладної лінгвістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Кара Тетяна Сергіївна** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, провідний бібліотекар Наукової бібліотеки Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
13. **Мейзерська Тетяна Северинівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії літератури Київського національного лінгвістичного університету.
14. **Мусій Валентина Борисівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
15. **Пархітько Олег Володимирович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Національного університету «Одеська юридична академія».
16. **Сайковська Олена Юріївна** — кандидат філологічних наук, викладач кафедри болгарської філології Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
17. **Сібірна Марія Володимирівна** — магістрантка кафедри російської філології Жешувського університету.
18. **Слюсаренко Марія Іванівна** — кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
19. **Томбулатова Іраїда Ігорівна** — викладач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
20. **Кореновська Леслава** — доктор філологічних наук, професор кафедри перекладознавства і глотодидактики Краківського інституту неолінгвістичної Педагогічного університету ім. Комісії Національної освіти.
21. **Морєва Тамара Юріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
22. **Садовська Юлія Володимирівна** — аспірантка кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
23. **Пашенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

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 та поширення через мережу Internet вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол засідання № 7 від 22.03.2016 р.)

Сайт журналу: <http://psl.onu.edu.ua>
Бази реферування та індексування журналу:
Google Scholar;
Institutional Repository at Odesa I. I. Mechnikov National University;
Scientific Periodicals in National Library of Ukraine Vernadsky;
Base-search

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. 15,58.
Тираж 100 прим. Зам. № 283 (71).

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.