

ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

Збірник наукових праць

Випуск 23

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 23

2016

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 23

2016

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

Рецензенти:

Анна Яніцька — доктор філологічних наук, професор кафедри позитивізму та модернізму в Інституті Польської філології (м. Білосток, Польща);

Володимир Трохимович Поліщук — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького

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

Для науковців, викладачів і студентів.

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

ЗМІСТ

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

Kovalchuk Natalya

High scientific potential of the ukrainostichnikh studies by Natalie
Kuzyakina11

Поліщук Ярослав

Романтична іронія та її модифікація в поезії Тараса Шевченка27

Синявська Леся

Способи трансформації драматичних текстів40

Слюсаренко Марія

Жанрові особливості кінорецензії53

Стеблина Наталія

Жанр та комунікаційна ситуація (за матеріалами видання
«National Geographic– Україна»)63

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

Богданова Ольга

Ад и чистилище в повести Н. Тоголя «Шинель»77

Мостова Людмила

Сценічна доля творів М. Старицького і Одеса92

Подлісецька Ольга

Європейське спрямування Лесі Українки — літературознавця,
критика, прозаїка100

Рева-Левшакова Людмила

Постать Тараса Шевченка в культурі неореалістів108

ХУДОЖНИЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

Гнатюк Мирослава

Про Емму Андієвську та маркетинговий бренд «Нью-
Йоркська група»117

Змінчак Наталія

Наративна специфіка прози Валентина Тарнавського128

Коваленко Алла

Комунікативні аспекти публіцистики Є. Сверстюка: стратегії, тактики, вплив140

Кутила Валерія

Трансформація архаїчних жанрових форм у трилогії Юрія Шербака150

Помогайбо Юлія

Современный немецкий роман для подростков (В. Херрндорф «Tschick»)160

Стас Тетяна

Історизм мислення у прозі І. І. Білика173

Фокина Светлана

Авторський ракурс музикальної еротики в стихотворенні Полини Барсковой «Отражение»185

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ**Мазур Жоанна**

Więzi rosyjsko-afrykańskie: konteksty kulturowe i literackie191

Шевченко Тетяна

Комунікативна тактика інтимізації в есеїстиці О. Забужко, М. Матіос, С. Пиркало203

РЕЦЕНЗІЇ**Пащенко Микола**

Про психологію творчої праці письменника в навчальній літературі214

Пономаренко Інна

То які ж вони вертепи долі відомого науковця Романа Гром'яка?228

ЛІТОПИС ПОДІЙ

Казанова Ольга

Друга Міжнародна конференція «Одеса і Чорне море
як літературно-культурний простір»232

Шляхова Нонна

Читач. Рецепція. Інтерпретація234

НАШІ АВТОРИ236

CONTENTS

THE PROBLEMS OF LITERARY THEORY AND LITERARY CRITICISM

Kovalchuk Halyna

High scientific potential of the ukrainostichnikh studies by Natalie Kuzyakina (Високий науковий потенціал україноцентричних студій Наталі Кузякіної)11

Polishchuk Yaroslav

Romantic Irony and its Modification in Shevchenko's Poetry27

Synyavska Lesya

Methods of transformation of dramatic texts40

Slyusarenko Maria

Genre features of the movie review53

Steblyna Natalya

Genre and communicative situation (on the basis of edition «National Geographic— Ukraine»)63

CLASSIC LITERATURE: MODERN VIEW

Bogdanova Olga

Hell and Purgatory in the novel «The Overcoat» by N. Gogol77

Mostova Lyudmila

The stage fate of the works of M. Staritsky and Odessa92

Podlisetska Olga

European direction of Lesya Ukrainka as a theorist of literature, critic and prose writer100

Reva-Levshakova Lyudmila

The Image of Taras Shevchenko in the neorealists' culture108

ART EXPERIENCE OF THE XXth—XXIst CENTURIES

Gnatyuk Myroslava

About Emma Andiyevska and marketing brand «New York Group»117

Zmynchak Natalia

Narrative specificity of Valentyne Tarnavskiy's prose128

Kovalenko Alla

Communicative aspects of publicism E. Sverstyuk: strategy, tactics, influence140

Kutyla Valeriia

Transformation of archaic genre forms in Yuri Shcherbak's Trilogy150

Pomohaibo Julia

Contemporary German adolescent novel (W. Herrndorf «Tschick») . . .160

Stas Tatyana

Historicism of thinking of I. I. Bilyk's prose173

Fokina Svetlana

Authorial foreshortening of the musical sensuality in Polina Barskova's poem «Reflection»185

THE PROBLEMS OF COMPARATIVE STUDIES

Mazur Joanna

Russian-african connections: cultural and literary Contexts (Русско-африканские связи: культурные и литературные контексты)191

Shevchenko Tetyana

Communicative intimation tactics in modern Ukrainian essays (based on works by O. Zabuzhko, M. Matios, S. Pyrkalo)203

REVIEWS

Pashchenko Mykola

The psychology of writer's creative work in the academic literature214

Ponomarenko Inna

So what are they the verteps of fate of famous scientist — Roman Gromyak?228

THE CHRONICLE OF EVENTS

Kazanova Olga

The second international conference «Odessa and Black Sea
as a literary and cultural space»232

Shlyahova Nonna

The reader. The reception. The interpretation234

AUTHORS236

ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

УДК821.161.2.09: 929Кузякіна

HIGH SCIENTIFIC POTENTIAL OF THE UKRAINOSTICHNIKH STUDIES BY NATALIE KUZYAKINA

Halyna Kovalchuk, Senior lecturer of
Odessa National Economic University, Ukraine
Levan4645@gmail.com

In the article on a historically biographic background was scientific inheritance analyzed of the prominent Ukrainian and Russian literary critic and specialist in drama study XX of professor Natalie Kuzyakinoy, was underlined expressive ukrainecentric of her research, special concentration on dramaturgy of period of the Shot up Revival. The scientist, without regard to ideological pressure on her, did an invaluable contribution to development of cognition of the Solovki pages of the Ukrainian culture subjected to repression.

Key words: ukrainecentric, Ukraine history of science, literary criticism, theatre science, Kuzyakina.

Ukrainian science, in particular, humanitarian science, during consistently destroyed during soviet times, though allegedly and had sufficiently stable sponsorship of the state, widely developed institutes, was considered to one of priorities of community development. In fact a scientist always remained a «caster and screw» of that time imperial system and forcedly served her to the ideological idol or «ablated with replacement», preliminary, at the best, advertised by imperious proteges as «insignificant» in the profession, and quite often and forced out on the limit of life and death. Repressions, forcing to emigration or ideological assimilation (that, as a rule, had a consequence plot with a conscience, vulgarization of facts, leveling of concept of the truths of science, introduction of aggressive squeal age in research establishments — such are main methods of influence of officials on «uncomfortable» scientists-recusants that aimed to serve to science, but not to attend to the mode, seeing through him hellish essence. Consequently not to change to the professional choice, duty and honor for a scientist it was where heavier than to make it up with by circumstances, somehow to adjust to them and do that was succeeded in half force. Obviously, history of Ukrainian science many years will open calculation full of to the dramatic

effect and tragedy of page of biographies of intellectual elite of our people, will trace the broken fates, restore falsified the censorial transactions of work, that, in the end, to produce truthful vision of home scientific discussion of difficult XX of century, show his achievements, losses, precipitate lessons for the new generations of researchers. Among the main Ukrainian scientists that had dignity and will to enter the lists to the pretended totalitarian-ideological machine, risking to get under her bloody fly-wheel, distinguish the figure of Natalie Borisovna Kuzyakina (1928–1994) — literary critic and specialist in drama study, candidate of philological sciences (1952), doctor of study (1969) of art, member of the Union of writers of Ukraine (1956), teacher, screenwriter.

In a birth certificate future scientist written as a Russian, though first came into the world in the capital of Ukraine. «My parents belong to those Russian migrants that at the end of past (XIX- century) settled in Kyiv, — read in one of interview of researcher. — Then the intensive process of wave of population lasted from the central areas of Russia, in particular from Orel region, where my grand-fathers lived. By the way, they appeared in Kyiv almost simultaneously with Bulgakov family, certainly, belonged to the different layers: parents of Bulgakov are intellectuals, my are petty bourgeois. With Ukrainians we made friends, sang Ukrainian songs, but spoke in Russian [6, p. 3]. Interestingly, that once — during 1708–1726 years Orel region was meant in composition of the Kyiv province of the Russian empire, later she both acquire administrative-territorial independence or joined to some of nearby areas or passed to them parts of the territories. Geographically this region always tested influence of contiguous historically Ukrainian earth of East Slobozhanshyna (see about it [12], therefore in Kyiv his representatives felt not a single cultural or psychological discomfort.

More effective attaching of N. Kuzyakina to spirituality of edge took place in a midchildhood and afterwards interpreted by her as «one of wretched reflections of that revival of the Ukrainian culture, that began 20 th» [6, p. 3]. For example, Ukrainian without no complaining she studied from the 1 class though attended Russian school; in a school library she found plenty Ukrainian books, in original and translations from other languages, especially interested in adventure works, and soon opened for itself and forever fell in love wonderful Lesia Ukrainian: «Falling in love her, felt that after her stood some special, unknown, but very attractive culture» [6, p. 3]. Longer course of life must pass, to grasp all grandeur and depth of creative genius T. Shevchenko.

Later memoir texts of scientist ground to assert, that not hunger and repressions fixed her child's memory from those heavy pre-war years, but gladness of apprenticeship, magic book world. However already it was to run 13-years-old Natalie into the terrible face of the soviet totalitarian system. In 1941, not wishing to remain in occupied Kyiv with her father and step mother (she lost mother in 3-years-old age), she independently left to Tashkent, where a full sister and aunt were in evacuation. However, just crossing the line of contact and getting to «our», got under suspicion as a «hostile agent», without court and investigation was arrested after the political 58-article that threatened to her 10 — years of camps. Worldly-wise criminals «showed mercy» to a child, prompting only possibility of rescue — to simulate madness, a former student writes and the follower of N. Kuzyakina art critic in the Lviv I. Volitcka. Only so it was possible to get to the camp hospital, and from there — to give information about itself on will. She was able to do it, surviving all medical verifications, humiliating and unendurable sickly procedures preliminary. The Tashkent relatives almost by wonder managed with the help of the first wife of M. Gorki Katarina Peshkova to go out on international Red Cross that took a minor girl under defense, threatening to stop a supply to the infirmary of medications. She was freed at the personal direction of Бєпії [3, p. 12]. The son of researcher B. Kuzyakin is shure, that she necessarily would be deported underguard if not war and winter:» She survived because did not get in a camp, but stayed in a prison hospital. In the heavy first military the deportations were rarely» [8, p. 171].

About this episode from her life N. Kuzyakina preferred nowhere and never to remember. For example, in an autobiography from Mays, 23, 1962 read: in «1936 beganto study in 1 class 83-th school of Kyiv, and in 1941 made off a 5th class. In the years of Great Patriotic war she lived and studied in Tashkent. In 1944 went back into Kyiv and in 1945 made off the 10th class of 5th night school» («Scientific Advice resolutely condemned...» 2003). Really, facts about that «Tashkent period» — it over an annual stay in a prison chamber and hospital in city to Penza, that in future always hung over her, any instant can outgrow in charging of political unreliability and psychical inferiority. Find confirmation to said in the article of I. Volitcka: «This history Natalia Borisovna hid almost whole life, with reason being rather afraid, that literary «critics are in civil», if to be quits with her, on their manner will interpret the dramatic page of her biography and will prepare a place, as it was with many soviet dissidents, already in therezhnev infirmary with very popular then the diagnosis of «schizophrenia». A sickly theme

began to appear in her stories only shortly before death» [3, p. 12]. The writing fragments of certificates of former young prisoner are first appeared in 2009 — after 15 years of the death of researchers — in Russian-language edition of her book «Theatre on Solovki. 1923–1937» N. Kuzyakina 2009, 163–170). Commenting these remembrances in the article the «Scientific world of professor Natali Kuzyakina. From the point of view of subjects» [14] and comprehending the fact of «black spot on biography» of scientist in the historical context of a day and functioning of scientific generation in a service-preface «Trajectory of spiritual flight of scientist» [13], another former student Natali Kuzyakina the Odessa literary critic Saenko V. writes about the specific operating of the such preventive influences on the real intellectual persons: pain cicatrizes in the soul, however, despite expectations of power, — only add her effective courage and sobriety in estimation situation «in official politics political and ideologies» [13, p. 4]. Thus, yet on the threshold of the youth of Natali Kuzyakina got the sickly lesson of the spiritual tempering that later not once will help to stand on end, namely:

1) when Scientific Advice of Institute of study of art, folklore and ethnography of the name of M. Rylski AH of the Ukraine will arrange to her, to the senior staff scientist of department of theatre science, public unfair trial and scandalously will free from work through the Warsaw publication «ideological the erroneous article «Born by revolution» the way of development of Ukrainian soviet dramaturgy» is flexurally illuminated in that, as marked in corresponding protocol» («Scientific Advice condemned» resolutely. 2003);

2) when it will be quickly to change the theme of the almost completed doctoral dissertation about a theatre already «impassable» M. Kulich and to prepare her after work of I. Kochergi and give to defense in Moscow (1969), and it is yet unsimple to search an amateur to write a favorable review on the abstract of thesis of this secret service; together with that more insistent to aim to get a doctorate, in particular and on the reasons expounded in a letter (from April, 22, 1969) to the known figure and researcher of theatre V. Vasilka :»And need to me though a few reviews from Ukraine of people the atrial, that would support me, because Yosipenko (M. Yosipenko is a scientific orthodoxy functioner then a manager of department of history of theatre is in ІМФЕ. — G. K.) rode to Moscow and proved that I am a philologist, does not understand in a theatre and so on. It is necessary for him that on Ukraine there was only one doctor of study of art, because then all will depend on him. It is necessary, that some counteraction was to him, that it was possible to support young people that he so hates» [5, p. 190];

3) when actually will escape with a son from the Ukraine — not only from persecution and unemployment but also from a direct threat to be arrested and celled during the duty wave of repressions against dissident on verge of 1960–1970 th and only due to support of friends by wonder will «hide» from the scientific «cleaning» (1972) in the Leningrad institute of theatre, music and cinematography of the name of M. Cherkasova (presently the Saint Petersburg theatrical academy) and others like that. Communicating from «men of the sixties» of Y. Badziom, I. Dzubo, L. Kostenko, M. Kotcubinska, A. Pashko, I. Svetlichny, V. Simonenko, V. Stus, S. T, V. Chornovol (in their cohort favorably remember the young critic of N. Kuzyakina, Y. Lavrinenko in the New York performance (21.04.1963) about a poetic spring in Ukraine of beginning of 1960th [9, p. 315], becoming familiar with to distribution of samizdat, testifying to what is in such sign texts, as «Homo Feriens» I. Zhilenko and «People not from fear» S. Kirichenko [1, p. 163–164], contemplating the shattering ideological pressing of population, in particular and by means of intelligentsia, N. Kuzyakina already in those years realized clearly, that she is poisoned exactly as the Ukrainian scientist that called on very irritating for the totalitarian system «nationalistic» walks of life, able to doubt in the «authorities» appointed by communist party. This mark of «uncomfortable» literally followed by her: «I for the verymodest andnon-active life was a Zionist, and anti-Semite, and Ukrainian nationalist. For some reason arranged nobody, that I simply Russian that grew in Kyiv in Leningrad. I too somehow fall out of usual connections. I do not divide privately wide spread prejudices, that nationalists and anti-Semite (though people nationally the one-sided are everywhere) operate on Ukraine, but I know and the real price demonstrative «internationalism» and scornful — in relation to other — to «friendship of people» [6, p. 3] and however, even running into numerous problems, she not only never tried to get off from the way of Ukraine studies, on that at one time unexpectedly for itself stepped, but also never about it felt sorry.

During 1946–1948 N. Kuzyakina without seeing got education on in the Russian department of philological faculty of the Kyiv university, made off him an extern in 1948, as the saying goes in «Autobiography», «was accepted to post-graduate course at the Kyiv State University (department of Ukrainian literature)», of 1951 th completed studies, and protected 1952 the candidate's dissertation from the theme of «Becoming of Ukrainian soviet dramaturgy. 1917–1934 years». («Scientific Council blames»...2003). Y

1952–1956, without regard to young enough age, headed the department of literature of the Izmail teaching (afterwards pedagogical) institute, honestly carrying on educational-organizational, teaching, scientific activity and underlining for itself the circle of the further searching sat down. In the published 1990 fate in an academic study of literature magazine «Word and Time» (№ 6) a blitz-interview with a researcher find important testifying to beginning of her «life in science» and that intellectual environment, that formed the world view of young scientist, mortgaged methodological foundation her future studios, sent to those or those segments of literary history and present time, outlined the for a study issues of the day. «I was accepted, — tells N. Kuzyakina — department of Ukrainian literature of the Kyiv university (after completion the Russian department) in autumn in 1948 there I was too young, naive and awfully wanted to study. A place was not on the department of Russian literature.

I had begun to prepare to the entry to other faculty when the leader of the Ukrainian department Yuriy Kobiletcky invited me to act on his department.

I agreed [7, p. 30]. Therefore a certain fate of case (and maybe sober vision of prospect by a senior colleague) is in that in course of time from a young researcher (surplus of decisive, with «ignoramus audacity», as notices, but capable of working and interested) in cognition of the world that was unexpectedly opened in the unknown depths of historical competitions» [7, p. 30]) grew exactly Ukrainian searcher, but not Russian searcher. Analyzing from over 40-years-old distance cathedral collective in that got then, and it A. Ischuk (scientific leader of candidate's dissertation), E. Kirilyuk, Z. Moroz, B. Guriev, O. Dyachenko,

G. Sidorenko and other scientists, N. Kuzyakina marks their humane-ness foremost, warmth: «behaved to me favorably. In the first year saved, when I barely not took off from post graduate course, because did not have a desire to enter to the komsomol (it was!). My leader named «daughter», to work did not mix and helped to pastries» [7, p. 30]. At the same time annoying bitter taste was caused by that did not allow at once brothers correct, high professional reference-points: «And no scientific school he (A. Ischuk (Г. К.) could to me give, because and her did not have! He just belonged to that, mainly rural, to the young people that began on verge of 30th, when in foundation of university education the simple mechanism of adaptation was stopped up to the occurring once a minute political problems. After the careful «cleaning» of university, especially of humanitarian departments from» not ours» were there followers of Zerov?

Of course, to stay fully university without people was impossible and there were prominent specialists on some departments. The Ukrainian department, publicize active, almost completely party, and appeared poorer» [7, p. 30]. Not fully realizing then this creative vacuum, inclined before scientific authorities and valuing every knowledge or skill adopted from them, but especially is «love to the sources, to see a desire all own eyes», bringing up from itself the disciplined researcher («Us then a friendly group gathered: Nina Kalinichenko, Nina Kupry (linguist), graduate student of Institute of literature Leonid Kovalenko. We honestly studied: a working day began in reading hall of university or public library at 10 morning and lasted to 10 at the evening (with the o'clock of interruption on dinner, and sometimes and without her)» [7, p. 31]), N. Kuzyakina with enthusiasm developed the dissertation problem.

Interestingly, that interest in sources in particular «illegal» was produced for her under act of P. Popov (leader of seminar on old literature), and understanding of essence of a study of literature professionalism, deep professional teaching and harmonious development of scientist came due to a communication from C. Maslov (the leader of seminar on old literature and paleography) [7, p. 31–32]. In opinion of, for a scientist mainto «feel small part in connection of generationsto see their following in the profession» [7, p. 32]. However in the years of her scientific becoming it was impossible:»Atmosphere that we breathed carried in itself poison of dissociation, disconnection. These ideas prevailed above the ideas of connection, association, — it and meant the loss of traditions, loss of historical soil in development of nation» [7, p. 32]. So, some torn off from the real existence of literary process, fragmentary, in an argumentation and conclusions (as on a later reception) — must become and her candidate's work about Ukrainian dramaturgy of the first decades of soviet power — the how hardly not most tragic period in our newest history. The «theme of my dissertation — on a background of that time — sounded rather absurd, says N. Kuzyakina. It was impossible to investigate «Becoming of Ukrainian soviet Dramaturgy (1917–1934)» from the point of view of the truths of science, in fact in enemies and subjected to repression exactly those was meant, that and created then dramaturgy: M. Kulish, I. Mikitenko, M. Irchan; «to forget» I. Dneprovsky and Y. Mamontov. Why did choose this theme? From complete not understanding of the thing, because of believing to every written row. There was nobody who can explain to me how it really was? And yet from a desire to understand logic of only process of unjust, rationally to re-

new and explain that did not yield to interpretation exactly in measuring of science «scientifically». As one editorial worker said to me, «this theme is now impossible». He was right. And I wrote her. And when now see the red cover of the first part of the «Essays of Ukrainian-soviet dramaturgy», that went out in 1958 on the basis of dissertation, and then I am ashamed. It was to go across life, nevertheless to get to know truth, — that such there were 20th those» [7, p. 30–31].

Self-criticism sometimes where more than extraneous warnings, explains a researcher to understand new horizons, as well as directs him carefully — even during all further life — to work on that or by a that theme. Then «uncrowned» in relation to the cult of personality of I. Stalin XX to convention the creative figure of M. Kulish becomes Communist party most actual for (N. Kuzyakina — a scientist) — the prominent Ukrainian writer-modernist, «dramatist from «charity Divine», artist conscientious and true», that helped her to «see the epoch of 20th other eyes» [6, p. 3]. Actually, exactly N. Kuzyakina and begins Ukrainian scientific works, until now remaining to one of the respectful names in this industry, and in parallel develops quite a bit tangent literary-theatrical problems and figures from the period of the Shot up Revival and later decades, certainly, not latching in these. On the whole in more than 40-years-old scientific activity of N. Kuzyakina distinguish four basic stages that represent the professional becoming and development of researcher of literature and theatre to a full degree : 1) 1948–1955 is early work of time of studies in post graduate course and first steps as a scientist in an Izmail period of life; 2) 1956–1961 is the Odessa period of life and work; 3) 1962–1972 is the Kyiv period of life and work; 4) 1973–1994 years — is the Leningrad period of life and work. It is important to mark that the publications of scientist continue to appear and after her death, and it is not only prehandson translations already of the known works, but also before the researches not made public. Maybe, such novelties will make happy us yet not once, in fact the «Leningrad» archive of scientist expects his analyzer and time.

For today it is known about a 141 work of N. Kuzyakina (see in particular (НБК 2010)), among which 134 were known at her life. It is separate book editions, article in collections, magazines, newspapers, reviews, published (edited, well-organized, prepared to printing individually or in co-authorship) texts, film scripts. 102 from them are sanctified to the Ukrainian subjects, 85 written with Ukrainian that a woman owned perfectly. Strikes the noticed fact, that in a first period of scientific activity a researcher on the

Ukrainian subjects with practically always writes in Russian, (from 5 thematic works such is 4, in particular dissertation, abstract of thesis, essay about L. Dmiterka, article about I. Karpenka-Karogo); 6 magazine-newspaper articles and reviews print Ukrainian is the theoretical comprehension of problems of nationality and national form in literature, thoughts about the Hungarian and Czechoslovak poets, reviews on two Russian editions. The culture of the Ukrainian people was by such method internationalized (foremost was rusified), unsticking in language translation from native soil and home recipient; in one moment through a language brought in spiritual space of nation the stranger corrected ideological sources.

In a second period of work a situation some changes: a monograph goes out Ukrainian «Essays of Ukrainian soviet dramaturgy. Part 1 (1917–1934)» (Kyiv, 1958), prepared after candidate's research, and 2 from the general amount of 5 Ukrainian research works; other 5 Ukrainian-language publications are sanctified to the theoretical (form, style) and educational-educational problems (3), and also are reviews (2) on the Russian textbook and presentation in Russian legitimate drama of the name of Ivanovo cities of Odessa. Consequently from 10 work of the ofscientist only 2 two were written in Russian — about work of the Ukrainianwriter L. Dmiterka.

The third period is truly selfless in life and work of N. Kuzyakina as a literary critic and specialist in drama study: among 40 her presentations — 36 in Ukrainian language, and it is 4 prominent monographs («Dramatist Mykola Kulish: literacy-critical essay» (Kyiv, 1962), «Essays of Ukrainian soviet dramaturgy. Part is 2 (1935–1960)» (Kyiv, 1963), «Dramatists Ivan Kocherga. «Life. Plays. Presentations» (Kyiv, 1968), «Plays of Mykola Kulish: literary and stage history» (Kyiv, 1970), a number of new, deep, actual publications about I. Franco, Lesia Ukrainian, I. Dneprovsky, I. Kocherga, M. Kulish particular promulgation of pages of epistolarity of this artist, analysis of his collaboration from «Berezolem», by other theatres of the Ukraine. Only 2 printings (an abstract of thesis of doctor dissertation and review are on resolution of the «Passionate sonata» of M. Kulish on the stage of Kyiv Franco) went out in light Russian. At the same time 1 theoretical secret service was edited in Ukrainian, reviews about the guest performances of the French theatre of «Comedy of France» (1964) and Leningrad academic theatre of the name of A. Pushkin (1965) in Kyiv (under the pseudonym of K. Borisuk), anniversary Shakespearian article (1964), is also published. Separately will mark the review of N. Kuzyakina «Up against own life» («Fatherland», 1969) on the memoirs of writer, journalist, theatrical critic

Y. Smolich «Recital of anxiety» (1968) Many tragic pages and figures of the subjected to repression Ukrainian culture of the first decades of XX century came back to life in that. Thinking about this period of work of N. Kuzyakina, M. Vaskiv marks: «Straight or it is hidden a researcher writes about that about what all other yet yesterday, and many — and today consider the best to say nothing. The indifferent relation of representative of metropolis changes on large love to the colonial culture, so large, that she does not walk around negatives, provincialism, primitiveness of many phenomena in life of Ukrainian nation and culture. This process is inserted in the national and culture revival of 60ies, as well as analogical process with many representatives of Ukrainian intelligentsia in the revival of 20th — beginning of 30th. In the recreation of them N. Kuzyakina repeatedly crossed limits settled. Yesterday's Russian woman gives all grounds for that, to get a label of the Ukrainian bourgeois nationalist. A concentration is on the Ukrainian culture, opening of large values not only but also world scale, them the widest popularization become basis of scientific activity of N. Kuzyakina» [2, p. 303–305]. Driving out to Russia at the beginning of 1970ies, scientist, certainly, must amend in character of the scientific work.

74 works are known from this period — mainly Russian-language (45 against a 28 Ukrainian-language, given out mostly after 1987, one English-language), and they went out mainly in Leningrad, Moscow, now and then -in Kyiv, Odessa. However again distinctly dominate Ukrainian motives, presented by 50 brilliant developments among those 5 monographs (everything in these years gave out them 7), prevails: «Ukrainian dramati-cart beginning of XX of century. Ways of renewal: (on the materials dram of Lesia Ukrainian) (Leningrad, 1978), «Lesia Ukrainian and Alexander Blok: literary-critical sketch» (Kyiv, 1980), «Formation of ukrainian-soviet producing activity (1920 — beginning of the 30th), (Leningrad, 1984), «Archived pages» (Kyiv, 1992) «Theatre in the Solovki Prison camp» (Luxembourg, 1995); numerous articles; cinema scenario work to the 4-film documentary series «My address: Solovki» — ribbons about L. Kurbus «Trap» and about M. Kulish «Load of silence» (made on a studio «Kyiv scientific film», 1991, author of scenario: N. Kuzyakina, stage-director: Leonid Anichkin, operator: Anatoly Solopay, musical registration: Yuliya Lazarevska, text reads: Bohdan Stupka); about M. Zerov «Why to translate Vergily»? But about the ordeals of wives and daughters of the subjected to repression «counter-revolutionaries», that divided the fates of the native in the Solovki camps, — do not «strike a woman even made a flower»

(A researcher does not change to the main theme — history of Ukrainian dramaturgy of XX of century, increasing her deepening in work of Lesia Ukrainian and reading of authoress in comparison from A. Block and however main direction of scientific search is remained by life and work of M. Kulish, L. Kurbus, quite a bit attention is spared to I. Dneprovsky and to I. Kocherga.

Sound excerption of history of Ukrainian soviet direction becomes the undoubted achievement of N. Kuzyakina, and by the crown of scientific career is a monograph «Theatre on Solovki. 1923–1937» (1995, 2009), working on that, she studied «Gulagivski» archives carefully, as soon as they were done by accessible, Collected everything, that was opened about the Ukrainian and not Ukrainian writers, stage-directors, actors, musicians and others» [2, p. 301].

After death of the researcher it is printed only 6 her works (from them 3 monographic, all Ukraine researching, 4 in Ukrainian language) among that will distinguish by volume books-collections «N. Kuzyakina: «Trajectories of fates» (Kyiv, 2010), that present her in transitive scientific works to the modern Ukrainian scientific concord and every curious reader. «Scientific inheritance of Natali Borisovna Kuzyakina, — justly establishes M. Vaskiv — is the gold fund of Ukrainian literary criticism, that is why her vital and spiritual increase already from it one reason is very interesting and important for today's literary critics and specialists in drama study. But very important and interesting this increase is yet and because it contains priceless lessons for becoming of the real scientist and real man» [2, p. 297]. A scientist talks about 5 such lessons:

1) «...aspiring to the permanent increase, improvement, to the unwillingness to be satisfied to those, about what it impossible freshly to say: «so-so» or it «may be so»...»;

2) «...ability critically to belong to stranger work, stranger persuasions, even if they are expounded by the meters of literature or literary criticism. critically to perceive own previous work»;

3) «...science must be mathematically exact», confirmed by sources — texts, documents, and at the same time — «science cannot be passionless, «cold»...»;

4) «...it is necessary to do generalization on the basis of analysis of concrete texts, artistic phenomena, but not vice versa, when at first line a conception (even if a conception looks very slender), and then under it «adjust» in separate facts or use them only as illustration to theoretical position»;

5) scale of scientific interests, lining up a wide context different national prospect in relation to the basic (national) object of research and others like that [2].

In our view, it costs to make accent to another lesson for contemporaries and future generations of researchers, given N. Kuzyakina, and it her active and inflexible patriotic position of intellectual man-person, her sincere experiencing for the fate of motherland, without regard to the sometimes extremely heavy circumstances of own life. Provided with the mind of great capacity, extraordinarily exacting to her, she sought out every possibility for truthful service to sciences, and inhumanization it is very important in the plan of prospect of community development. In an interview «Even the loss of language does not mean death of people», consistently using a word-combination «our state history», «native Kyiv», «our republic», identifying itself with the Ukraine, N. Kuzyakina already, then — in 1989, not very depending upon the duty wave of national revival, outlined dangers that in future tragic will threaten to Ukraine. It is first Russian chauvinism that never will leave off to perceive Ukrainians «fascists» and «nationalists», for one hundred last years, so not learning to be:

- 1) oriented in «regional questions», as Lesia Ukrainian wrote;
- 2) home «fifth column» of the assimilated Ukrainian ignoramus that at any case will use bugbear of «nationalism»;
- 3) Going lumpen of society, destruction of cultural and educational and scientific spheres as encroaching is upon intelligentsia — only force able to build and confirm the national state;
- 4) suppleness of people to internal discord, predefined by a «enormous historical loss» — absence of «experience of state existence». At terms of class, political, other oppositions of internal forces any country exists only because the idea of state and national unity above these contradictions. But when people during centuries do not have an experience national unity, it is difficult to save itself on historical in directions. People can test many historical shots or even crash, but must save spiritual principles due to that at the favorable terms of historical development he can again unite are certain, to renew the state system. Inability of many Ukrainians to spiritual and business unity a long a goal ready became the source of anecdotes»;
- 5) oppression of Ukrainian people, predefined by weakening of village as a basic source of her development; large russification of the region, what maims a language cleanness; by frank neglect and resistance (even for confession of Ukrainian state) from the side of «millions mass of office

workers of all grades»to «speak, to think Russian» [6, p. 3–5]. Certainly, a scientist searches a rational decision on the difficult historical cross-roads of Ukraine. By an only correct step, in opinion of N. Kuzyakina, a 50-years- old purposeful public policy had to become on the correction of situation, that in a result — «through a few generations at favorable terms» — would help to «renew an equilibrium». But will old top-level shots that «have itself for the state and there are masters of the situation» produce such politics?!

And as far as aggressive will be counteraction «from the side of those, who we care» of? Finally — or we have «half century clever, democratic, on new legal, economic principles of life, to try to untie a national question. Does have these the half a century? Does not know» [6, p. 21]. In our days everything that was said by a scientist 25 years ago strikes predictability and relevance.

Undoubtedly, the region, where she was «eaten», from what «survived», became most love and melancholy of N. Kuzyakina. Does «long for Kyiv, for Ukraine»? — asked her in an interview. «Very. And I cannot do anything» [6, p. 21]. After disintegration of the USSR she dreamed to move to live in the city of her childhood, however premature death prevented to it. However the son of the researcher B. Kuzyakin carried out a mother desire — attached her ashes to the grave of relatives on the «Baikovom» cemetery. The vital circle of the Russian that for a long time went down in history exactly by it Ukrainian works and has reputation for deserved nevertheless on the real born in Kyiv was so locked.

REFERENCES

1. Bilyk H., Sayenko V. (2014). *Valentyna Sayenko: «Natalya Kuzyakina — z kohorty lytsarivdukhu, vzirets' dlya suchasnyk hnaukovtsiv»*. Al'manakh Poltav's'koho natsional'nohopedahohichnohouniversytetu «Ridnyykray». 2 (31). 158–165.
2. Vas'kiv, M. (2012). *Zahal'nolyuds'ki estetychni tsinnosti y natsional' nasvoyeridnist' vytvoriv mystetstva u naukovomu dorobku Natali Kuzyakinoyi*. U kn.: *I. S. Shmelev i pisateli literaturnogo zarubezh'ia: XX Krymskie mezhdunarodnye Shmelevskie chteniia*. Antykva. Alushta. 297–309.
3. Volys'tka, I. (2010). *Uroky Natali Kuzyakinoyi*. U kn.: *Kuzyakina N. Trayektoriydol'*. Tempora. Kyiv. 9–21.
4. «*Vchena Rada rishuche osudyla...*» (2003). *Avtobiografiya (23.05.1962) N. Kuzyakinoyi. Kharakterystyka (cherven' 1967 r.) N. Kuzyakinoyi. Pidhotovka publitsiyi H. Dutchak* [Electronicresource]. Kino. Teatr. 6. 17, Access regime: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=188.

5. Kryachok, M. (2013). *Z epistolyariyu Natali Kuzyakinoyi (zadokumentamy Ts-DAMLMUkrayiny)*. ArkhivyUkrayiny. 4. 182–200.
6. Kuzyakina, N. (1989). *Natalya Kuzyakina: «Navit' vtrata movy ne oznachaye zahybeli narodu»*. Rozmovuviv O. Halyas. Ukrayina. 35. 3–5, 21.
7. Kuzyakina, N. (1990). *Avtoportret. Slovo i Chas*. 6. 65–68.
8. Kuziakina, N. (2009). *TeatrnaSolovkakh. 1923–1937*. «DMITRII BULANIN». SPb.
9. Lavrinenko, Yu. (1971). *Zrub i parosty. Literaturnokrytychni statti, eseji, refleksiyi*. Suchasnist'. Myunkhen.
10. *Moya adresa: Solovky (1991–1992). 4 seriyi* [Electronicresource], Access regime: <http://www.ex.ua/2068892>.
11. NBK (2010). *Natalya Borysyvna Kuzyakina. Biobibliohrafichnyy pokazhchyk literatury. Vyd. 2-e, vypr. i dop. Uporyad. L. Bur»yan; nauk. ker. V. Sayenko; red. I. Shelestovych. RV ODNB imeni M. Hor'koho*. Odesa (Seriya «VcheniOdesy», vyp. 40).
12. Rozdobud'ko, I. (2012). *SkhidnaSlobozhanshchyna* [Electronicresource], Access regime: http://haidamaka.org.ua/page_sxslob.html. (Proekt SVU (Soborna Velyka Ukrayina). UkrayintsinavkoloUkrayiny).
13. Sayenko, V. (2010). *Trayektoriya dukhovnoho zletu naukovtsya. U kn.: Natalya Kuzyakina: Avtoportret, interv»yu, publikatsiyi riznykh lit, istoriya yikh retseptsiyi ta interpretatsiyi, memoria*. Vydavnychafirma «Vidrodzhennya». Drohobuch. 3–26.
14. Sayenko, V. (2012). *Naukovyy svit profesora Nataliyi Kuzyakinoyi z pohlyadu tematolohiyi*. Al'manakh Poltav'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu «Ridnyy kray». 1 (26). 121–128.

ВЫСОКИЙ НАУЧНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ УКРАИНОЦЕНТРИЧЕСКИХ СТУДИЙ НАТАЛЬИ КУЗЯКИНОЙ

Галина Ковальчук, старший преподаватель

Одесского национального экономического университета, Украина

В статье на историко-биографическом материале проанализировано научное наследство выдающегося украинского и российского литературоведа и театроведа XX столетия профессора Натальи Кузякиной, акцентировано внимание на значительной украиноцентричности ее исследовательских изысканий, особой сосредоточенности на драматургии периода Расстрелянного Возрождения. Ученый, несмотря на идеологическое давление на нее, внесла неоценимый вклад в развитие кулишеведения, курбасоведения, в познание соловецких страниц репрессированной украинской культуры.

Ключевые слова: *украинистика, история науки, литературоведение, театроведение, Н. Кузякина.*

ВИСОКИЙ НАУКОВИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНОЦЕНТРИЧНИХ СТУДІЙ НАТАЛІ КУЗЯКІНОЇ

Галина Ковальчук, старший викладач

Одеського національного економічного університету, Україна

У статті на історико-біографічному тлі проаналізовано наукову спадщину видатного українського та російського літературознавця й театрознавця ХХ століття професора Наталі Кузякіної (1928–1994). Акцентовано на виразній україноцентричності її дослідницьких шукань, особливій зосередженості на драматургії періоду Розстріляного Відродження. Самозречено працюючи у сфері україністики і компаративістики, дослідниця відкрила постать і творчість світового рівня драматурга Миколи Куліша, надрукувавши за життя чотири книги («Драматург Микола Куліш» (1962), «Геси Миколи Куліша» (1970), «Архівні сторінки...» (1992), «Театр на Соловках. 1923–1937»), а п'яту — «Траєкторії долі» (2010) — після смерті.

Попри ідеологічний тиск на неї, зробила неоціненний внесок у розвиток не тільки кулішезнавства, курбасознавства та пізнання соловецьких сторінок репресованої української культури, але й ввівши в науковий обіг праці з порівняльного літературознавства, як наприклад, «Александр Блок и Леся Украинка». Значущими є дослідження зі сфери поетики художнього тексту.

Окремі уваги вимагають зібрання театрознавчих праць Наталі Кузякіної, які чекають своєї черги на публікацію й осмислення мистецтвознавцями.

***Ключові слова:** україністика, історія науки, літературознавство, театрознавство, Н. Кузякіна.*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білик Г. Валентина Саенко: «Наталія Кузякіна — з когорти лицарів духу, взірць для сучасних науковців» / Галина Білик // Рідний край. — 2014. — № 2 (31). — С. 158–165.
2. Васьків М. Загальнолюдські естетичні цінності й національна своєрідність витворів мистецтва у науковому доробку Наталі Кузякіної / Микола Васьків // И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья: ХХ Крымские международные Шмелевские чтения. — Алушта, 2012. — С. 297–309.
3. Волицька І. Уроки Наталі Кузякіної / І. Волицька // Кузякіна Н. Траєкторії долі. — Київ: Темпора, 2010. — С. 9–21.
4. «Вчена Рада рішуче осудила...». Автобіографія (23.05.1962) Н. Кузякіної. Характеристика (червень 1967 р.) Н. Кузякіної [Електронний ресурс] / Підготовка публікації Г. Дутчак // Кіно.Театр. — 2003. — № 6. — С. 17. — Режим доступу: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=188.
5. Крячок М. З епістолярію Наталі Кузякіної (за документами ЦДАМЛМ України) / М. Крячок // Архіви України. — 2013. — № 4. — С. 182–200.

6. Кузякіна Н. Наталя Кузякіна: «Навіть втрата мови не означає загибелі народу» / розмову вів О. Галяс // Україна. — 1989. — № 35. — С. 3–5, 21.
7. Кузякіна, Н. Автопортрет / Наталя Кузякіна // Слово і Час. — 1990. — № 6. — С. 65–68.
8. Кузякіна Н. Театр на Соловках. 1923–1937 / Наталя Кузякіна. — СПб.: Дмитрій Буланін, 2009. — 161 с.
9. Лавріненко Ю. Зруб і парости. Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. — Мюнхен: Сучасність, 1971.
10. Моя адреса: Соловки (1991–1992). 4 серії [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ex.ua/2068892>.
11. Наталя Борисівна Кузякіна: біобібліографічний покажчик літератури / упоряд. Л. Бур'ян; наук. кер. В. Саєнко; ред. І. Шелестович. — Вид. 2-ге, випр. і доп. — Одеса: РВ ОДНБ ім. М. Горького, 2010. — 38 с. — (Серія «Вчені Одеси»; вип. 40).
12. Роздобудько І. Східна Слобожанщина [Електронний ресурс]. — Режим доступу — http://haidamaka.org.ua/page_sxslob.html. — (Проект СВУ: Соборна Велика Україна. Українці навколо України).
13. Саєнко В. Траєкторія духовного злету науковця / Валентина Саєнко // Наталя Кузякіна: Автопортрет, інтерв'ю, публікації різних літ, історія їх рецепції та інтерпретації, тематика. — Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2010. — С. 3–26.
14. Саєнко В. Науковий світ професора Наталії Кузякіної з погляду тематології / Валентина Саєнко // Рідний край. — 2012. — № 1 (26). — С. 121–128.

Стаття надійшла до редакції 29 вересня 2016 р.

УДК 821.161.2'06

РОМАНТИЧНА ІРОНІЯ ТА ЇЇ МОДИФІКАЦІЯ В ПОЕЗІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Ярослав Поліщук, д-р філол. наук, проф.

*Київський університет імені Бориса Грінченка
yaropk@gmail.com*

Автор статті розглядає тип романтичної іронії, засвідченої в європейських літературах. Українська модифікація іронії проявилася в поезії Тараса Шевченка останніх років життя. Майстерне застосування комічних засобів вказує на мудру відстороненість та філософсько-екзистенційну рівновагу у свідомості поета. Іронічний код поєднує поезію Т. Шевченка з романтичною традицією, але водночас виражає індивідуальну специфіку його таланту.

Ключові слова: іронія, поезія, автор, образ, троп, ліричний суб'єкт.

Категорія іронії належить до найбільш складних для теоретичного інтерпретування. Відомо, що поняття іронії може (і має) розглядатися різними науками — літературознавством, риторикою, філософією, психологією тощо. Та й за своєю суттю воно є міждискурсивним, тобто не належить виключно літературі. До з'ясування іронії вдавалися німецькі філософи-романтики, як-от Г. В. Ф. Гегель, Ф. Шлегель, Ф. Новаліс, а пізніше і прихильники лінгвістичного аналізу (Л. Вітгенштайн), і деконструктивізму (Ж. Деріда, Ж. Лакан), і постмодерних теорій (Р. Рорті, Ц. Тодоров, Ю. Крістева). На сьогодні її активно розробляють у багатьох сферах, поєднуючи дослідження іронії з поняттями тексту, дискурсу, метамовної гри, символу, метафори, алегорії та под. [11]. Найбільш послідовно та оригінально трактують цю проблему німецькі вчені, зокрема в публікаціях останніх років Р. Люте, Е. Мойтена [12; 16].

Спільним у поглядах романтиків було визнання метафізичних передумов іронії. Творці цієї епохи вважали, що іронія не є звичайним риторичним прийомом: за нею неодмінно стоїть естетична позиція автора, критичне ставлення до світу, а то й відверте несприйняття його. Відтак завданням іронії не є передавати знання про певні предмети, а навпаки, відкривати переваги незнання, занурюючись при цьому в інтуїтивне пізнання дійсності [4], яка вислизає із системи раціонального мислення. Данський мислитель С. К'єркегор твердив, що іронія визначає не тільки спосіб мислення людини, а й, що важ-

ливіше, спосіб її існування. С. К'еркегор вважав, що завдяки іронії в певні (переломні) моменти історії відбувається відмова від дійсності, і саме мистецтву належить у цьому пріоритетна роль. Хоча іронію, на думку данського філософа, характеризує абсолютне заперечення, то вона все-таки виявляється єдиним шляхом (саме шляхом, процесом, а не даністю), аби осмислити наш погляд на світ [3]. Адже людина не довіряє минулому, не приймає теперішнього й не знає майбутнього, тому не може нічого стверджувати з певністю.

Романтичний концепт іронії насправді став вираженням світоглядної позиції його сповідників. Критичне сприйняття дійсності, аж до цілковитого розриву з нею, передбачало конструювання іншого, уявлюваного світу, що наділявся особливою цінністю. У ньому герої романтизму осягали повноту особистого самовираження, відчували цілковиту свободу, якої не мав у сковуючій та деморалізуючій його самість дійсності. Його іронічна позиція, власне кажучи, наочно виражала таку дихотомію світосприйняття, передусім вона засвідчувала інтелектуальну свободу та незалежність. Не випадково на прикладі творчості сучасників Ф. Шлегель стверджував, що «іронія є універсальним почуттям дійсності» [4, с. 78].

Натхнена іронією уява романтиків — це гра смислами, що засвідчує силу творчої індивідуальності, силу творчого духу. Таким чином, іронічне самовираження невіддільне від романтичного прагнення знайти власну ідентичність, надати їй духовної повноти. У цьому поєднується особистість художника і її творчий продукт — художній образ. Романтична іронія була особливим способом художнього бачення світу, але вона також виражала романтичну свідомість автора. Іронія містить у собі глибоку світоглядну сутність, але також оригінально апелює до культурної традиції. Адже іронія романтиків була б неможливою без античної іронії, що слугувала їй за надійну основу та опору, як підкреслює німецький учений Е. Беглер [12].

В українській літературі іронічні інтонації мали значний розвиток в епоху бароко. Вони проявилися в комічних жанрах та формах барокової літератури XVII–XVIII століть, як-от бурлескні вірші, травестії, інтермедії та под. Саме з цієї традиції багато почерпнув І. Котляревський, реалізуючи задум перелицьованої «Енеїди». Цінував її також Тарас Шевченко, найяскравіший та найсамобутніший виразник романтичної іронії в українській літературі. Іронічна постава характерна для Т. Шевченка взагалі, проте вона різною мірою проявлялася в

окремих його творах. У цій статті ми не маємо на меті відстеження засобів іронії у творах поета, це вже було зроблено шевченкознавцями [2]. Тому обмежимося кількома прикладами, фокусуючи увагу на останніх віршах Т. Шевченка, в яких іронічні маски втілено з великою художньою майстерністю та силою.

Щоб зрозуміти силу впливу іронії, її слід сприймати у контексті світогляду та поетикального арсеналу автора «Кобзаря». Традиційним предметом дискусії шевченкознавців є поєднання/непоєднання в Шевченковій творчості двох засадничо відмінних якостей — поета-громадянина, трибуна й пророка, та поета-лірика, співця суб'єктивних настроїв — самотності, туги, нерозділеної любові. Складність питання в тому, що обидві ролі для Тараса Шевченка органічні. Обидві добре характеризують сутність його таланту. Пристрасний пафос поета засвідчує гостру злободенність його творчості, прагнення жити й перейматися тими проблемами, над якими вболіває суспільна думка. В окремих дослідженнях побутує навіть думка, що цей громадянський поклик був містично обумовлений. Так, Леонід Плющ побудував свою цікаву, хоча й контрверсійну, студію на визнанні за Шевченком передусім функції «шамана» і пророка [6, с. 25]. Однак іронічні інтонації поетової музи вказують на іншу, в певному сенсі антиномічну ознаку його таланту, — своєрідну відстороненість постави, за якою криється екзистенційна відкритість та філософська розважливність поета.

Через комічну недомовленість та підтексти Кобзар дотепно апелює до вітчизняної культурної традиції, передусім до фольклору та барокової «низької» літератури. Його власна культура іронічного мовлення доволі багата, як зазначають дослідники. Сама ж іронія була для поета засобом жартівливого кепкування, а частіше — скептичної насмішки з суспільних вад і людських пороків. У частковому аспекті іронічна образність уже привертала увагу науковців — від Ю. Івакіна [2] до М. Тарнавського [8]. Проте нашим завданням буде представити її: а) у специфіці пізньої творчості, властиво, останнього, завершального акту творчої драми письменника; б) у переплетінні загальних та індивідуально-авторських інтонацій; в) у характерності ліричного героя поета, іронічна постава якого багато в чому визначає поетикальну своєрідність творчості Кобзаря.

На відміну від безпосереднього пафосу, який відображає щирі переживання та інтенції автора, іронія в художньому творі подвійно

кодифікується, що дозволяє сприймати іронічні образи по-різному [17, с. 109]. Вона належить до найбільш парадоксальних засобів художнього мовлення, причому така парадоксальність лежить в основі іронії, хоча в різних текстах вона може виражатися більшою або меншою мірою. Як дотепно окреслив Ф. Шлегель, про іронію можна говорити тільки те, що «саме в собі є парадоксальне й іронічне» [11, с. 29]. Інакше кажучи, ефект іронічного мовлення в художньому творі базується на комічному обігруванні поняття офіційної чи загальноприйнятої правди, яке автор піддає сумнівові, тим самим спонукаючи читача до вагання та переосмислення загальноприйнятих, утертих поглядів на світ та суспільство. Таким чином, іронія — це «спосіб осмислити парадоксальність, амбівалентність світу» [8, с. 92–93]. Амбівалентну функцію іронії можна розпізнати в тому, що вона виражає водночас і схвальне, і критичне ставлення до предмета зображення — залежно від того, хто і яким чином відчитуватиме смисл твору.

Комізм іронії тільки на перший погляд видається простим та зрозумілим. Варто пам'ятати, що за ним стоїть певна філософська *відстороненість* автора, яка сама по собі проковує ефект двозначності (краще сказати — багатозначності) прочитання. Адже іронія постає як плід авторового роздуму над природою речей, над сутністю світу. «Підставою іронії є чинник рефлексії. Це спосіб дискурсу, в якому існує відмінність між тим, що сказане дослівно, а що насправді хотіли сказати. У найпростішому особливому випадку ця відмінність набуває характеру протиставлення: говоримо щось протилежне до того, що насправді хотіли сказати» [11, с. 22].

Як відомо, багатство іронічної риторики було особливістю німецького романтизму. Концепція романтичної іронії, що була обґрунтована Фрідріхом Шлегелем, базована на філософських судженнях Г. В. Гегеля. Якщо виходити з тези німецького філософа про те, що висока поезія наближається до філософії й може стати щодо останньої доречним коментарем чи ілюстрацією (саме таким виглядало актуальне завдання нової епохи), то іронічну поезію слід визнати в цьому контексті чимось абсолютно протилежним, тобто «філософією навиворіт». Тому-то Гегель на прикладі романтичної поезії Г. фон Кляйста твердив, що іронія — замість бути справжнім чином та суттю — може провадити поета до порожньої «туги душі» [18, с. 192–193]. Утім, важко заперечити притягальну силу романтичної іронії та міс-

тики, які стали популярними та неймовірно поширились у багатьох європейських літературах доби романтизму.

На ґрунті слов'янських літератур романтична іронія все ж не набула великого поширення, оскільки була витіснена значно більш актуальною для того часу національно-визвольною риторикою та пафосом боротьби за національні права. Проте в останній час такі оцінки підлягають переглядові. Так, дослідники польського романтизму прискіпливо аналізують іронічний складник творчості Юліуша Словацького, доводячи, що саме він багато в чому визначив унікальне своїм багатством інтерпретаційне поле пізніших студій над творчістю автора «Баладини» [15; 18]. Виникає спокуса переоцінити в подібному дусі значення Шевченкової іронії, зокрема проявленої в його зрілій творчості.

Передумовою іронічного погляду на світ є поетова схильність до філософської рефлексії, перейнятість пошуками правди універсальної, екзистенційної, понад часовим та просторовим локусом, — ще, либонь, від часу першого «Кобзаря» (1840), зокрема від поем «Катерина» та «Гайдамаки», багатих на лірико-філософські рефлексії. Цій творчості, безумовно, притаманні «філософічні риси», вона «насичена великою любов'ю до мудрості і правди» [9, с. 52]. Так, багатою на іронічні засоби є поема «Сон» — від їдкої сарказму до м'якої автоіронії. Т. Шевченко влучно пародіює мову тогочасної офіційної пропаганди, але й перекодує фольклорно-барокові засоби комізму. Як завважив Юрій Івакін, «трагічний викривальний пафос картин України й Сибіру змінюється інтонацією іронічної народної оповіді, мова стає нарочито зниженою (причому основна іронічна мелодія, як це нерідко буває у Шевченка, супроводжується ліричними й патетичними варіаціями)» [2, с. 67]. Філософічні риси особливо загострюються в поезії останніх років життя. Це цілком зрозуміло, бо останні вірші знакують творчу й життєву зрілість автора, його досвідченість в осмисленні наріжних проблем буття. На прикладі цих творів випадає говорити про зрілість авторської іронії, а також про її багатофункційність, залежно від контексту.

Екстраполяція загальної ситуації на останні поезії Тараса Шевченка засвідчує, що вигострювання поетичного образу Кобзаря відбувається у двох планах одночасно. По-перше, через підкреслено в'їдливе, нерідко жовчне, висміювання суспільного зла. По-друге, через відсторонення від злободенних інтонацій на користь рефлексій

про істину, про справжні та сумнівні вартості, про спасіння людської душі. На цьому полі й відбувається перетинання різних стильових дискурсів, на ньому неодмінно зустрічаються обидві властиві стихії Шевченкової музи — пафос та іронія, втілюючись у конкретних ліричних враженнях-образах світу.

Шевченко злободенний найщиріше переймається атмосферою відносного лібералізму в тогочасному російському офіціозі. Він сподівається (таки наївно, як показали наступні події), що очікувана царська реформа приведе до визволення селян, а також слугуватиме загальному оздоровленню суспільства. Звідси — гострий антицарський пафос його образів з поезії останніх літ. На цьому свого часу акцентував увагу С. Смаль-Стоцький: «Цілий останній рік життя Шевченка мучила одна і та сама ідея — зміна деспотичного ладу на людський гармонійний лад. Всі його думки зводяться вкінці до одної думки, що не буде людського правопорядку на світі, доки люди не зроблять суд або доки люди і без того, «без всякого лихого лиха царя до ката поведуть». Це була Шевченкова мука, це була його скорб, його печаль [...]. Такий був Шевченко-поет: не звеличник царів і Росії, а найбільший і найзавзятіший противник розпинателів народних, був правдивий апостол правди» [7, с. 10].

Натомість Шевченко іронічний схильний ставити під сумнів досягнення ідеалу загальної правди та благоденства. Амбівалентність поетової іронії полягає в тому, що вона не дає чіткої відповіді про ступінь критичної настанови автора супроти предмету висміювання. Такий ступінь визначає для себе кожен читач, керуючись власною мірою та інтуїцією, а також правом індивідуально відчитувати ті смисли, які реалізовано в тексті вірша.

Більше того, Шевченкова іронія звертає на себе увагу властивою багатозначністю. Вона спрямована не тільки проти «царів з міністрами-рабами» (що самозрозуміло в цій ситуації), а й торкається «добрих людей» і цілого «світу вольного». Це закладає своєрідну подвійну перспективу Шевченкової поезії: ліричний герой водночас і наївно вірить у можливість швидкого суспільного поступу, і підважує таку віру, зраджуючи всеохопну іронічну поставу щодо світу. Чого в такій позиції більше — патетичного чи комічного? Певно, важко відповісти однозначно. Проте іронія не лише «роз'їдає» поважність тону, вона своєрідно урівноважує загальний настрій Шевченкової поезії, надає їй філософської глибини та загальної поміркованості.

Із цього погляду доводиться визнати дещо перебільшеною наведено вище оцінку С. Смаль-Стоцького. Справді, поет щиро переймався проблемами загальносуспільної ваги. Його антицарський пафос цілком явно засвідчує гостроту реакції на стан російського суспільства на межі 1850–1860-х років, зокрема його моральної деградації, коли «псарі з псарятами царять» [10, с. 367]. У цьому Кобзар виступає принциповим опонентом влади (зокрема й офіційної російської літератури та, ймовірно, частково рідномовної з сервільною позицією щодо влади, про це досить добре писав ще в XIX ст. Борис Грінченко [1, с. 71–74]). Поет принципово розбудовує опозиційний щодо імперського національно-колоніальний наративу [5, с. 27], хоча й поділяє загальні засади свободи та рівності. Проте Шевченко не такий наївний, аби сподіватися на швидке відновлення справедливості в умовах, коли вона була абсолютно зневажена. Це виразно засвідчують іронічні інтонації, що сягають не лише поточного моменту, а представляють універсальний погляд на правду і кривду цього світу, споріднені з меланхолійним настроєм давніх українських псалмів чи окремих віршів Григорія Сковороди.

В останніх віршах Тараса Шевченка знайдемо приклади різних видів іронії, яких, за античною риторикою, є п'ять — сарказм, астеїзм, міктеризм, діасизм, харієнтизм [17, с. 109]. Проте якщо саркастична іронія звучала в його ліриці й раніше, то тепер особливо виразно проявляється харієнтистський комізм — «чемне знуцання», коли прикрі речі злагоджують делікатними словами. До такого засобу вдається поет, коли говорить про суспільну кривду чи особисті настрої ліричного суб'єкта — хворобливу тугу, безнадію, відчуття близької смерті. Він не цурається й *самоіронії*, вкладаючи в уста свого ліричного персонажа комічне обігрування власної ролі й призначення поета-пророка:

*Не нарікаю я на Бога,
Не нарікаю ні на кого.
Я сам себе, дурний, дурю,
Та ще й співаючи. Орю
Свій переліг — убогу ниву!
Та сію слово. Добрі жнива
Колись-то будуть. І дурю!
Себе-таки, себе самого,
А більше, бачиться, нікого?* [10, с. 355]

Варто акцентувати увагу також на характерній постаті ліричного персонажа. Його удавана наївність та простакуватість (у розвиток традиції українського бурлеску та І. Котляревського) слугує своєрідною маскою, за якою прозирає інше обличчя. Незавжди здогадатися, що постать такого героя значною мірою автобіографічна; попри комічний камуфляж, у ньому вгадується крута вдача та гострий розум самого автора. Іронічно налаштований автор представляє нам героя, який намагається видатися наївним, легковірним, надміру щирим, не здатним розпізнавати лицемірність офіційної мови влади та її апологетів. Насправді ця удавана наївність апелює до вдумливого читача, який легко розгадає умови гри — різниця між брехнею й іронією «є ясна для втаємниченого» [11, с. 23]. За маскою легковірності стоїть щось глибше. Так, як у юродстві чи блазенстві людина здобуває право нещадно кпити з будь-кого та голосити жорстоку правду, ліричний герой пізнього Т. Шевченка приховує в іронічному слові вміння розрізняти добро і зло, зважено судити про світ і його порядок.

Дихотомія пафосу й іронії в останніх віршах поета набуває чітко вираженої *діалогічної опозиції*. Найбільш явно це проступає у творі «Чи не покинуть нам, небого...», який Т. Шевченко написав незадовго до смерті, 14–15 лютого 1861 року та який фактично завершує його поетичну творчість. Діалогічна композиція цієї поезії непомірно вказує на потребу виділяти два стильові ключі в її інтерпретації, — пафосно-патетичний та комічно-іронічний. Автор рефлектує тут межовий стан свідомості людини, яка вже відчуває, що опинилася «на Божій дорозі» та потребує звести рахунки з цим світом. При цьому ліричного суб'єкта особливо вирізняє іронічна постава — не тільки супроти світу й людей, а й щодо себе самого та власного призначення.

*Чи не покинуть нам, небого,
Моя сусідонько убога,
Вірші нікчемні віршувать,
Та заходитьсь риштувать
Вози в далекую дорогу,
На той світ, друже мій, до Бога,
Почимчикуєм спочивать.
Втомилися і підтопталися,
І розуму таки набралися,
То й буде з нас! Ходімо спать,
Ходімо в хату спочивать...
Весела хата, щоб ти знала!.. [10, с. 372]*

Т. Шевченко був свідомим сили свого таланту і його впливу на духовний розвиток українців. Як же розцінювати його самоіронічні ескапади про «вірші нікчемні»? Можливо, в них можна завважити тінь манірності й нещирості? Чи висловлені тут вагання є цілком щирим настроєм, чи в них присутня дрібка зумисної тенденційності? Іронічний тон не дає підстав для однозначних відповідей на такі питання, і в цьому його оригінальність. Іронічні пасажі вірша перемишуються, однак, патетичними, в яких явно відчувається глибина людської драми героя — самотності, нерозуміння, кривди од людей. У Шевченковому пафосі є апеляція до Бога й Божого суду, на протигагу людським звичаям та правилам.

*Ой не йдімо, не ходімо,
Рано, друже, рано —
Походимо, посидимо —
На сей світ поглянем...
Поглянемо, моя доле...
Бач, який широкий
Та високий, та веселий,
Ясний та глибокий... [10, с. 372]*

Чергування іронії й пафосу знакує Шевченкове поетичне мовлення як таке, що тяжіє до універсальності, до всеохопного слова, не обмеженого вузькими часпросторовими деталями, які обнижують горизонт сподівань читача. Ані пафос, ані іронія не можуть цілком задовольнити поета — лише поєднання цих різноспрямованих чинників. У першому випадку існує небезпека фальшивого тону: недаремно ж Т. Шевченко так їдко висміював колег-поетів, які «все гекзаметри плели» та творили «епопеї» на хвалу царя й «отечества», безоглядно до жалюгідного стану справ у країні. У другому ж випадку, коли іронічний дискурс стає суцільним, відбувається його нівеляція, ота «найглибша іронія іронії» (Ф. Шлегель), що полягає у втраті комічної гостроти враження, до якої призводить безупинне вживання іронічної риторики. «Вона змуджує нас саме тоді, коли її всюди і завжди презентують» [11, с. 17].

Художня образність іронічного характеру доречна не завжди, а її успішність зумовлюється почуттям міри, яким має володіти автор. «Літературна іронія тільки тоді може досягнути властиве значення, коли її основоположна дисимуляція сублімується і відкидає просту експресію протилежностей у «безпосередній іронії» [11, с. 37]. З од-

ного боку, це вміння послуговуватись недомовками там, де поет прагне засумнівати читача у слушності певних обігових істин. З іншого боку, це вміле балансування на межі зрозумілого, невдавання в надто абстрактні смисли, що не були б зрозумілі читачеві чи дезорієнтували його. Звісно, кожен автор по-своєму уявляє свого втаємниченого читача, з огляду на власний досвід та досвід рецепції його творчості. Тарас Шевченко, як видно, володів досконало виробленим умінням іронічної риторики, яка, не принижуючи читача, водночас його незмінно інтригувала.

У цьому іронічна маска поета виявилася цілком успішною, адже вона незмінно «перебувала на антиподах офіційності» [13, с. 11], маркуючи тим самим незалежний дух та органічні для нього волелюбні настрої. М. Тарнавський слушно стверджує: «Іронічною настановою до поезії та іронізуванням поетичного слова він уможливило собі сприймання відчуженого світу і одночасне потвердження своїх вартостей. Іншими словами, Шевченкова іронія не є ані випадкова, ані конвенційна, а радше невідмінний зовнішній вияв глибоко відчутного амбівалентного світогляду» [8, с. 98].

Шевченкова постава наділена типовими ознаками романтичної іронії. Вона виявляє спорідненість з іронією Дж. Байрона та Г. Гайне [12], проте містить також індивідуальні ознаки таланту, які в цьому випадку становлять предмет особливого інтересу для дослідження творчої феноменальності поета. Романтичний концепт іронії, що став таким популярним у європейських літературах, на прикладі зрілої лірики Тараса Шевченка засвідчив оригінальний український варіант, цікаву модифікацію. Автор «Кобзаря» — не лише співець традиційної для романтиків «туги душі», а й неодмінно патріот із гарячим серцем та пророчою місією, і ці дві ознаки постають в його поезії в нерозривній єдності. Стрімка градація комічних засобів — від гумору до сарказму, «причинний» ліричний герой з удаваними наївністю та простацтвом, а найважливіше — добре оркестроване чергування жартівливих та пафосних чинників — ось характерні особливості іронічного дискурсу Тараса Шевченка. Майстерне застосування засобів іронії вказує на мудру відстороненість та філософсько-екзистенційну рівновагу в світовідчутті поета.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Б. Грінченко — М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу / упор. А. Жуковский. — К.: Інститут української археографії НАН України, 1994. — 286 с.
2. Івакін Ю. Сатира Шевченка / Юрій Івакін. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — 335 с.
3. Кьеркегор С. О понятии иронии / Серен Кьеркегор // Логос. — М., 1993. — Вып. 4. — С. 176–198.
4. Лосев А. Ирония античная и романтическая / Алексей Лосев // Эстетика и искусство: из истории домарксистской эстетической мысли / сост. и общ. ред. П. С. Трофимова. — М.: Наука, 1966. — С. 54–84.
5. Миллер А. Империя Романовых и национализм. Эссе по методологии исторического исследования / Алексей Миллер. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 248 с. — (Серия: *Historia Rossica*).
6. Плюш Л. Вибране. Екзод Тараса Шевченка. Навколо «Москалевої крилиці»: Дванадцять статтів / Леонід Плюш; передм. Ю. Шевельова. — К.: Факт, 2001. — 384 с.
7. Смаль-Стоцький С. Останній рік Шевченкової поетичної творчості / Степан Смаль-Стоцький // Праці Українського історико-філологічного товариства у Празі. Том другий, виданий на пошану голови товариства проф. Дмитра Антоновича. — Прага, 1939. — С. 1–10.
8. Тарнавський М. Іронічний рай Шевченка / Максим Тарнавський // Світи Тараса Шевченка: зб. статей. До 185-річчя з дня народження поета / Л. Залеська-Онишкевич та ін. — Нью-Йорк — Львів: Вид. НТШ, 2001. — Т. 1. — С. 91–102.
9. Фізер І. Філософія чи філо-софія Тараса Шевченка / Іван Фізер // Світи Тараса Шевченка: зб. статей. До 175-річчя з дня народження поета / ред. Л. Залеська-Онишкевич та ін. — Нью-Йорк: Вид. НТШ, 1991. — Т. 1. — С. 40–52.
10. Шевченко Т. Повне зібрання творів: у 12 т. Т. 2: Поезія. 1947–1961 / Тарас Шевченко. — К.: Наукова думка, 2003. — 782 с.
11. Alleman B. O ironii jako o kategorii literackiej / Beda Alleman // *Ironia / pod red. M. Głowińskiego*. — Gdańsk: Słowo—obraz—terytoria, 2002. — S. 17–41.
12. Behler E. Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Wespung dieser Begriffe. — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.
13. Głowiński M. Ironia jako akt komunikacyjny / Michał Głowiński // *Ironia / pod red. M. Głowińskiego*. — Gdańsk: Słowo—obraz—terytoria, 2002. — S. 5–16.
14. Lüthe R. Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst / Rudolf Lüthe. — Würzburg, 2002.
15. Ławski J. Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego / Jarosław Ławski. — Białystok: W-wo Uniwersytetu w Białymstoku, 2005. — 582 s.

16. Meuthen E. Sprachkraft. Versuch über Ironie und Allegorie / Erich Meuthen. — München: Wilhelm Fink Verlag, 2011. — 180 s.
17. Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny. — Wyd. 2-ie, rozszerzone. — Warszawa: Wiedza Powszechna, 1998. — 376 s.
18. Taranek O. «Dziwadła ekscentryczności»? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu / Olga Taranek // Słupskie Prace Filologiczne. Seria: Filologia Polska. — Słupsk, 2010. — Nr. 8. — S. 189–204.

РОМАНТИЧЕСКАЯ ИРОНИЯ И ЕЕ МОДИФИКАЦИИ В ПОЭЗИИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО

Ярослав Полищук, д-р филол. наук, проф.

Киевский университет имени Бориса Гринченко

Автор статьи рассматривает тип романтической иронии, реализованный в европейских литературах. Украинская модификация иронии проявилась в поэзии Тараса Шевченко последних лет жизни. Умелое использование средств иронии свидетельствует о мудрой отстраненности и философско-экзистенциальном равновесии в сознании поэта. Иронический код связывает поэзию Т. Шевченко с романтической традицией, но в то же время он выражает индивидуальную специфику его таланта.

Ключевые слова: ирония, поэзия, автор, образ, троп, лирический субъект.

ROMANTIC IRONY AND ITS MODIFICATION IN SHEVCHENKO'S POETRY

Yaroslav Polishchuk, Doctor of Philology, Professor

The author of the article studies the type of romantic irony in European literature. The historical and theoretical aspect of functioning of irony forms are revealed with referring to German philosophers-romantics, supporters of the linguistic analysis, deconstructivism and other postmodern theories. For the article's author the recognition of irony metaphysical preconditions by romantics is methodological. This expanded the interpretation of irony to the limits of aesthetic position of an artist. Thus the irony in this case is not limited to the rhetorical forms of expressions, it is interpreted as a critical attitude to the world, outright rejection of it.

The influence of irony is analyzed in the article in the context of philosophy and poetics of T. Shevchenko's «Kobzar». The irony of the poet is noted to be double coded and expresses the paradox and ambivalence of the world, in the reader's mind it is multivalued. There is a constant dialogue between irony and pathos in the subjective point of view, that are revealed on different levels of the structure of the work, in graduation of comic forms — from humor to sarcasm. There is a certain philosophical detachment and philosophical-existential balance in the position of the poet.

Key words: irony, poetry, author, image, tropes, lyrical subject.

REFERENCES

1. B. Hrinchenko — M. Drahomanov. Dialohy pro ukrainsku natsionalnu spravu, (1994), Instytut ukrainskoi arkhеоhrafii NAN Ukrainy, Kyiv [in Ukrainian].
2. Ivakin, Yu. (1959), Satyra Shevchenka, Vydavnytstvovo AN URSR, Kyiv [in Ukrainian].
3. Kerkehor, S. (1993), «O poniatyy yronyy», *Lohos*, issue 4, p. 176–198.
4. Losev, A. (1966), Ironija antichnaja i romanticheskaja, *Jestetika i iskusstvo: iz istorii domarksistskoj jesteticheskoy mysli*, Nauka, Moscow, pp. 54–84.
5. Miller, A. (2008), Imperija Romanovyh i nacionalizm. Jesse po metodologii istoricheskogo issledovanija, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, Moscow [in Russian].
6. Pljushh, L. (2001), *Vibrane. Ekzod Tarasa Shevchenka. Navkolo «Moskalevoi krinici»*: Dvanadcat' stattiv, Fakt, Kyiv [in Ukrainian].
7. Smal'-Stoc'kij, S. (1939), «Ostannij rik Shevchenkovoї poetichnoї tvorchosti», *Praci Ukraїns'kogo istoriko-filologichnogo tovaristva u Prazi*, volume 2, Praga, pp. 1–10.
8. Tarnavs'kij, M. (2001), Ironichnij raj Shevchenka, *Sviti Tarasa Shevchenka*, Vidavnictvo NTSh, New-York — Lviv, volume I, pp. 91–102.
9. Fizer, I. (1991), Filosofija chi filo-sofija Tarasa Shevchenka, *Sviti Tarasa Shevchenka*, Vidavnictvo NTSh, New-York, volume I, pp. 40–52.
10. Shevchenko, T. (2003), *Povne zibrannja tvoriv (Vól. 1–12)*, volume 2, Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
11. Alleman, B. (2002), O ironii jako o kategorii literackiej, *Ironia, Słowo—obraz—terytoria*, Gdańsk, pp. 17–41
12. Behler, E. (1972), *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie: Zum Wespung dieser Begriffe*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt [in Deutschland].
13. Głowiński, M. (2002), *Ironia jako akt komunikacyjny*, *Ironia, Słowo—obraz—terytoria*, Gdańsk, pp. 5–16.
14. Lütke, R. (2002), *Der Ernst der Ironie. Studien zur Grundlegung einer ironistischen Kulturphilosophie der Kunst*, Würzburg [in Deutschland].
15. Ławski, J. (2005), *Ironia i mistyka. Doświadczenia graniczne wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego*, W-wo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok [in Poland].
16. Meuthen, E. (2011), *Sprachkraft. Versuch über Ironie und Allegorie*, Wilhelm Fink Verlag, München [in Deutschland].
17. Sztuka retoryki. (1998), *Przewodnik encyklopedyczny, Wiedza Powszechna*, Warszawa [in Poland].
18. Taranek, O. (2010), «Dziwadła ekscentryczności»? Ironia Juliusza Słowackiego na tle krytycznych koncepcji humoryzmu, *Słupskie Prace Filologiczne. Seria: Filologia Polska*, Słupsk, no. 8, pp. 189–204.

Стаття надійшла до редакції 22 вересня 2016 р.

УДК 821.161.282–2

СПОСОБИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ДРАМАТИЧНИХ ТЕКСТІВ

Леся Синявська, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Lesya_ib69@mail.ru

У статті аналізуються способи трансформації змісту в результаті комунікації у драматичному тексті. Це стосується в першу чергу образу автора. У драмі автор — це я, яке презентує текст драми, конструє діалоги, проводить нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє або активізує напругу, дозволяє сприймати дійсність згідно з прийнятою ним поетикою. Автор демонструє свою владу над створеним світом експліцитно й імпліцитно, опосередковано й безпосередньо. Трансформації романного конфлікту в драматичних текстах-трансформах можуть відбуватись двома способами: як деталізація певних сюжетних ліній та ходів; як селекція, тобто відбір окремої сюжетної лінії первинного тексту, тобто її актуалізація. При цьому текст трансформу може зазнавати суттєвих змін як на текстовому рівні, так і на рівні образної системи твору. В результаті переходу романних текстів у драматичні можемо виділяти різні рівні їхньої трансформації: драматизація; адаптація; твір, створений на основі іншого; п'єса за мотивами.

Ключові слова: *драматичний текст, тексти-трансформи, комунікативна модель, образ автора, драматизація, адаптація, твір, створений на основі іншого, п'єса за мотивами.*

З усіх родів літературно-художньої творчості драма завжди була найскладнішим родом, тому і драматичний текст як об'єкт комунікації має свої характерні риси та параметри, які проявляються на різних рівнях аналізу тексту.

Дослідження мовних одиниць у конкретних мовленнєвих комунікативних актах та визначення тексту як відправної точки аналізу мови є суттєвою особливістю комунікативної лінгвістики, яка виділяється в окрему галузь дослідження в кінці ХХ століття. Природньо, що лінгвістика з моменту її становлення як самостійної науки завжди займалася семантикою мовних одиниць — спочатку основний акцент робився на семантику слова (лексикографія), пізніше — семантику висловлювання, семантику граматичних форм, потім — особливо на семантику речення (синтаксична семантика), а останнім часом — на семантику тексту (лінгвістика тексту)», — справедливо помічає Г. В. Колшанський [5, с. 4].

Ще на початку XIX століття Гегель виокремлює в мистецтві наступні складові: твір, який має характер звичного буття, суб'єкт, який споглядає предмет мистецтва, суб'єкт, який створює цей твір. На наш погляд, це системне визначення, адже зазначені елементи системи — це твір (текст), автор, читач. Створюється типова модель комунікації, яка включає в себе і художню комунікацію, де текст, власне художній твір виступає спільною ланкою між автором та читачем. Художня комунікація адресована будь-якому читачеві та прогнозує його співучасть та співпереживання у процесі комунікації. Аналізуючи складові комунікативної моделі як інтеграційну характеристику тексту, можемо говорити про виділення 2 підсистем:

автор — твір;

твір — читач.

У першій підсистемі твір є завершеним текстом, незалежною та незмінною складовою, яка виконує свої функції в процесі комунікації. Однак стосовно другої підсистеми «твір — читач», текст виступає кореляцією, де інтеграція як процес забезпечує поступове осмислення змістовно-фактуальної інформації [1, с. 12]. Текст при цьому є саморегуляційним елементом, у якому закладена функція управління читачем, який сприймає художній твір через авторське світобачення. Тому можна погодитись із думкою Ю. Лотмана, який твердить, що автор через текст нав'язує свою програму читачеві та кожного разу створює нову програму для роману, яка неминуче пов'язана з традицією, що і створює саморегуляційну систему тексту в гомеостазі. Таким чином, можемо констатувати, що у процесі художньої комунікації текст, як і автор та читач, зазнають кореляції як з боку традиції, так і з боку реальності, що приводить до трансформації комунікативної моделі спілкування:

ТРАДИЦІЯ	ТРАДИЦІЯ	
АВТОР ТВІР ЧИТАЧ(АВТОР)	ТВІР(МЕТАТЕКСТ)	ЧИТАЧ
РЕАЛЬНОСТЬ	ЛІТЕРАТУРНА РЕАЛЬНОСТЬ	

Як бачимо, в результаті такого аналізу текст зазнає суттєвих трансформацій і завдяки оцінній, пізнавальній та етичній функціям набуває нових рис та характеристик, тобто стає художнім текстом, своєрідність якого полягає в його антропоцентричності, культурологічній вагомості та здатності втілювати в образній формі модельовану автором особливу своєрідну картину світу в комунікативно-спрямованому вербальному художньому творі.

З точки зору комунікативного підходу текст аналізували багато дослідників: Л. Ю. Айслер, С. А. Архипова, Н. С. Болотнова, М. В. Всеволодова, І. В. Извольська, І. М. Колегаєва, О. А. Крилова, М. Ю. Олешков, О. А. Селиванова, Н. А. Слюсарєва, О. Г. Соболева, А. А. Чувакін та інші. Драматичний твір як твір двоїстої природи (з одного боку це літературний текст, а з іншого — сценічний) досить часто був об'єктом дослідження, однак з точки зору комунікативного підходу наше дослідження відрізняється новизною і тому є актуальним.

На наш погляд, текст — це схрещення всіх змістів його складників, це комунікативна дія (за Остіном). Три акти — локуція, іллокуція, перлокуція, — яким Остін надавав функцію співтворців цілісного акту мовлення, в комунікативній моделі є водночас і трьома стадіями семантичної реалізації мовлення. Локуції надаємо значення, яке має організована знакова послідовність, яка аналізується незалежно від комунікативного середовища, або як така, що не бере участі в комунікації, є нічиєю і не має референтної дії. Іллокуція має те ж значення, що й знакова послідовність, коли вона стає текстом, тобто через підпорядкування наданої комунікативної інтенції, що проектує ситуацію рецепції та функції тексту. Перлокуції приписуються значення, які локутивно та іллокутивно насичений текст отримує в рецепції. Тому іллокутивне значення тексту перебуває в центрі уваги теорії рецепції, має прагматичний характер і народжується разом з текстом як показник його комунікативного призначення. Воно вирішує, яким комунікативним вчинком має бути текст, й відповідно до цього формує його іллокутивний зміст, моделює характер відносин адресанта й адресата. Уточнення іллокутивного значення відбувається як через відкриті декларативні формули, що тематизують учасників і характер комунікації, так і в імплікований спосіб. При цьому діє закон семантичної ієрархізації обох різновидів інформації, які взаємодоповнюють один одного, за яким експліцитно виражена формула є остаточною й вимагає підтвердження. Іллокутивне значення повністю вписане у висловлювання тексту. В іллокутивному значенні рецепція тексту запрограмована частково, однак обставини й результати цієї рецепції стають сферою перлокуції. Іллокуція прогнозує передбачуваного реципієнта, а перлокуція реалізує, представляє фактичного, конкретного реципієнта. Тому можемо констатувати, що перлокутивне значення складається із локутивних та іллокутивних значень тексту

з невідомою рецепцією. Тексти, які в рецепції дістали підтвердження своїх іллокутивних потенцій, можна назвати фортунами [9, с. 119]. Фортунність не є рисою іллокуції, тобто не є іманентною властивістю значення тексту, це швидше свідчення наявності локуції в перлокуції. Текст з однаковою іллокутивною цінністю може бути фортунним та нефортунним, навіть один і той же текст для одних реципієнтів може бути фортунним і, а для інших — ні. Відповідно до цього текст як комунікативна дія може передбачати вирішення багатьох цілей. У семантичних категоріях мету можна вважати складником іллокуції, результат — складовою перлокуції, а фортунність — відповідністю мети і результату.

В комунікативних трансформах текст, звичайно, відходить від авторитету, тобто первинного тексту і може мати ті смисли, яких не було в авторських інтенціях.

Ще Джозеф Стайен у 1965 році виділив особливості процесу передачі інформації в романі та п'єсі:

Романіст — «слова» — читач:

Драматург — «слова» — актор — глядач.

Таким чином, можемо говорити як про трансформацію інформації, так і про зміну форми художнього твору. На наш погляд, доречно використати для аналізу таких текстів термін «комунікативний трансформ», запропонований І. М. Колегаєвою.

Під комунікативними трансформами слід розуміти, вважає І. Колегаєва, наступні комунікативні утворення (в першу чергу писемні тексти, але не тільки), які декларують свою ідентичність еталону (зберігаючи заголовок та прізвище автора), однак у реальності є повідомленнями з іншим адресантом, іншою структурою, навіть з іншим кодом [3, с. 54]). Аналізуючи розмаїття можливих текстових парадигм, в які може входити текст художнього твору, дослідниця зазначає, що текст як завершене, цілком оформлене вербальне повідомлення «може обрости» власною індивідуальною парадигмою, яка є результатом компресорних, зменшувальних або, навпаки, експансійних, розширювальних трансформацій [4, с. 77].

Цілком погоджуючись з даною думкою, додамо, що при цьому відбуваються трансформації і на рівні структури тексту, жанру, типу тексту, образної системи, соціально-етичного сприйняття тексту, образу автора. Єдність всіх елементів — еталона і всіх його трансформів створює комунікативну парадигму твору [3, с. 547].

До трансформів художнього твору відносимо не тільки його адаптовані версії для дітей або малопідготовлених іншомовних читачів, дайджест-версії твору або, навпаки, версії, де є передмова, післямова або неавторські коментарі для культурологічно непоінформованого читача (наприклад, перевидання твору XIX століття з коментарями, адресованими читачам XXI), але й «іншокодові» та «міжкодові» [3, с. 548–549] трансформації, до яких належать переклади на інші мови або адаптація художнього твору для інших семіотичних систем, як, наприклад, екранізація чи театральна постановка. Характеристика трансформів з точки зору комунікативної теорії розкриває надзвичайні можливості та здатності до інтегрування й поглинання таких текстів та сприйняття їх як комунікативних витворів.

У нашому дослідженні художній текст трансформується знаками іншої семіотичної системи, зокрема драматургії, тому пропонуємо при аналізі таких трансформів користуватися наступною комунікативною моделлю:

Романіст — роман, повість — читач, автор, суб'єкт тексту — п'єса — актор — глядач.

Як бачимо, в текстах-трансформах читач є одночасно й автором п'єси, поєднуючи функції адресанта та реципієнта тексту в одній особі. Тому гетерогенною ознакою таких текстів-трансформів можна вважати образ автора. «Образ автора — це наскрізний образ твору, його глибинний сполучний елемент, який сприяє об'єднанню в єдине ціле окремих частин, пронизує його єдиною свідомістю, єдиним світоглядом, єдиним світовідчуттям», — зазначає В. Кухаренко [7, с. 74]. Не слід отожднювати образ автора з особистістю письменника. Термін автор вживається дуже часто у значенні певного погляду на дійсність, реалізатором якого виступає часто весь художній твір. В основі художнього образу автора лежить світосприйняття, ідейна позиція, творча концепція письменника. Будь-які обставини життя реального автора можуть змінюватися при створенні художнього образу автора. Образ автора разом з образами персонажів входить у структуру художнього твору, однак порівняно з первинним текстом образ автора також трансформується в текстах-трансформах. Оскільки в таких текстах встановлюється новий «принцип ролей», згідно з яким можна простежити, в якій ролі виступає той, хто говорить: поводиря, звичайної людини, члена товариства і т. ін. Адже

послідовність мовних знаків стає текстом-висловлюванням тільки тоді, коли його хтось до когось спрямовує, враховуючи комунікативний намір. Однак не кожний текст говорить про адресата й адресанта повідомлення, тобто представляє їх у тематичний спосіб, але завжди це може бути представлено імпліцитно. Інформація про них є в самому способі говоріння, який протиставляється комунікативній ситуації, по-перше, яка закладена у тексті, по-друге — яка дійсно реалізується. Кожна систематизована ситуація зазнає верифікації, тобто збагачується, підтверджується або підлягає сумніву за допомогою імплікованої інформації. Тож над кожним візерунком «я», систематизованим у висловлюванні — представленим і опрідмеченим — надбудовується уявлення імплікованого «я»: суб'єктного віддзеркалення надавача в його власному мовленні [9, с. 113]. Надавач може відкрито звертатися до однієї особи і разом з тим через формування й локалізацію свого мовлення робити її адресатом когось іншого. Тоді імплікована інформація вказує на іншого адресата, не того, що згадується в тексті.

Саме тому дані комунікативні трансформи відтворюють щонайменше два типи стосунків між адресантом і реципієнтом, що є різними видами комунікації між автором та реципієнтом. У випадку, коли драматичний текст функціонує як текст для читання, автор залишається єдиним фактичним адресантом діалогів у читацькій рецепції. В театральній версії ця роль розподіляється між автором та актором, таким чином можемо говорити і про трансформацію адресанта повідомлення у трансформі сценічного втілення, хоча автор говорить від себе, очевидно, що це не зовнішній автор, а своєрідно сконструйований суб'єкт тексту.

Можна говорити принаймні про 4 основні ситуації представлення образу автора у драматичному тексті:

1 біографічний автор. Реальний автор вступає в сферу літературної фікції як «суб'єкт уявлень» (за Інгарденом). Це часто свого роду камуфляж, маска.

2 потенційний автор. Автор у тексті висловлювання присутній іманентно, тобто образ автора є результатом реконструкції конструктивного аналізу творчого суб'єкта, який виконує реципієнт. Цей автор виявляється в конструкції тексту (виборі подій, композиції, концепції часу і простору). Саме образ потенційного автора може надавати тексту тих смислів, яких не було в авторських інтенціях. Мож-

на цілком припустити, що образ потенційного автора пов'язується з поняттям комунікативної парадигми художнього тексту.

3 автопрезентація — це коли автор показує свої рішення організації сценічного дійства. Автопрезентація найчастіше проявляється в таких метатекстових явищах, як конструкція «театр в театрі». Авторські презентації — то не що інше як «метатекст» — надтекст над суб'єктними текстами.

4 внутрішній автор, за визначенням Едварда Болкуцану, — це реалізатор текстових операцій, таких як назва, жанрове визначення, епіграф, авторський коментар. Внутрішній автор визначається як суб'єкт, що виконує текстові операції, як корелять норм і правил, реалізованих у висловлюванні, а також представлений персонально — як особа, імплікована властивостями тексту-трансформу, або яка виявляється з автопрезентаційної інформації. Можемо констатувати, що текст завжди є чийось словесним витвором і через спосіб своєї організації завжди передає візерунок свого дієвого суб'єкта, який, однак, не є ідентичним ані з представленим у тексті першоособовим наратором, ні з прихованим наратором, який презентує особу третього героя. Обидва вони, незважаючи на відмінності, є однаково фіктивними семантичними текстовими конструкціями, які підлягають прийняттю у творі мовно-літературним правилам, над якими панує вищий суб'єкт — дієвий суб'єкт твору.

Підсумовуючи, можемо твердити, що у драмі автор — це я, яке презентує текст драми, конструює діалоги, проводить нарацію, вирішує, як розвиватиметься фабула, концентрує увагу реципієнтів, зупиняє або активізує напругу, дозволяє сприймати дійсність згідно з прийнятою ним поетикою. Автор демонструє свою владу над створеним світом експліцитно й імпліцитно, опосередковано й безпосередньо. Авторська позиція репрезентується у висловлюваннях героїв як творча свідомість, що керує ними. Всі ці форми авторської присутності допомагають більш повно та глибинно дослідити образ автора у драматичному тексті. Образ автора як складова тексту є тим необхідним компонентом для цілісного розуміння і сприйняття драматичного тексту, який надає йому цілісності та завершеності. Така різноплановість авторського представлення у драматичному тексті дає змогу встановити зв'язок даного елемента (образу автора) з іншими і його функцію в ідейно-художній системі твору. Образ автора виступає в тексті суб'єктом мовлення, тобто тим, хто зображує й опи-

сує. Суб'єкт мовлення у прозовому творі відрізняється від суб'єкта мовлення у творі драматичному. У прозових текстах суб'єкт мовлення представлений оповідачем, особистим оповідачем, розповідачем [6, с. 94]. У драматичному творі авторська присутність відтворюється двома способами:

- сюжетно-композиційним;
- словесним.

У першому випадку автор передає свою присутність у тексті через співвідношення частин, а в другому — через мовлення персонажів. Тому можемо констатувати, що автор не тільки створює, а й репрезентує текст, його голос звучить у репліках персонажів. Таким чином, автор — це я, яке представляє і творить текст одночасно. Його голос звучить у голосі персонажа. Драматичний діалог формується на постійній грі між словом, як способом спілкування між героями, та словом, яке призначене для глядача, орієнтоване на нього. Автор стосовно глядача може виражати свою позицію і в коментарях, в альтер ego автора, хорових партіях. Все це будуть експліцитні форми вияву авторської позиції в тексті. Але є й імпліцитні форми вияву: текст, який ніби не стосується предмета діалогу, текст, який адресовано не до партнера по сцені, а до певного абстрактного узагальненого образу глядача. Такі тексти через посередництво персонажів передають думки автора драматичного твору. При цьому ремарки, перелік дійових осіб, вказівки для акторів, сценариста мають тільки допоміжне значення.

Окрім трансформації образу автора в суб'єкт тексту та різні способи його представлення і присутності в тексті трансформу, відбувається і трансформація засобів втілення конфлікту твору. Конфлікт може залишатися незмінним, як в первинному тексті, але засоби та способи його втілення можуть суттєво змінюватись. Так, у драматичних текстах конфлікт сконцентрований у діалогах, адже в них він розвивається. Через такий конфлікт передається і соціальне середовище. Трансформації романного конфлікту в драматичних текстах-трансформах можуть відбуватись двома способами:

- деталізацією певних сюжетних ліній та ходів;
- селекцією, тобто відбором окремої сюжетної лінії первинного тексту, тобто її актуалізацією.

При цьому текст трансформу може зазнавати суттєвих змін як на текстовому рівні, так і на рівні образної системи твору.

В результаті переходу романних текстів у драматичні можемо виділяти різні рівні їх трансформації:

- драматизація;
- адаптація;
- твір, створений на основі іншого;
- п'єса за мотивами.

Драматизація — це точна передача сюжету та характерів засобами драматургії. У даному випадку можна говорити про тематичну ідентичність тексту-трансформу з текстом роману. В такому тексті зберігається змістовно-фактуальна інформація, яка, однак, змінює свій знаковий характер та вербальний код.

Адаптація — це транспозиція, яка допускає незначні відхилення від змістовно-концептуального аспекту первинного тексту. В такому тексті-трансформі допускаються довільні зміни теми, фабули, образної системи.

У творі, створеному на основі іншого, більша можливість відходу від сюжету, теми, образної системи первинного тексту, що дає право трактувати такі тексти не як трансформи, а як нові тексти. Це свого роду перехідна форма від тексту-трансформу до цілком самостійного художнього тексту.

В п'єсах «за мотивами» використовуються лише деякі мотиви первинного тексту, а сюжетно-образна система в таких текстах цілком відмінна і самостійна. Такі тексти швидше можна вважати не трансформами, а алюзією на первинний текст.

Дані трансформації пов'язані, як нам здається, зі зміною змістовно-концептуальної та змістовно-підтекстової інформації. Звичайно, змістовно-фактуальна інформація, яка завжди має вербальне вираження, може зазнавати селекції чи деталізації, однак вона в тексті-трансформі є сталою і запозиченою з первинного тексту. Таким чином, відмінність між змістовно-фактуальною інформацією (ЗФІ) та змістовно-концептуальною інформацією (ЗКІ) можна уявити собі як інформацію побутового характеру та інформацію естетико-художнього характеру, причому під побутовою треба розуміти не тільки реальної дійсність, а й вигадану» [1, с. 28].

Змістовно-концептуальна інформація доносить до читача індивідуально-авторське розуміння відношень між явищами, описаними засобами ЗФІ, розуміння їхніх причинно-логічних зв'язків, їхньої вагомості в соціальному, економічному, політичному, культурно-

му житті народу, включаючи стосунки між окремими індивідами, їх складні психологічні та естетико-пізнавальні стосунки. Тому можемо констатувати, що ЗКІ — це комплексне поняття, яке не можна звести до ідеї твору, адже вона включає й авторський задум, можливість інтерпретації тексту. Оскільки змінюється вид тексту, то вочевидь буде змінюватись й інформація в ньому, адже назва та вид тексту прогноують наявність певної передбачуваної інформації в ньому. Тобто в назві типу тексту заявлена пресупозиція, таким чином у процесі номінації тексту розкривається певною мірою прагматична спрямованість самого тексту. Вагому роль при будь-якій комунікації має форма, в якій міститься інформація. ...У художніх творах форма часто набуває особливого змісту. Вона сама несе деяку, іноді досить вагому частку інформації [1, с. 3]. Її називають по-різному: надсмисловою, супралінійною, стилістичною. Однак така інформація має ряд своїх ознак:

- відсутність вербального вираження;
- по-різному сприймається адресатом;
- неможливість декодування інформації з аналізу змісту висловлювання та форми його вираження.

Таким чином можемо констатувати, що в інтерпретації та розумінні тексту багато що базується на пресупозиції. В. А. Звягинцев зазначає, що головна цінність проблеми пресупозиції полягає в тому, що вона уможливує експлікацію... підтексту [2, с. 221]. Як бачимо, пресупозиція важлива при аналізі тексту-трансформу, адже вона містить у собі прогнозовану інформацію, читацькі та глядацькі очікування. Пресупозиція важлива в разі адаптації та драматизації первинних оповідних текстів, однак у творах, створених на основі інших творів, та п'єсах «за мотивами» на перший план виходить не пресупозиція, а ЗКІ.

Під змістовно-підтекстовою інформацією розуміємо, вслід за І. Гальперінім, нечітке, розпливчате, деколи невловиме співвідношення смислу 1 до смислу 2 в певному відрізьку висловлювання. Більше того, для текстів-трансформів ЗКІ є базовою, адже вона дає змогу прослідкувати й проаналізувати співвідношення смислів у первинному тексті та трансформі, характер їх видозмін та нових реалізацій та актуалізацій. ЗКІ може проявлятися асоціативно та ситуативно. Тому в таких текстах-трансформах важливим стає підтекст, як можливість створення додаткових смислів завдяки різним структурним особли-

востям, символіці мовних фактів, своєрідності побудови речень. Отже, підтекст — це свого роду додаткова інформація, яка допомагає реципієнту сприймати текст як поєднання лінійної та супралаїнійної інформації. Підтекст є синонімом імплікації — відомої інформації, яку можна опустити. Оскільки підтекст чітко не оформлений, то його важко виявити й трактувати, однозначно тому він часто так і залишається невизначеним. Тому невизначеність та розмитість можемо визначити як основні ознаки підтексту, а відтак й ЗКІ.

Отже, проаналізувавши тексти-трансформи, можемо говорити про різні види трансформації як змісту, так і форми художнього твору. Трансформація змісту приводить до особливого способу трансформації образу автора, який стає сконструйованим суб'єктом тексту. А на рівні форми можемо виділяти драматизацію, адаптацію, твір, створений на основі іншого, п'єсу за мотивами як різновиди драматичних текстів-трансформів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гальперин И. Текст как объект лингвистического исследования / И. Гальперин. — М.: УРСС, 2005. — 138 с.
2. Звягинцев В. А. Предложение и его отношение к языку и речи / В. А. Звягинцев. — М.: УРСС, 2001. — 156 с.
3. Колегаева И. М. Коммуникативная парадигма литературного произведения (культурологический аспект) / И. М. Колегаева // International Scientific Conference. Linguarum VIII Unperso. Kyiv, 2000. — Vol. 3-B. — P. 547–553.
4. Колегаева И. М. Текстовая парадигма микро-, макро-, мега-, гипер- и просто текст / И. М. Колегаева // Записки з романо-германської філології. — 2008. — № 20. — С. 70–79.
5. Колшанский Г. В. Контекстная семантика / Г. В. Колшанский. — М.: Наука, 1980. — 149 с.
6. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Проблемы истории, критики и поэтики реализма. — Куйбышев, 1981. — 127 с.
7. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту / В. А. Кухаренко. — Вінниця, 2004. — 272 с.
8. Лотман Ю. Статьи по семиотике и культуре искусства / Ю. Лотман. — СПб.: Академ. проект, 2006. — 544 с.
9. Окопень-Славинська А. Теорія висловлювання як основа комунікативної теорії літературного твору // Теорія літератури в Польщі. — К.: Києво-Могилянська академія, 2008. — С. 110–126.

СПОСОБЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ДРАМАТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ

*Леся Синявская, канд. филол. наук, доц.**Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

В статье анализируются способы трансформации информации в результате коммуникации в драматическом тексте. Это касается в первую очередь образа автора. В драме автор — это я, которое презентует текст драмы, конструирует диалоги, проводит наррацию, решает, как развивается фабула, концентрирует внимание реципиентов, прекращает либо активизирует напряжение, позволяет воспринимать действительность в соответствии с принятой поэтикой. Автор демонстрирует свою власть над созданным миром эксплицитно и имплицитно, опосредованно и непосредственно. Трансформации романного конфликта в драматических текстах-трансформерах могут происходить двумя способами: как детализация определенных сюжетных линий и ходов и как селекция, то есть отбор отдельной сюжетной линии первичного текста, то есть ее актуализация. При этом текст-трансформер может испытывать существенные изменения как на текстовом уровне, так и на уровне образной системы произведения. В результате перехода романских текстов в драматические можем выделять разные уровни их трансформации: драматизация; адаптация; произведение, созданное на основе иного; пьеса по мотивам.

Ключевые слова: *драматический текст, тексты-трансформеры, коммуникативная модель, образ автора, драматизация, адаптация, произведение, созданное на основе иного, пьеса по мотивам.*

METHODS OF TRANSFORMATION OF DRAMATIC TEXTS

*Lesya Synyavska, Candidate of Philology, associate professor**Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

This article analyzes the means of the information transformation as the result of communication in dramatic text. First of all, it considers the author's image. In the drama the author — it's me, who presents the text of the drama, constructs dialogues, conducts narration, decides how the plot develops, focusing the recipients' attention, stops or activates tension, allows to perceive the reality due to the accepted poetics. The author demonstrates his power over the created world explicitly and implicitly, indirectly and directly. The transformation of novel conflict in dramatic texts — transformers may occur in two ways: detalization of the certain storylines and moves; selection, i.e choosing a separate storyline of the primary text, that is, its actualization. The text-transformer may experience significant changes both on the textual level and on the level of the figurative system of the work. As a result of the transition of novel texts into dramatic, we can allocate different levels of transformation: dramatization; adaptation; a work created on the basis of smth; a derivative play (based on some work).

Key words: *dramatic text, texts — transformers, communicative model, image of author, dramatization, adaptation, a work created on the basis of smth, a derivative play (based on some work).*

REFERENCES

1. Gal'perin, I. (2005), *Tekst kak ob'ekt lingvisticheskogo issledovanija*, URSSS, Moscow [in Russian].
2. Zvjagincev, V. A. (2001), *Predlozhenie i ego otnoshenie k jazyku i rechi* URSSS, Moscow [in Russian].
3. Kolegaeva, I. M. (2000) *Kommunikativnaja peredigma literaturnogo proizvedenija (kul'turologicheskij aspekt)*, International Icientific Confernce. *Lingua-pax VIII Unerso*. Kyiv, Vol. 3-B, pp. 547–553.
4. Kolegaeva, I. M. (2008), *Tekstovaja paradigma mikro, — makro,- mega, — giper- i prosto tekst*, *Zapiski z romano-germans'koi filologii*, no. 20, pp. 70–79.
5. Kolshanskij, G. V. (1980), *Kontekstnaja semantika*, Nauka, Moscow [in Russian].
6. Korman, B. O. (1981), *Celostnost' literaturnogo proizvedenija i jeksperimental'nyj slovar' literaturovedcheskih terminov*, *Problemy istorii, kritiki i pojetiki realizma*, Kujbyshev [in Russian].
7. Kukharenko, V. A. (2004), *Interpretatsiia tekstu*, Vinnytsia [in Ukrainian].
8. Lotman, Ju. (2006), *Stat'i po semiotike i kul'ture iskusstva*, Akadem. Projekt, Sankt- Peterburg [in Russian].
9. Okopen-Slavinska, A. (2008), *Teoriia vyslovliuvannia yak osnova komunikatyvnoi teorii literaturnoho tvoruu*, *Teoriia literatury v Polshi*, Kyievo-Mohylianska akademiia, Kyiv, pp. 110–126 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 30 жовтня 2016 р.

УДК 070:82-92:791.43

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОРЕЦЕНЗІЇ**Марія Слюсаренко**, канд. наук із соц. комунікацій, ст. викладач

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

maria_s19@ukr.net

У журналістиці жанрова форма повідомлення трактується як інструмент для забезпечення успішної комунікації, актуальним для її пояснення є простеження таких чинників, як авторська мета, запити адресатів та функції повідомлення. Форма рецензії на фільм визначається гібридною природою кіно: синтетичність, пластичність, колективність творчості. Предмет уваги висуває вимоги до рецензента. Рецензент аналізує художню досконалість та простежує компоненти кінотвору з урахуванням складу та очікувань аудиторії (масові читачі чи професіонали).

Ключові слова: кіно, рецензія, синтетичність, пластичність, колективна творчість, ефективна, комунікація, аудиторія.

Періодика покликана активно стежити за новинами в духовній сфері, поширюючи матеріали на мистецьку тематику, сприяти серйозному дослідницькому обміну думками про особливості майстерності, творчості та індивідуальності художника [18, с. 168]. Як відомо, друковані видання стали колыскою кінокритики, саме на сторінках періодики в другій половині 1910-х років з'явилися професійні зауваження про екранізовану творчість. Кінокритика виникла й розвивалася в полі журналістики, і тільки згодом набула загальнонаукової та кінознавчої основ [9]. Кінотворчість приваблює сучасних газетярів, а найбільш затребуваним жанром преси можна назвати рецензію. Кінорецензуванням цікавляться майбутні журналісти, за частотою поширення в студентських газетах матеріали про кіно посідають друге місце після інтерв'ю.

У сучасному журналістикознавстві рівень теоретичного висвітлення особливостей кінорецензії є недостатнім, з підручників можна довідатися про рецензію в цілому. Повідомляється, що назва жанрової форми походить з латини і означає розгляд, огляд, оцінка, відгук, повідомлення. Рецензія — жанр, який реагує на інші жанри, «інформація про інформацію» [11, с. 8]. Предмет уваги рецензента не безпосередні факти, а уже «відтворена дійсність», пропущена крізь творчу лабораторію художника й інтерпретована його авторською фантазією [15]. Рецензент розглядає й оцінює конкретні твори, визначає їх естетичну

цінність, вказує вади. В основі рецензії — «критичний відгук» про твір [11]. Рецензування відмежоване від зневажливих відгуків, так званих опусів, автори яких вдаються до невиправданих звинувачень, образливого осуду, безпідставних докорів або вихваляння творчої роботи чи її автора. Воно дотичне до літературної критики і визначається як «мистецтво розбирати», «судити» [7, с. 225], створювати цілісне враження про художнє явище на підставі аналізу багатьох його компонентів.

Щодо кінорецензування, то дослідники, або уникають розмови про особливості цього жанру, або обмежуються кількома зауваженнями про складність його написання. Відзначають, що кіно — продукт колективної діяльності, тому критику важливо розумітися на нюансах роботи кожного фахівця, знати першоджерело, покладене в основу стрічки, вміти оцінити фільм відповідно до жанрової форми та складу аудиторії [4; 15; 17]. Такі зауваження гальмують творчі пориви молоді, окреслюють кінорецензування як недоступне ремесло. Відсутністю вичерпних відомостей про особливості цього жанру й визначається **актуальність статті**.

Мета дослідження — розкрити жанрові особливості кінорецензії, що передбачає розв'язання наступних **завдань**: пояснення таких ознак кінотвору, як синтетичність, пластичність, колективність; значення складових рецензії; перелік вимог до критика; виявлення сутності жанрової форми крізь призму складових ефективної комунікації.

Кінорецензія — жанр, необхідний як для творців кіно, так і для масової аудиторії. Про причини та негативні наслідки занепаду професійної критики розмірковує В. Колтунова [10, с. 6]. На її переконання, сучасний кінематограф в гонитві за прибутками перетворився на «розбещену індустрію», він культивує бездуховність, фізіологічність і грубий натуралізм, спотворює смаки аудиторії, негативно впливає на рівень запитів, формує легко «керовану біомасу», не спроможну піднятися над власними інстинктами.

Рецензування кіно — творчість не з простих, що обумовлено гібридною природою екранізації. Відомо, що кінопродукт виникає внаслідок творчого нашарування сценічно-драматичного, режисерсько-постановочного, акторсько-виконавчого, зображально-декоративного та музично-звукового компонентів.

Кіно — пластичне мистецтво, «інформація для вух і очей» [13, с. 18]. Сплавляючи властивості живопису, скульптури, театру, му-

зики, літератури, воно ефективно використовує зоровий образ, поліфонію звуків, мову малюнка, сюжетне відтворення, майстерність акторської гри тощо. Кінематографія не є універсальною творчістю, яка замінює чи витісняє суміжні мистецтва, вона охоплює цілість цих мистецтв і одночасно виражає всю їх відмінність» [13, с. 18], запозичені виражальні засоби екранізації «існують в єдності проявляються один через одного» [19, с. 423].

Кіностріп — мистецтво синтетичне, «звукочастична мова» рухомого екранного зображення [13, с. 18]. Для нього не властива статичність моменту, тут маємо екранне відтворення мінливості, авторське «уявлення дії» [19, с. 238]. Єдність простору і часу у фільмі досягається завдяки «взаємодії кадру й монтажу» [19, с. 238]. Монтаж як метод осмислення дійсності і система композиційних засобів кінематографа теоретично узагальнений радянськими вченими в середині ХХ ст. [9, с. 180]. Відомо, що кожен фільм відзначається своєрідністю режисерського бачення кадру і художньої енергії, за допомогою якої «один кадр перетікає в інший» [19, с. 235]. Функціонально важливим є масштаб зображення в кадрі: крупний план, наприклад, найсильніший засіб відтворення персонажа [13, с. 20].

Кіно — продукт колективної діяльності. Над його створенням працює команда творчих особистостей, роботу якої налагоджує режисер. Режисер — «центральна фігура» в процесі кінотворення [13, с. 47]; він цікавий, перш за все, як митець, що несе в маси власне неповторне метафоричне узагальнення життєвих подій. Режисер вивершує естетичну і смислову організацію фільму як образного цілого [9, с. 35], творить досконалий організм кінострічки [19, с. 234]. Про режисера можуть казати як про «бездарного кінороба» чи «політика від мистецтва» [8, с. 4], ремісника, що втілює фальшиві змісти в підроблені форми, і справжнього художника, здатного піднятися «до висловлення загальності» [19, с. 234]. Талановитий режисер відзначається індивідуальним стилем, оригінальністю у використанні вже відомих прийомів, своєрідністю недомовленості, лаконізму чи деталі.

Режисер формує колектив, в якому на нього розраховують як на вчителя, педагога і суддю. Талановитий керівник влучно розподілить ролі, підмітить неповторне в кожній творчій особистості, допоможе розкритися, не буде сковувати чи гальмувати її потенціалу. У роботі режисера важливе вміння згуртувати людей на колективну працю,

на досягнення творчої мети; його труд можна порівняти із зусиллями диригента, що організовує ідеальне звучання багатьох інструментів і голосів.

Майстерність кінофільму визначається сценарієм. Сценарій — це одночасно і жвава образна оповідь, ідейно-художня основа екранного мистецтва [19, с. 232], в якій простежуються тема, ідея, конфлікт, характери героїв, та своєрідний протокол, робочий план із розписаними сценами, епізодами, особливостями зйомки, місцем подій, музично-шумовим оформленням тощо. Автор сценарію наділений даром «передчуття екрану», йому важливо створити історію, яка могла би бути побачена і почута [19, с. 425].

Зв'язок кіноглядача з дійсністю відбувається через образ. Героя екрану втілює актор, кажуть, він «вдихає життя в персонаж» [8, с. 338]. Актор кіно, як і театральний виконавець, ціниться за темперамент, індивідуальність, характер. Відомо, що прима української сцени М. Заньковецька була неперевершеною в сенсі душевної проникливості в образ; артистка настільки відчувала своїх героїв, що глядачі разом з нею сміялися і плакали, вмирили та відроджувалися. Британську актрису Вів'єн Лі цінували за прекрасні жести і рухи; зірка приваблювала даром перевтілення, її обличчя кожен раз набувало іншого виразу, а великі мигдалеподібні очі могли бути задумливими, світитися радістю чи затухати від болю [8]. Тим часом Лоренс Олів'є полонив глядачів ефектною зовнішністю і чарівністю, а Маргарет Лонвуд вражала достеменністю, природністю гри [8].

Виконавець у кіно, на відміну від театального, позбавлений живого спілкування з аудиторією, його гра моделюється завчасно, глядач буде дивитися на актора так, як дивиться на нього режисер [8, с. 345]. Рівень довіри, контакт режисера з актором визначають успішні ролі. Гру актора кіно, на відміну від театального виконавця, не можна оцінити через порівняння, зазвичай фільми знімають одноразово, а роль виконує одна людина. У роздумах про суть акторського мистецтва майстри відзначають два моменти: важливість розуміння виконавцем того, що він хоче донести глядачеві, і вміння зробити це мимоволі [8].

Цілісний образ персонажа формується через міміку, жести, пантоміму, костюми, грим, зачіску тощо; роль може стати вдалою, наприклад, завдяки монологу чи закам'янілій інтонації голосу. Виразальні можливості слова стають зрозумілі після перегляду кращих зразків

німого кіно чи сучасних беззвучних стрічок (наприклад, «Випробування» Олександра Котта).

Для відтворення індивідуальної та соціальної характеристики героя призначений грим. Тим часом невдала маска може сковувати міміку і спотворити обличчя, як це сталося з головним героєм у фільмі П. Булова «Висоцький. Спасибі, що живий».

Емоційно збагачує екранізований образ музика. Музичний супровід характеризує також час і середовище подій; кажуть, що вдала мелодія здатна надзвичайно точно відтворити домінуючий у фільмі настрій як внутрішнього осяяння, так і тендітної осінньої краси [8].

Реальність дійсності засвідчує наповнення стрічки різноманітними шумами: свист вітру, гул літака, церковні передзвони, стукіт копит тощо. Тут важливе дотримання міри; недоліком режисури може стати звукове перевантаження, засміченість, за якою втрачаються думки, голоси або неповторні інтонації.

Образ на екрані з'являється завдяки творчим зусиллям оператора. Від його смаку залежать вибір плану і ракурсу зйомки, насиченість кольорів, світлотіні, різкість; талановитий оператор знає, як вигідно підкреслити потрібні деталі чи приховати негативне. Фільмування вимагає кмітливості, енергійності, художнього світовідчуття й фізичної витривалості, тому операторів здавна цінують за незворушну флегму та диявольську швидкість, блискавичний темперамент і копійкість педанта [13].

Складна природа кінотворення обумовлює якості рецензента.

Кінорецензування — справа професіоналів. Тут важливі системні знання мистецтва і кінематографа, розуміння особливостей художнього почерку митця. Тільки фахівець може розмірковувати про рівень художньої майстерності і специфіку екранної поетики, назвати закономірне й чужорідне у стрічці, пояснити історію створення образа та зупинитися на роботі учасників кінопроцесу.

Рецензент — людина творча; вразлива, емоційна й ідейно переконана натура. Його хист не поступається таланту митця. Оригінальними в поважного критика є і думки про кінофільм, і форма їх втілення. Перше, ніж проаналізувати роботу, він на якийсь час усвідомлює себе ніби співавтором фільму, «учасником творчого процесу» [3, с. 27], подумки простежує всі складові стрічки. Для рецензента потрібно вміти переселитися не тільки у світ, створений художником, але й у світ самого художника [12, с. 29], щоб усвідомити рівень зробленого, «vlo-

вити дух, стилістику, внутрішні закони» кінотвору [16, с. 26], зрозуміти, що хотів сказати митець і наскільки це важливо для інших. Умілий критик концептуально «розвиває і поглиблює зміст твору» [18, с. 156], відкриває в роботі нове, непомітне для рядового глядача, стимулює думку, несе «додатковий естетичний заряд» [18, с. 158]. Кінокритик, розмірковуючи логічно, успішно послуговується художніми засобами (метафора, епітет, підтекст, діалоги, ліричні відступи та інші).

Рецензент — людина із чіткою громадянською позицією, він оцінює роботу, не зважаючи на попередні заслуги виконавця. Митці поважають творчу роль критики, плідними називають аргументовані зауваження, які збагачують художника, наштовхують на нові звершення.

Відомо, що жанрова форма — знаряддя для досягнення комунікаційної мети. Актуальним для розуміння жанру кінорецензії є її трактування крізь призму складових ефективного спілкування. Як зазначає Л. Дускаєва, матеріали кожної з трьох жанрових груп (інформаційної, діагностичної чи спонукальної) вирізняються власним сценарієм діалогу журналіста з аудиторією. Визначальною ознакою діагностуючих жанрів авторка називає скерованість спілкування на вироблення спільної з читачем думки про дійсність [5, с. 122].

Рецензія — жанр поліадресатний [14; 15], вона звертається до свідомості масової аудиторії, творця (творчого колективу) та інших рецензентів. Можна казати про адресованість жанру широкій аудиторії (пересічні споживачі інтелектуального продукту) та спеціалізованій (професіонали). До складу спеціалізованої, на нашу думку, варто залучити науковців і потенційних учнів рецензента, оскільки майстерна рецензія цікава як для вивчення, так і можливого наслідування.

Очікування аудиторії, мета автора та функції жанрової форми визначають особливості кінорецензії. Мета рецензента — дослідити кінотвір, висловити думку про художнє ціле на підставі аналізу його складових. Рецензента називають учителем художника та вихователем мас [15]. Він визначає рівень естетичної вартості твору [7, с. 227], поглиблює розуміння глядачем мистецтва [16, с. 25], формує суспільну думку [7, с. 224], впливає на розвиток мистецтва. Рецензент враховує запити читача. Для кіномана важливим є авторитетне авторське потрактування прихованих смислів, незрозумілих асоціацій, паралелей та недомовок. Тим часом кожен із учасників кінотворення хоче почути професійну оцінку фільму в цілому та власної роботи зокрема.

Художник чекає аргументованого розбору стрічки, серйозної розмови з професіоналом, який знає технологію кіно і має послідовну, філософськи осмислену точку зору [16, с. 27].

Отже, особливості жанрової форми кінорецензії визначаються предметом уваги (кіномистецтво) та його рисами (синтетичність, пластичність й колективність творення); складом та запитам аудиторії (професіонали чи масові глядачі) та намірами рецензента пред'явити увазі читача власне трактування продукту творчої діяльності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бауман Е. О пользе пристрастий / Е. Бауман // Искусство кино. — 1983. — № 4. — С. 20–27.
2. Вартанов А. Когда не хочется писать рецензию / А. Вартанов // Искусство кино. — 1983. — № 6. — С. 22–26.
3. Глузский М. Критическая режиссура / М. Глузский // Искусство кино. — 1983. — № 6. — С. 27.
4. Горохов В. М. Закономерности публицистического творчества / В. М. Горохов. — М. : Политиздат, 1975. — 190 с.
5. Дускаева Л. Р. Принципы типологии газетных речевых жанров / Л. Р. Дускаева // Язык современной публицистики: сб. статей / сост. Г. Я. Солганик. — 2-е изд., испр. — М. : Флинта : Наука, 2007. — С. 115–143.
6. Дяговец И. И. Журналистская жанрология : учебное пособие для студентов факультета «журналистика» / И. И. Дяговец. — Донецк : Норд-Пресс, 2009. — 88 с.
7. Здоровега В. Теорія і практика радянської журналістики (Основи майстерності. Проблеми жанрів) / В. Й. Здоровега, О. А. Сербенська, Д. С. Григораш та ін., відп. ред. В. Й. Здоровега. — Львів: Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. — 328 с.
8. Кино Великобритании : сборник статей / ред. В. Рязанова. — М. : Искусство, 1970. — 358 с.
9. Кино : энциклопедический словарь / гл. ред. С. И. Юткевич; редкол. : Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вейсфельд и др. — М. : Советская энциклопедия, 1986. — 640 с.
10. Колтунова В. Кино, которого могло бы и не быть / В. Колтунова // Окна. — 2010. — № 20. — 30 октября. — С. 6.
11. Крикунов Ю. А. Рецензия в газете : учебное пособие для студентов факультетов журналистики государственных университетов / Ю. А. Крикунов. — М. : Издательство Московского университета, 1976. — 39 с.
12. Мастерство в фильме : сб. статей об украинском кино в 1976–1980 гг. / сост. А. И. Щербак. — К. : Мистецтво, 1982. — 274 с.

13. Нечай О. Ф. Основы киноискусства : учебное пособие для студентов пединститутов / науч. ред. И. В. Вайсфельд. — М. : Просвещение, 1989. — 228 с.
14. Смелкова З. С. Риторические основы журналистики. Работа над жанрами: учебное пособие / З. С. Смелкова, Л. В. Ассукрова, М. Р. Сальникова. — М.: Флинта : Наука, 2002. — 320 с.
15. Стрельцов Б. В. Основы публицистики: Жанры / Б. В. Стрельцов. — Минск, 1990. — 240 с.
16. Таланкин И. Товарищ критик / И. Таланкин // Искусство кино. — 1983. — № 4. — С. 25–27.
17. Тертычный А. А. Жанры периодической печати: учебное пособие / А. А. Тертычный. — М. : Аспект Пресс, 2000. — 312 с.
18. Толченова Н. Рецензия : жанр и задачи рецензента / Н. Толченова // Газетные жанры: [сборник / ред. коллегия: В. И. Власов и др.]. — 2-е изд., перераб. — М.: Политиздат, 1976. — С. 153–175.
19. Фрейлих С. И. Теория кино : от Эйзенштейна до Тарковского. — М. : Академический Проект, 2002. — 512 с.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ КИНОРЕЦЕНЗИИ

Мария Слюсаренко, к. н. по соц. коммуникациям, ст. преподаватель

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В журналистике жанровая форма сообщения трактуется как инструмент для обеспечения успешной коммуникации. Актуальным для ее объяснения является изучение таких факторов, как авторская цель, запросы адресатов и функции сообщения. Форма рецензии на фильм определяется гибридной природой кино: синтетичность, пластичность, коллективность творчества. Предмет внимания выдвигает требования к рецензенту: рецензент анализирует художественное совершенство и прослеживает компоненты кинопроизведения с учетом состава и ожиданий аудитории (массовые читатели или профессионалы).

Ключевые слова: кино, рецензия, синтетичность, пластичность, коллективное творчество, эффективная коммуникация, аудитория.

GENRE FEATURES OF THE MOVIE REVIEW

Maria Slysarenko, phd of social communications, Senior Lecturer

Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine

In journalism genre form is seen as a tool for effective communication. It is designed to promote professional interaction of the speaker with a mass audience. Relevant is the study of genre based component of effective communication: the author's purpose, audience expectations and notification function.

A review of the film — the genre was investigated. Review special genre. It analyzes the complex art film, which is inspired by the expressive means of music, literature, painting,

etc., but essentially different from them. In the movie sound functioning plastic image, the screen is fed notion copyright movement. The unity of space and time in the film is achieved through the interaction of frame and installation. Cinema — creative collective. On the creation of a team of film artists, each participant (actor, director, cameraman, artist, composer) has an important job that appreciates reviewer. A key role in creating the film plays a director, it is interesting artist, talented and experienced head coach creative people.

Synthetic nature film determines traits reviewer. It has to be an expert who knows the cinema complex technology can analyze all components. This objective, fair critic, he ignores the previous achievements of creative figures, a man with a clear position, regardless of the views of other reviewers. Reviewer called mass educator and teacher creators. It helps the audience better understand the movie, promotes professional development of the film. Reviewer experienced storyteller who cares about the form of the message. He thinks logically and also uses artistic means (metaphor, epithet, overtones, dialogue and lyrical digressions, etc.).

The review can be addressed to the mass reader and can be addressed to specialists. In each of their requests. The audience wants to hear authoritative opinion explaining complex meanings and images, creative person expects professional assessment of the film and their own work. The composition of the audience and its expectations of genre defining features reviews of movies.

Key words: movie review, synthetic work, flexibility, collective creativity, effective communication, audience.

REFERENCES

1. Bauman, E. (1983), O pol'ze pristrastij [The benefits of preferences], *Iskusstvo kino*, no. 4, pp. 20–27.
2. Vartanov, A. (1983), Kogda ne hochetsja pisat' recenziju, [When you do not want to write a review *Iskusstvo kino*], no. 6, pp. 22–26.
3. Gluzskij, M. (1983), Kriticheskaja rezhissura, [Critical direction], *Iskusstvo kino*, no. 6, pp. 27.
4. Gorohov, V. M. (1975), Zakonomernosti publicisticheskogo tvorchestva [Laws of journalistic creativity], *Moskow* [in Russian].
5. Duskaeva, L. R. (2007), Principy tipologii gazetnyh rechevyh zhanrov [The principles of the typology of newspaper speech genres], *Jazyk sovremennoj publicistiky: sb. Statej, sost. G. Ja. Solganik, Flinta Nauka, Moscow*, pp. 115–143.
6. Djagovec, I. I. (2009), Zhurnalistykaja zhanrologija : uchebnoe posobie dlja studentov fakul'teta «zhurnalistika» [Journalistic zhanrologiya: textbook for students of «Journalism»], *Nord-Press, Donetsk* [in Ukraine].
7. Zdoroveha, V. (1989), Teoriya i praktyka radyans'koy zhurnalistyky (Osnovy maysternosti. Problemy zhanriv) [Theory and Practice of Soviet journalism (Fundamentals skills. Problems genres)], *Vydavnytstvo pry L'viv's'komu universyteti, Lviv* [in Ukraine].
8. *Kino Velikobritanii* (1970), [Movies UK], 358 p. *Moskow* [in Russian].

9. Kino (1986), Jenciklopedicheskijs slovar' [Movie: Collegiate Dictionary] Gl. red. Jutkevich, S. I., Redkol. : Afanavs'ev, Ju. S., Baskakov, V. E. Vajsfel'd, I. V, et al. Sovets kaja jenciklopedija, Moskow, [in Russian].
10. Koltunova, V. (2010), Kino, ktorogogo moglo by i ne by [Cinema, which could not by], Okna, no. 20, 30 oktjabrja, p. 6.
11. Krikunov, Ju. A. (1976), Recenzija v gazete : uchebnoe posobie dlja studentov fakul'tetov zhurnalistiki gosudarstvennyh universitetov [Review a newspaper: uchebnoe posobyje for students fakultetov journalism hosudarstvennyh unyversytetov], Izdateľstvo Moskovskogo universiteta, Moskow [in Russian].
12. Masterstvo v fil'me [Skill in the film], sb. statej ob ukrajskom kino v 1976–1980 gg., (1982), sost. A. I. Shherbak, Kyiv [in Ukraine].
13. Nechaj, O. F. (1989), Osnovy kinoiskusstva [Basics of Film Arts] uchebnoe posobie dlja studentov pedinstitutov, nauch. red. Vajsfel'd, I. V., Moskow [in Russian].
14. Smelkova, Z. S. (2002), Ritoricheskie osnovy zhurnalistiki. Rabota nad zhanrami: Uchebnoe posobie [Rhetorical foundations of journalism. Work on the genres], Textbook, Flinta, Nauka, Moskow, [in Russian].
15. Strel'cov, B. V. (1990), Osnovy publicistiki: Zhanry [Principles of opinion journalism: Genre], Minsk [in Belarus].
16. Talankin, I. (1983), Tovarishh kritik [fellow critic], Iskusstvo kino, no. 4. pp. 25–27.
17. Tertychnyj, A. A. (2000), Zhanry pereodicheskoj pechati: Uchebnoe posobie [Periodicals Genre: Textbook], Aspekt Press, Moskow [in Russian].
18. Tolchenova, N. (1976), Gazetnye zhanry [Newspaper genres], pp. 153–175, Politizdat, Moskow [in Russian].
19. Frejlih, S. I. (2002), Teorija kino : ot Jezenshtejna do Tarkovskogo [Theory cinema from Eisenstein to Tarkovsky], Akademicheskij Proekt, Moskow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2016 р.

УДК 007:304:308

**ЖАНР ТА КОМУНІКАЦІЙНА СИТУАЦІЯ
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ ВИДАННЯ
«NATIONAL GEOGRAPHIC — УКРАЇНА»)**

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

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

steblyna@onu.edu.ua

У статті описується комунікаційна ситуація в нарисах та нарисових формах журналу «National Geographic — Україна», яка передбачає показ екзотичного, автентичного матеріалу через діалог між двома позиціями: локальною (місцеві жителі) та глобальною (дослідники, експерти). Перша позиція в цьому діалозі представляє предмет оцінки, а друга має право коментувати ситуацію. В матеріалах наголошується на традиціях, релігійних звичаях, відірваності від цивілізації місцевих жителів, щодо другої сторони — експертів/дослідників — на перший план виходить компетентність. Розглядаючи отримані результати крізь призму жанру та комунікаційної ситуації, доходимо висновків, що передача об'єктивного знання не є основним завданням нарисів, тексти не стільки інформують, скільки конструюють окремих, часом ідеалізований час та простір, в якому реальність поступається узагальненням та стереотипам.

Ключові слова: «National Geographic — Україна», нарис та нарисові форми, комунікаційна ситуація, діалог, місцеві жителі як об'єкт відображення.

Жанр у контексті як літературознавства, так і журналістикознавства, цікавий тим, що породжує певну комунікаційну ситуацію. Відтак діалог між автором, героєм та читачем зумовлюється і жанром в тому числі. Як зазначає К. Р. Міллер: де факто жанри, вказують нам на щось теоретично важливе щодо дискурсу, щодо риторики, в яку ми будемо занурені, і щодо ситуацій, в яких ми будемо знаходитися [4, с. 155].

О. Жолковський та Ю. Щеглов пропонують до розгляду поняття «граматичного прийому виразності» — того прийому, який є обов'язковим, повторюваним у текстах того або іншого типу [18, с. 16]. Для новели, зрозуміло, цей прийом — раптовий поворот (пуант). Ми ж можемо припустити, що й інші жанри містять подібні «граматичні прийоми», які мають бути зумовлені комунікативною ситуацією самого жанру. Цікавим також є ще одне поняття цих дослідників, а саме — «інваріантна тема» [18, с. 18]. На думку авторів, це повторювана тема, яка об'єднує усі тексти, написані, наприклад, одним автором. Ми ж мусимо пов'язати ці два поняття, адже прийом виразності «виражає» тему, відтак якщо прийом виразності «граматичний»,

наявний у всіх текстах певного жанру і є жанроутворюючим, то саме через нього можна визначити «інваріантну тему» жанру, а отже, й комунікативну ситуацію. І врешті-решт відповісти на питання про його специфіку.

Тож мета нашого дослідження — описати комунікативну ситуацію в нарисах та нарисових формах на прикладі текстів журналу «National Geographic — Україна», зокрема формат діалогу між представленими в текстах позиціями дослідника/експерта та героя-місцевого мешканцем, а також віднайти жанроутворюючі чинники для представлених у виданні текстів нарисового формату.

Якщо звернутися до теорії М. М. Бахтіна, то породження твору мотивується потребою діалогу між автором та героєм або ж між автором та об'єктивною дійсністю, а діалог передбачає установку на особливу, унікальну, відмінну від власної позицію співрозмовника [11, с. 35]. І «пам'ять жанру», про яку говорив М. М. Бахтін [12, с. 137], якраз і має містити зокрема інформацію про те, які саме позиції мають «з'ясувати стосунки» в діалозі, що зумовлюється тим або іншим жанром.

Комунікативна ситуація в нарисах «NG — Україна» може бути подана через взаємодію локального та глобального світоглядів. Фактично це може бути правилом для будь-якого журналістського твору нарисового формату. З. Вайшенберг говорить, що завдання нарисів полягає в тому, що вони «допомагають доповнювати новини, висвітлювати причини подій та аналізувати їх, описувати обставини...» [15, с. 161]. Нарис — feature, що з англійської перекладається як «прикметна риса», передбачає деталізацію, концентрацію на унікальному факті, що знайдений у певному локальному просторі. А автор нарису якраз і виступає поєднувальною ланкою між локальним та глобальним. «Наш кореспондент на місці події» представляє глобальний світ, але занурюється в локальний час і простір, аби ввести його в глобальний медійний контекст.

Місцеві жителі та глобальні медіа. Специфіка висвітлення локальних тем світовими медіа зазвичай критикується. Дослідники відзначають, що автори акцентують увагу на «бомбах, природних катаклізмах та фінансовій кризі» [7, с. 10], «одягають вітчизняні окуляри», відображуючи події в інших регіонах [5, с. 350], «звужують репрезентацію світу» [1, с. 48], спотворюють процес селекції інформації [9] та ін. Звернімо увагу на дослідження П. Еліота та П. Голдінка, які визначили складові іміджу країн третього світу у провідних західних медіа:

наголос на повторюваній політичній чи військовій кризі, фокус на західних потребах та інтересах, спрощення економічних, соціальних та політичних проблем, зосередження уваги на релігії, ірраціональності та опис ситуацій як таких, що вже були раніше [9, с. 150]. К. Вільямс та К. Р. Келлі говорять про те, що суттєвий вплив на подібне висвітлення ситуації на місцях мала колоніальна культура [2; 9]. К. Р. Келлі наголошує, що ця колоніальна культура жива й досі, оскільки часом у медіа ми зустрічаємо асоціації «між темною шкірою та дикістю, зауваження про відсталість незахідного світу, а також намагання оцивілізувати його» [2, с. 2].

Відтак, глобалізація, з одного боку, розширює сферу компетенції медіа, проте, з іншого, — відбивається на глибині аналізу ситуацій, а також породжує або відроджує старі стереотипи. Як зазначає К. Вільямс, ЗМІ постійно зазнають скорочень їхніх міжнародних бюро, тож за великі території може відповідати лише одна людина (приміром, один кореспондент висвітлює події на всьому африканському континенту) [9, с. 95]. Газета «Гардіан», наприклад, має тільки одного кореспондента, який висвітлює події на усьому пострадянському просторі, його офіс знаходиться в Москві. Само собою, це позначається на якості тексту, ми ж можемо додати, що й на діалозі, який ведеться між глобальною та локальною позиціями.

Проте висновки вчених щодо упереджень, які зустрічаються у західному підході до подачі локальних подій у контексті світових, все ж переважно стосуються новин. Наскільки цей підхід поширений, якщо говорити про спеціалізоване видання — таке, як NG? Журналісти цього ЗМІ взагалі не вдаються до новин, надаючи перевагу нарисам. Так само вони можуть дозволити собі запрошення міжнародних кореспондентів, які, приїхавши на місце події, мають розібратися у ситуації детально.

Отже, «National Geographic» виходить з 1888 року. Аудиторія журналу у світі сьогодні — 40 мільйонів осіб, видання вважається впливовим, науковці Лутц та Коллінс говорять про те, що воно використовується в освітніх цілях, зокрема у школах та університетах, а також відзначають, що видання дуже рідко викидають і його можна знайти у тисячах букіністичних магазинів по всьому світу [3, с. 207].

Вчені Лутц та Коллінс описують редакційну політику видання так: «Око NG, як око антропології, шукає різницю культур. Він послідовно звертається до людини в яскравому, «іншому» одязі, яка залучена

до первинних, дивних на вигляд ритуалів або непояснюваної поведінки» [3, с. 89]. Також дослідниці зазначають, що журнал використовує американські лінзи, коли зображує світ [3, с. 15].

А. М. Тодд зауважує, що погляд NG — це погляд туриста: «турист — це рятувальник, добродесний у своїй світовій обізнаності» [8, с. 220]. Приїхавши до віддаленої екзотичної країни, він може як допомогти матеріально (заплативши за послуги), так і поділитися своїм досвідом, знаннями. В результаті такого сприйняття видання пише про Африку як про континент, що потерпає від нестачі ресурсів та постійної війни, як середовище, за яким потрібно спостерігати здалеку, тому що це середовище непридатне для людського проживання» [8, с. 220]. Тобто відбувається узагальнення (уся Африка потерпає, уся Африка небезпечна) і розрізнення: цивілізований турист і місцеві мешканці, які потерпають від лиха.

На думку К. Келлі, NG був глибоко закорінений у пізню історію американського колоніалізму, що не могло не відобразитися на його редакційній політиці. Відтак і сьогодні видання «продовжує культивувати позицію іншості щодо незахідного світу, що є дуже схожою до історичного дискурсу колоніалізму» [2, с. 4]. Р. Парамесваран також зауважує, що інтерпретація виданням глобальної культури просякнута репрезентаціями фемінності, маскулітності та раси, які відлунюють спогадами про європейсько-американський колоніальний дискурс [6, с. 287].

Для того, аби змінити подібний підхід до подачі матеріалу, можна звернутися до місцевих авторів. Так само журнал NG має філії по всьому світу, де працюють вітчизняні редакції. Однак, чи можуть місцеві редакції докорінно змінити стереотипне ставлення світових медіа до локальних тем? Для цього звернімося до аналізу публікацій української редакції журналу.

Журнал «NG — Україна» проіснував більше року (перший номер вийшов у квітні 2013, останній — у січні 2015) і закрився у зв'язку із «важким становищем ринку друкованої преси в Україні» [14]. Видання містило тексти як української, так і зарубіжної редакції. Вітчизняних текстів було небагато: часом у номері траплялося лише декілька невеликих за обсягом замальовок. Проте були випуски, які включали великі нариси, статті, або коментарі. Усі ці тексти становлять інтерес для сучасної науки, оскільки дають можливість зрозуміти специфіку погляду на українську дійсність за принципами провідного світового

видання. Зіставляючи вітчизняний та зарубіжний підхід до роботи в цих жанрах, можемо окреслити як саму комунікацію, яка відбувається між автором, героєм та читачем, так і детальніше описати комунікаційну ситуацію, в якій вони знаходяться.

Місцевий житель як об'єкт рецепції у текстах «NG — Україна». У публікаціях видання використовується багато джерел. Навіть невелика за обсягом замальовка може містити посилання на два-три джерела. Якщо ж спробувати розподілити ці живі джерела за категоріями, то отримаємо дві: дослідники/ експерти і місцеві жителі. Але як ці два типи джерел подаються в матеріалах видання? Зрозуміла річ, що в тексті вони не є рівними за значенням.

Перша відмінність полягає у представленні героїв: місцевого жителя та дослідника/експерта. Практично завжди автор вказує вік місцевих, інколи додаючи декілька деталей до портрету. Якщо ж йдеться про дослідника, то ми дізнаємося тільки про його посаду. Наприклад: «Галина Кізлик, 43-літня жінка із сусіднього сільця» [10, с. 22] або «невисокий чоловік у старій кепці» [17, с. 24], «Оксана Чернецька, директор агрофірми, молода жінка, запнута етнічною хусткою в яскравих квітах» [24, с. 116]. Усе це описи місцевих жителів. Вказівки на вік та опис деталей одягу, а часом зовнішності — говорить про те, що для автора тут важливо показувати місцевих у приватному просторі, тим часом як дослідники/експерти важливі тільки для отримання професійного коментаря. Автори називають їхню посаду та місце роботи. Компетентність місцевих позначається тільки в тому випадку, якщо вони є майстрами (гончарство, виготовлення масок, малювання), але зазвичай йдеться саме про народні ремесла, часом фігурують місцеві жителі, які працюють у сфері освіти.

Друга особливість у тому, що місцеві подаються зазвичай як носії однакового світогляду, а в експертах/дослідниках навпаки цінується їхня позиція щодо певної теми, їхня вузька спеціалізація. Наприклад: «близько семи тисяч жителів — і з них близько семи тисяч художників. Звичайно, не кожен може похвалитися персональними виставками, але намалювати рослинну композицію в особливій петриківській манері подужають усі, мале і старе. Кожен петриківець може власноруч зробити пензлика, який тут називають кошачкою, зрізавши для нього шерсть під пахвою у домашньої кішки» [17, с. 24] (див також: [23; 25]). Подібний підхід можна пояснити тим, що для автора місцеві жителі — предмет вивчення, тож автор і намагається узагальнювати,

встановлювати закономірності, саме тому і сприймає їх швидше не як індивідуальностей, а як спільноту.

Протиставляється також і компетентність експертів/дослідників та місцевих жителів. І тут зустрічаємося із двома варіантами: або ж місцеві взагалі є невігласами, або ж мають специфічне, часом магічне знання. Якщо говорити про перший випадок, то подібний прийом: протиставити місцевих, які не розбираються в певних тонкощах (приміром, у рідкісних видах рослин чи тварин), — дуже зручний спосіб залучити читача до сприйняття тексту, наголосити на тому, що подібні речі потрібно знати, інакше можна нашкодити навколишньому середовищу. Фактично це та ж функція, яку в А. Конан-Дойля виконував доктор Вотсон — невігласа, на тлі якого більш виразним видавався Шерлок Холмс.

Наприклад: «Якась зелена трясця», — вигукнув Дмитро Литвин, який вже понад сорок років рибалить на Сіверському Дінці, побачивши незнайому рослину, що пропливала повз човен» [19, с. 22]. Це початок матеріалу, відтак авторові вдається показати контраст між місцевим жителем, який не розуміється на «рослинах» і тим, чим ця рослина є насправді — загрозою для інших видів, що «живуть» на цій же території (див. також: [28]). Фактично подібний підхід до зображення місцевих жителів дозволяє постійно нагадувати читачам про те, що справжні дива «у нас під ногами». Звичайно, зустрічаємося і з вказівкою на те, що місцеві жителі (або дачники чи туристи) шкодять екології, не розуміючись на тому, де вони знаходяться і чим особливе те або інше місце чи той або інший вид рослин/тварин (див.: [27]).

Тим не менш, подібні випадки «невігластва» місцевих жителів усе ж трапляються, якщо автор згадує про них побіжно, не акцентуючи увагу на комусь конкретно. Якщо ж йдеться не про звичайного перехожого, а про тих, кого автор зустрів спеціально, то тут — інший підхід. Місцеві жителі показуються як такі, що отримали певне знання чи навички у спадок від старших родичів, не знають їх дійсного значення, проте продовжують дотримуватися старих звичаїв. Наприклад, із розповіді місцевого жителя про святкування Маланки: «Це у нас зі школи, з малих років. Приходить зима, і відразу щось у крові бурлить. Сніг, морози... а ближче до 13-го ніби наркотик починає діяти, і тебе вже нічого не може стримати. Ходиш, чекаєш... Скільки ми не питали старших людей, ніхто нам не може сказати. Ніхто не пам'ятає, звідки це і коли взялося. Усі кажуть: «Як ще я маленьким

був, то теж так ходив» [21, с. 28]. Фактично йдеться про підсвідомі бажання, яким віддаються місцеві жителі. При цьому, нагадаємо, через намагання автора узагальнювати виходить, що усі місцеві жителі саме такі. Схожі приклади знаходимо в нарисах про жителів села на Поліссі [22], в нарисі про гончарів Полтавщини [16].

Ще одна, варта зауваження, риса — намагання авторів звертатися до місцевих знахарів/мольфарів/чаклунів як до носіїв традицій та певних знань. Це також додатковий спосіб наголосити на спадковості і показати їх як щось непояснюване. Також робиться акцент на незвичності, дивакуватості знахарів чи чаклунів: «Крім вишіптування та викачування зляку яйцем, є й такі знахарі, що практикують незвичну і давно забуту в інших місцях техніку «загризання» хвороб» [22, с. 32] (див. також: [23]).

Також варто наголосити й на тому, що місцеві жителі зазвичай зображуються як відірвані від загального часу та простору. Щодо часу, то часто йдеться про циклічність: або ж про залежність від пір року, ритуалів, або ж про циклічність самого життя: «майстер починає свій важкий шлях гончаря з дитячої іграшки і закінчує його, будучи поважним ветераном-художником, знову-таки виготовленням іграшок» [16, с. 38]. Про акцент, який журналісти NG роблять на зображенні ритуалів, говорять і Лутц та Коллінс: «Незахідні люди зображаються як такі, що дотримуються ритуалу, закорінені... у традицію, та як такі, що живуть у сакральному (дехто може сказати забобонному) світі» [3, с. 90]. Це ж правило працює і у випадку з «NG — Україна».

Створенню враження про те, що місцеві жителі живуть за якимось своїм часом, слугує також акцент на їхній релігійності: «Я собі не уявляю, щоб у неділю я чи мої діти не йшли до костелу. То наш обов'язок» [10, с. 20]. Щодо простору наголос робиться на ізолюваності, на тому, як важко дістатися того або іншого села. В одному із текстів, наприклад, зображується подив місцевого жителя, який ніколи не бачив диктофона: «Примружуючись, він роздивляється диктофон і розпитує, що це. А коли довідується, поважно заявляє — «треба купити і собі»: така штука, мовляв, точно допоможе деяким людям не відмовлятися від даного йому слова» [26, с. 74].

Висновки. Отже, комунікативна ситуація в нарисах та нарисових формах журналу «NG — Україна» характеризується наявністю двох позицій: дослідника/експерта та місцевого жителя. Кожна з позицій має свої функції. Дослідники/експерти оцінюють, додають контекст-

ні знання, при цьому увага зосереджується не на зовнішності, а саме на їхньому коментарі. Він не дає підстав для характеристики героя, як це, приміром, буває із репліками місцевих жителів, які покликані передати їхній характер чи специфіку світосприйняття. Також важливо, що дослідники/експерти перебувають у просторі, який не є локалізованим.

Місцеві жителі є об'єктом оцінки — не тільки для автора, а й для читача, вони — матеріал для навчання, для узагальнень. Втручання до їхнього приватного простору (вказівки на вік, зовнішність, одяг, а також намагання зображувати їх удома, за домашніми ритуалами) є нічим іншим, як спробою розглядати їх у вигляді експонатів. До речі, в одній з реплік місцевого жителя якраз лунає це слово «експонати»: «Хотілося б, щоб відвідувачі зрозуміли: це — храм Божий, а ми тут не експонати, ми такі самі живі люди, грішні. Просто вам подобається одне життя, а нам інше — розумієте?» [13, с. 26].

Подібний підхід призводить до викривлення реальності: зокрема до численних узагальнень, до специфічного добору героїв (наприклад, до концентрації уваги на чаклунах і знахарях). Завдання журналістів «NG — Україна» розповісти про екзотичні куточки України, тому журналісти й роблять на цьому наголос, помічають тільки екзотичне, старовинне, наприклад, зазначаючи про «старого діда», що «не тільки через поріг задом переходив, як ішов на полювання, а й через вікно задом перелазив» [22, с. 32]. Тим не менш, сприймаючи подібні тексти, ми ставимося до кореспондента як до людини, що розбереться в ситуації й подасть нам картину об'єктивної реальності. Натомість журналіст підходить до завдання тенденційно, оскільки має писати не про об'єктивну реальність, а про екзотику. Відтак відбувається дещо схоже на підміну понять: екзотика стає об'єктивною реальністю, і читачі починають сприймати написане як правду, а усіх місцевих мешканців (внаслідок постійних узагальнень) як диваків.

Отже, комунікативна ситуація в нарисах та нарисових жанрах журналу «NG — Україна» передбачає показ екзотичного, автентичного матеріалу через діалог між локальною та глобальною позиціями. При цьому перша позиція в діалозі підпорядкована другій, є предметом оцінки і знаходиться в іншому просторі. Але представники цієї позиції беруть участь у діалозі не на рівних, оскільки комунікаційна ситуація передбачає два рівні спілкування: місцевий житель — читач та дослідник/експерт — читач. Взаємообміну позиціями між місцевим-

ми жителями та дослідниками/експертами не відбувається. Останні можуть оцінювати перших, але перші других — ніколи.

Місцеві жителі відображуються українською редакцією журналу за стандартами NG. Фактично багато висновків Лутц та Коллінс щодо специфіки погляду американського видання на життя африканського континенту можуть бути застосовані для характеристики погляду українського видання на українське життя. Місцеві жителі для вітчизняної редакції є такими ж чудернацькими, закоріненими у традиції та релігію, часом відірваними від цивілізації, як і жителі африканського континенту для журналістів американської редакції. І, застосовуючи для аналізу цих тенденцій теорію фреймінгу чи теорію порядку денного, ми, звичайно, дійдемо висновків про викривлення реальності, про формування неадекватних уявлень про об'єктивну дійсність та ін. Однак розглядаючи отримані результати крізь призму жанру та породженої ним комунікаційної ситуації, розуміємо, що базовим для цього типу текстів є не стільки передача об'єктивного знання про ситуацію, скільки загострення уваги на екзотиці та автентичі і намагання представити місцевих жителів саме в цьому контексті, відтак їхнє повсякденне життя відходить на другий план, а в око впадає незвичайне і дивакувате. Таким чином, жанроутворюючим чинником для нарисів та нарисових форм видання «NG — Україна» можемо назвати зіставлення двох позицій: місцевого мешканця, який є предметом оцінки, живе в межах свого світу й не може вийти за ці межі, та дослідника/експерта, який оцінює першу позицію й використовує її для ілюстрації своїх висновків. Внаслідок подібного підходу під час відображення позиції місцевого жителя використовуються узагальнення та «очуднення» — намагання незвичайне видати за звичайне. Відповідно трансформується й мета цих текстів, вони не стільки інформують (подібне сприйняття веде до формування хибних уявлень про відображене), скільки конструюють окремих, часом ідеалізований час та простір, населений героями-експонатами, які є закоріненими у своє минуле і виконують функцію збереження прадавніх традицій. Відтак, аналізуючи нариси та нарисові форми «NG — Україна», вкотре знаходимо підтвердження тези У. Ліппмана про те, що журналістика й істина — не одне й теж, тож вони мають завжди розрізнятися [20, с. 332]. А отже, метою журналістикознавства може бути пошук доказів цього твердження, а також виокремлення найбільш типових механізмів трансформації, зокрема на жанровому рівні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Hanusch F. The geography of travel journalism: Mapping the flow of travel stories about foreign countries / F. Hanusch // *The International Communication Gazette*. — 2014. — № 76(1). — С. 47–66.
2. Kelly C. R. Neocolonialism and the Global Prison in National Geographic's Locked Up Abroad / C. R. Kelly // *Scholarship and Professional Work — Communication*. — 2012. — № 95. — С. 2–16.
3. Lutz C. A. Reading National Geographic / C. A. Lutz, J. L. Collins. — Chicago: University of Chicago Press Books, 1993. — 328 с.
4. Miller C. R. Genre as Social Action / C. R. Miller // *Quarterly Journal of Speech*. — 1984. — № 70. — С. 151–167.
5. Nossek H. Our News and their News: The Role of National Identity in the Coverage of Foreign News / H. Nossek // *Journalism*. — 2004. — № 5(3). — С. 343–368.
6. Parameswaran R. Local Culture in Global Media: Excavating Colonial and Material Discourses in National Geographic / R. Parameswaran // *Communication Theory*. — 2002. — № 12. — С. 287–315.
7. Petersen H. The Need for Foreign Correspondents: A Cost Benefit Analysis / H. Petersen. — San Luis Obispo: California Polytechnic State University — Journalism Department, 2011. — 38 с.
8. Todd A. M. Anthropocentric distance in National Geographic's environmental aesthetic / A. M. Todd // *Environmental Communication*. — 2010. — № 4. — С. 206–224.
9. Williams K. *International journalism* / K. Williams. — London: SAGE, 2011. — 198 с.
10. Антонюк Д. Біло-червоне братство / Д. Антонюк // *National Geographic*. — 2013. — № 7. — С. 20–22.
11. Бахтин М. М. *Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин*. — М. : Языки славянских культур, 1997–2012. — Т. 3: Теория романа (1930–1961). — 2012. — 880 с.
12. Бахтин М. М. *Собрание сочинений: в 7 т. / М. М. Бахтин*. — М. : Языки славянских культур, 1997–2012. — Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского. — 2002. — 780 с.
13. Білаш Д. Віра вгори / Д. Білаш // *National Geographic*. — 2013. — № 5. — С. 24–26.
14. В Україні закривають журнали *Esquire*, *National Geographic* і *Men's Health* [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://dt.ua/ECONOMICS/v-ukrayini-zakrivayut-zhurnali-esquire-national-geographic-i-men-s-health-156705_.html
15. Вайшенберг З. *Новинна журналістика : навчальний посібник* / З. Вайшенберг. — К. : Академія української преси, 2004. — 262 с.

16. Войтенко А. Глиняний бог / А. Войтенко // National Geographic. — 2014. — № 10. — С. 38–40.
17. Войтенко А. Місто майстрів / А. Войтенко // National Geographic. — 2013. — № 6. — С. 24–30.
18. Жолковский А. Работы по поэтике выразительности / А. Жолковский, Ю. Щеглов. — М. : Прогресс, 1966. — 334 с.
19. Куцай С. Агресивна капуста / С. Куцай // National Geographic. — 2014. — № 2. — С. 22.
20. Липпман В. Общественное мнение / В. Липпман. — М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. — 384 с.
21. Мусіхіна Л. Крилаті ведмеді з Дяла і Тражан / Л. Мусіхіна // National Geographic. — 2014. — № 9. — С. 28–35.
22. Мусіхіна Л. Люди лісу / Л. Мусіхіна // National Geographic. — 2014. — № 1. — С. 30–32.
23. Панова К. Країна чудес / К. Панова // National Geographic. — 2013. — № 8. — С. 48–56.
24. Петренко І. Добрі добрива / І. Петренко // National Geographic. — 2013. — № 2. — С. 116–117.
25. Фарина О. Вавилонська арка / О. Фарина // National Geographic. — 2013. — № 2. — С. 30–33.
26. Харченко Т. Загадкові тайфа / Т. Харченко // National Geographic. — 2013. — № 9. — С. 71–77.
27. Шевченко Н. Пішані жителі / Н. Шевченко // National Geographic. — 2014. — № 9. — С. 22.
28. Шевченко Н. Потайні красуні / Н. Шевченко // National Geographic. — 2013. — № 10. — С. 28–34.

**ЖАНР И КОММУНИКАЦИОННАЯ СИТУАЦИЯ
(ПО МАТЕРИАЛАМ ИЗДАНИЯ
«NATIONAL GEOGRAPHIC — УКРАЇНА»)**

*Наталія Стеблїна, канд. наук по соц. коммун., доц.
Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова*

В статье описывается коммуникативная ситуация в очерках и очерковых формах журнала «National Geographic — Україна», которая предусматривает показ экзотического, аутентичного материала через диалог между двумя позициями: локальной (местные жители) и глобальной (эксперты, исследователи). Первая позиция в этом диалоге представляет предмет оценки, а вторая имеет право комментировать ситуацию. В материалах акцентируется внимание на традициях, религиозных обычаях, оторванности от цивилизации местных жителей, что же касается второй стороны — экспертов/исследователей — на первый план выходит компетентность. Рассматривая полученные результаты сквозь призму жанра и коммуникационной ситуации, приходим к выводам о том, что

передача об'єктивного знання не являється основною задачею очерков, тексти не стільки інформують, скільки конструюють окремі, іноді ідеалізовані час і простір, в яких реальність поступає місцем узагальнень і стереотипам.

Ключові слова: «National Geographic — Україна», очерк і очеркові форми, комунікаційна ситуація, діалог, місцеві жителі як об'єкт зображення.

**GENRE AND COMMUNICATIVE SITUATION
(ON THE BASIS OF EDITION
«NATIONAL GEOGRAPHIC — UKRAINE»)**

*Natalya Steblyna, PHD in Social Communications,
Odessa I. I. Mechnikov National University
Odessa, Ukraine*

Objective reality as material for creation passes through transformation. A genre — is one of the most important mechanisms of that transformation. It generates a unique communication situation for the dialogue (in M. Bakhtin's meaning) between an author, a hero and a reader. To describe this situation means to find characteristic features of a genre, especially if we speak about feature, which was described contradictorily in western and post-Soviet scientific tradition. Meanwhile, National Geographic — Ukraine gives examples of connection between both traditions: Ukrainian editorial office published materials about their Homeland, following rules, which were worked out by international one. Magazine itself was criticized for unequal presentation of nations, sexes, countries and continents. So the aim of research was to discover communication situation in features on the material of National Geographic — Ukraine's texts, as well as a dialog between positions of researcher/expert and local people. Discourse analysis and narration analysis were used. It was considered that the communication situation in the texts provides presentation of exotic, authentic material in the dialogue between local and global positions. These positions are unequal, the first one is evaluated by the second one. So the tradition of National Geographic of Africa's countries describing (which were analyzed by Lutz & Collins) was applied by Ukrainian edition in the coverage of domestic issues. Local people for Ukrainian journalists are rooted in traditions and religion, they are described as cut off the civilization etc. So the main purpose of magazine's features is not to show the reality, but exotic and authentic underlining. As a result journalists use generalization, stereotypes, they try to show unusual events as usual ones. Separate, sometimes idealized time and space is constructed in features, heroes become exhibits, which save their traditions. Thus a view of W. Lippman is confirmed again: journalism and truth can't be equal. So the aim of journalism studies is to show the differences as well as transformation mechanisms.

Key words: «National Geographic — Ukraine», feature and feature forms, communicative situation, dialogue, local people as object of coverage.

REFERENCES

1. Hanusch, F. (2014) «The geography of travel journalism: Mapping the flow of travel stories about foreign countries», *The International Communication Gazette*, 2–14, vol. 76, issue 1, pp 47–66.
2. Kelly, C. R. (2012) «Neocolonialism and the Global Prison in National Geographic's Locked Up Abroad», *Scholarship and Professional Work — Communication*, 2012, vol. 95, pp2–16.
3. Lutz, C. A. and Collins, J. L. (1993) *Reading National Geographic*, University of Chicago Press Books, Chicago, 328 p.
4. Miller, C. R. (1984) «*Genre as Social Action*», *Quarterly Journal of Speech*, 1984, vol. 70, pp. 151–167.
5. Nossek, H. (2004) «*Our News and their News: The Role of National Identity in the Coverage of Foreign News*», *Journalism*. 2004, vol. 5, issue 3, pp. 343–368.
6. Parameswaran, R. (2002) «*Local Culture in Global Media: Excavating Colonial and Material Discourses in National Geographic*», *Communication Theory*, 2002, vol. 12, pp. 287–315.
7. Petersen, H. (2011) *The Need for Foreign Correspondents: A Cost Benefit Analysis*, California Polytechnic State University — Journalism Department, San Luis Obispo, 38 p.
8. Todd, A. M. (2010) «Anthropocentric distance in National Geographic's environmental aesthetic», *Environmental Communication*, 2010, issue 4, pp. 206–224.
9. Antoniuk, D. (2014) *Bilo-chervone bratstvo [Red and White Fraternity]*, *National Geographic*, 2014, vol. 10, pp. 20–22. [In Ukrainian]
10. Bakhtin, M. M. (2012) *Sobranye sochineniy v 7 t. [Collected Works]*, vol. 3 *Teoriya romana [Theory of a novel]*, *Yazyky slovianskykh kultur*, Moscow, 880 p. [In Russian].
11. Bakhtin, M. M. (2002) *Sobranye sochineniy v 7 t. [Collected Works]*, vol. 6 *Problemy poetiki Dostoevskogo [Problems of Dostoevsky's poetic]*, *Yazyky slovianskykh kultur*, Moscow, 880 p. [In Russian].
12. Bilash, D. (2013) *Vira v hori*, *National Geographic*, 2013, vol. 5, pp. 24–26. [In Ukrainian].
13. *V Ukraini zakryvaiut zhurnaly Esquire, National Geographic i Men's Health [Magazines Esquire, National Geographic and Men's Health are closed in Ukraine]* available at: http://dt.ua/ECONOMICS/v-ukrayini-zakryvaiut-zhurnali-esquire-national-geographic-i-men-s-health-156705_.html [In Ukrainian].
14. Vaishenberh, Z. (2004) *Novynna zhurnalistyka : Navchalnyi posibnyk [News Journalism tutorial]*, Academy of Ukrainian Press, Kyiv, 262 p. [In Ukrainian].
15. Voitenko, A. (2014) *Hlynianyi boh [Clay God]*, *National Geographic*, 2014, vol. 10, pp. 38–40. [In Ukrainian].
16. Voitenko, A. (2013) *Misto maistriv [Masters'Town]*, *National Geographic*, 2013, vol. 6, pp. 38–40. [In Ukrainian].

17. Zholkovskiy, A. and Shcheglov, Yu. (1966) Raboty po poetyke vyrazytelnosti [Works on the Expression Poetics], AO Yzdatelskaia hruppa «Prohress», Moscow, 334 p. [In Russian].
18. Kutsai, S. (2014) Ahresyvna kapusta, *National Geographic*, 2014, vol. 2, pp. 48–56. [In Ukrainian].
19. Lippman, W. (2004) Obshchestvennoe mnenye [Public Opinion], Ynstytut Fonda «Obshchestvennoe mnenye», Moscow, 384 p. [In Russian].
20. Musikhina, L. (2014) Krylati vedmedi z Diala i Trazhan [Flying Bears from Dial and Trazhany], *National Geographic*, 2014, vol. 9, pp. 28–35. [In Ukrainian].
21. Musikhina, L. (2014) Liudyl isu [Forest's People], *National Geographic*, 2014, vol. 1, pp. 30–32. [In Ukrainian].
22. Panova, K. (2013) Kraina chudes [Miracle Country], *National Geographic*, 2013, vol. 8, pp. 48–56. [In Ukrainian].
23. Petrenko, I. (2013) Dobri dobryva [Good Fertilizer], *National Geographic*, 2013, vol. 2, pp. 116–17. [In Ukrainian].
24. Faryna, O. (2013) Vavylonska arka [Babylonian arch], *National Geographic*, 2013, vol. 2, pp. 30–33. [In Ukrainian].
25. Kharchenko, T. (2013) Zahadkovit aifa [Mysterious Taifa], *National Geographic*, 2013, vol. 9, pp. 71–77. [In Ukrainian].
26. Shevchenko, N. (2014) Pishchani zhyteli [Sand Inhabitants], *National Geographic*, 2014, vol. 9, pp. 22. [In Ukrainian].
27. Shevchenko, N. (2013) Potaini krasuni [Secret Beauties], *National Geographic*, 2014, vol. 8, pp. 28–34. [In Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 11 жовтня 2016 року

ЛІТЕРАТУРНА КЛАСИКА: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

УДК 82-32

АД И ЧИСТИЛИЩЕ В ПОВЕСТИ Н. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

Ольга Богданова, д-р филол. наук, проф.

*Санкт-Петербургский государственный университет
olgabogdanova03@mail.ru*

В статье рассматривается структурно-композиционный контур повести Н. Гоголя «Шинель» и устанавливается сходство и подобие конструктивной модели повести и романа «Мертвые души», над которыми писатель работал одновременно. В статье показано, что герой повести Акакий Акакиевич должен был, подобно Чичикову, пройти путь из ада, в котором он находится, в чистилище. Обретение Башмачкиным шинели, «приятной подруги жизни», наполняется чертами традиционного свадебного фольклорного сюжета. Появление призрака в финале повести связывается с образом жениха-мертвеца, возвращающегося из иного мира за своей избранницей. Сопоставление повести и поэмы позволяет, с одной стороны, понять, как герой романа мог обрести доступ в чистилище и рай, с другой — бросает ответ на причину отказа Гоголя от второго тома «Мертвых душ».

Ключевые слова: творчество Н. Гоголя, повесть «Шинель», композиционная структура, система образов, контекст, интертекст.

В «Шинели» Н. В. Гоголя обращает на себя внимание то обстоятельство, что текст повести насквозь пронизан словами-маркерами, которые придают повествованию характер всеобщности, константности и обычности — «всякий» и «какой-то» (в значении каждый), «обыкновенно» и «обычай» (т. е. всегда), «как известно» и «бывало» (т. е. привычно и знакомо) и т. п. Открывается повесть словами — «в одном департаменте служил один чиновник» [3, III, с. 121], т. е. по существу писатель прибегает к фольклорно-обобщенной формуле сказочного повествования о *некотором царстве, некотором государстве*, на подтекстовом уровне порождая представление о начале жизненного путешествия героя, по сути экстраполируя в текст повести найденный в романе «Мертвые души» образ жизни-дороги. Неслучайно, мотив пути-дороги будет неброско, но выразительно вычерчиваться на протяжении всей повести. Потому именование героя — Акакий

Акакиевич, основанное на повторении имени и отчества, наряду с другими сущностными коннотациями, становится в том числе и указанием на продолжение пути, предпринятого предками героя и продолженного им самим. В этой связи не случаен эпитет, которым наделяет героя Гоголь, — *вечный* титулярный советник — не снимающий представления о должностном статусе чиновника, но и не противоречащий выявлению его вечной, т.е. обыкновенной, обычной, человеческой составляющей.

Гоголь самым непосредственным образом указал на «прототип» героя, заметив, что «родился Акакий Акакиевич против ночи <...> на 23 марта», т.е. ночью 22 марта — в день св. Акакия. Если вспомнить, что Гоголь писал повесть «Шинель» в Риме, то обращение к григорианскому календарю, принятому в Европе, становится объяснимым. (Примерно в том же ключе можно рассматривать и дантевский *католический* образный ряд «ад — чистилище — рай».) Иными словами, писатель со всей определенностью ориентировал читателя на жизнеописание святого Акакия (Синайского) как пример терпения и послушания и одновременно порождая аллюзию на *вечный* тип св. Акакия, «не умершего» и после «отшествия ко Господу».

В плане усиления *вечностных* и аккумуляции константных слагаемых немаловажным оказывается и то обстоятельство, что по долгу службы герой занимается переписыванием, т.е. копированием, тиражированием, умножением уже готового, имеющегося и существующего. Подобно тому, как Акакий Акакиевич стал повторением (судьбы, биографии, характера) своего отца, так и переписываемые героем бумаги — каллиграфические «сыны» титулярного советника — суть копии уже имеющихся оригиналов. Другими словами — Акакий Акакиевич, переписчик бумаг, сам оказывается героем-текстом. Неслучайно, по характеристике нарратора, «в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» на бумаге [3, III, с. 124]. По наблюдениям рассказчика, герой не всегда замечал, что «он не на середине строки, а скорее на середине улицы» [3, III, с. 125].

При этом любопытно, что, говоря о времени рождения Акакия Акакиевича, Гоголь из пятнадцати, имеющихся в году именинных дней Акакия избирает март. Подобное обстоятельство вряд ли может быть случайным, если вспомнить, что сам Гоголь родился 20 марта, в непосредственной близости «против ночи <...> на 23 марта». Заметим

и то, что любовь к переписыванию и редкой красоты каллиграфический почерк были свойствами характера самого Гоголя — он «...любил сам переписывать, и переписывание так занимало его, что он иногда переписывал и то, что можно было иметь печатное» [5, с. 513].

Неслучайным кажется то, что канцелярская должность, избранная писателем для героя, вошла в чиновничий *фольклор*. Характеризуя персонаж, рассказчик сообщает о том, что «выслужил он, как выражались остряки, <...> пряжку в петлицу да нажил геморрой в поясицу» [3, III, 124]. С одной стороны, Гоголь воспроизводит известную и бытовавшую в XIX в. поговорку о знаке отличия титулярного советника — о «пряжке в петлице», но с другой стороны, упоминание геморроя обозначает еще одну неброскую связь автора и героя, ибо в письмах Гоголя довольно часто звучат упоминания о его «геморроидальных добродетелях» [3, VIII, с. 69].

Любопытно и то обстоятельство, что гражданский чин титулярного советника в 1830-х гг. соответствовал придворному чину *камер-юнкера*. Последующая ассоциация в национальном сознании неизбежно пробуждает имя А. С. Пушкина и заставляет задуматься о семантике литературного типа т. н. «маленького человека» и усомниться в релевантности его облегченной социологизированной трактовки. В рамках гоголевского текста легко разглядеть и признать (более или менее) сознательную метонимическую аллюзию на пушкинский камер-юнкерский вицмундир (куртку, шинель и т. п.) и расслышать мысли о собственном — гоголевском — положении «маленького <обыкновенного, каждого, любого> человека» в обществе. Неслучайно герой-резонер во второй редакции «Развязки Ревизора» с болью произносит: «Дайте же мне почувствовать, что и мое поприще так же честно, как и всякого из вас; <...> что не пустой я был скomorох, но *честный чиновник великого божьего государства...*» [3, IV, с. 381].

Наряду с «обытовленными» приметами вечности в тексте повести с первых же эпизодов начинает обозначаться и высоко *сакральная* вечность: появляются мотивы библейского плана — «священное имя», произносимое «всуе» [3, III, с. 121], мотивы святого мученичества (в т. ч. мученика Хаздазата), святого крещения, святцев и проч.

Бытовая и бытийная вечность типа и образа подчеркивается и тем, что, казалось бы, герой-старик (ему «уже за пятьдесят») время от времени сравнивается в гоголевском тексте с ребенком, с типом

вечного ребенка, будь то ребенок женщины, Богоматери или в более широком смысле — дитя Божье. Неслучайно герой Гоголя говорит не просто «тихо», но «почти умоляющим голосом ребенка...» [3, III, с. 130]. Отсюда явные библейские мотивы «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете?» и еще более точное и цитатное «Я брат твой...» [3, III, с. 123–124].

Таким образом, уже в самом начале повествования в тексте «Шинели» намечается антитеза: вечное ↔ сиюминутное, мертвое ↔ живое, молодое ↔ старое, демоническое ↔ сакральное, в конечном счете (через посредство множественности деталей) — адское ↔ райское. Иными словами, подобно тому, как и в поэме «Мертвые души», в повести «Шинель» намечается очень похожая, едва ли не параллельная путь-дорога от ада — через чистилище — к раю, по которой (подобно Чичикову) мог бы пройти Акакий Акакиевич. Сожженный второй том «Мертвых душ» не оставляет материала для понимания, каким образом предполагал Гоголь провести Чичикова из ада в чистилище. Однако сопоставление романа с повестью «Шинель» позволяет судить об одной из таких перспектив.

Характер (около)сказочного зачина повести — в *одном* департаменте *один* чиновник — создает проекцию ослабленной, но видимой фольклоризированной наррации, намечает пунктир сказово-сказочного типа повествования. События, происходящие с героем по имени Акакий Акакиевич, воссозданы повествователем изначально как ирреальные. Точнее — течение событий в жизни персонажа опосредовано сказочными законами: все происходит «само собою», чудесно и единомоментно. Рождение и взросление героя слиты автором в единый акт творения: «он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым...» [3, III, с. 123].

Герой повести пребывает в некоем таинственном пространстве, которое со всей очевидностью несет на себе черты ада. Как верно заметили исследователи, даже рождению героя сопутствует мотив мертвенности [2, с. 429–431]. И должностная служба героя исполняется в «адских» условиях. Неслучайно, образ *одного* департамента до деталей точно воспроизводит образ другого департамента, который изобразил Гоголь в первом — адовом — томе «Мертвых душ» (например, эпизод с подписанием купчей Манилова).

Между тем отношение к службе Акакия Акакиевича охарактеризовано нарратором как состояние «человека, который <...> жил <...>

в своей должности» [3, III, с. 124]. Переписывание для героя составляло «какой-то свой разнообразный и приятный мир», «вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» [3, III, с. 124]. Т. е. исходная позиция героя хотя и окрашена чертами ада пространства, тем не менее определена как органичная, по-своему бытийная для персонажа.

Заглавная синекдоха — «шинель» — выступает своеобразным заместителем Акакия Акакиевича, подобно тому как в «Мертвых душах» «куртка» подменяет образы чиновных регистраторов и советников. Однако образу шинели в повести (в сравнении с романом) придана Гоголем некая более значимая роль. Неслучайно повествователь замечает: «Он <Акакий Акакиевич> не думал вовсе о своем платье» [3, III, с. 124]. Более глубокий семантический смысл образа шинели в повести ощутим и рельефен.

С самых первых строк повести в тексте начинают звучать слова-знаки, которые маркировано выстраиваются в мотив сватовства и женитьбы. Казалось бы беспочвенная шутка сослуживцев-озорников о семидесятилетней хозяйке Акакия Акакиевича — «когда будет их свадьба» [3, III, с. 123] — задает начало формированию свадебного мотива и находит свое последующее воплощение во множественности смысловых деталей. Условно — если старый изношенный «капот» был знаком-символом «ада», первого этапа жизни персонажа, то «приятная подруга жизни» шинель воплощает переход героя на новый этап, которым, вероятно, в параллель к «Мертвым душам», должно (было) стать чистилище.

Помощником в обретении «подруги жизни» у Гоголя оказывается портной Петрович. Портретное описание героя с «кривым глазом» и «рябизной по всему лицу» [3, III, с. 127] насквозь пронизано коннотациями темной чертовской силы. Даже в изображении большого пальца голый ноги Петровича «с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким, как у черепахи череп» [3, III, с. 128] нарратор использует ассонансно-аллитерированные слова «*череп* черепахи», тогда как правильное, вероятно, было бы сказать «панцирь черепахи». На шее героя, порождая образ висельника-самоубийцы, «висел моток шелку и ниток» [3, III, с. 128]. Табачный дым, «ладан сатаны», окутывает всю фигуру портного. Неслучайно, при первой встрече с читателем нарратор изображает Петровича безуспешно пытающимся продеть нитку в иголку, словно бы реализуя евангельскую притчу-метафору о том,

что «удобнее верблюду пройти сквозь игольные уши, нежели <Петровичу> войти в Царство Божие» (Мф: 19:24). Неслучайно, выйдя от черта-Петровича, испуганный назначенной за шинель ценой в 150 рублей, Акакий Акакиевич «вместо того чтобы идти домой, пошел совершенно в противную сторону...» [3, III, с. 131]. И, вероятно, чтобы напомнить о роли чистилища — *очищения*, рассказчик сообщает, что на пути домой «дорогою задел его <Акакия Акакиевича> всем нечистым своим боком трубочист и вычернил все плечо ему» [3, III, с. 131]. Необходимость очищения материализована.

При изображении Петровича рядом с ним все время оказывается его жена, упоминание о которой («жена») трижды звучит в пределах двух соседних предложений и еще четырежды повторяется в следующем абзаце [3, III, с. 127–128]. Присутствие «жены», наличие «жены», участие «жены» в делах Петровича в еще большей мере насыщает мотив сватовства Акакия Акакиевича, поиска им «подруги жизни».

Визит к Петровичу приводит Акакия Акакиевича к осознанию его рубежного положения: «Здесь только он начал *собирать мысли*, увидел в *ясном и настоящем* виде свое положение» [3, III, с. 131–132]. И на фоне этих проясненных мыслей героя рядом со словом «жена» звучит и другое маркированное слово: «А вот я лучше приду к нему в воскресный день утром: <...>*жена* денег не даст, а в это время я ему гривенничек и того, в руку, он и будет *сговорчивее* и шинель тогда и того...» [3, III, с. 132], т. е. нарратор словно подсказывает, что на уровне свадебного подсюжета речь начинает идти о *сговоре* (невесты). И впоследствии «всуну<тый> ему <Петровичу> гривенничек» [3, III, с. 132] оказывается как бы «сговоренным» подарком свату, роль которого берет на себя портной. «Уж новую я вам сошью беспримерно, в этом извольте положиться, старанье приложим. Можно будет даже так, как пошла мода: воротник будет застегиваться на серебряные лапки под апплике» [3, III, с. 132]. Заметим, что ранее называвший старую шинель Акакия Акакиевича капотом, теперь Петрович (или повествователь) в данном заверении вообще никак не называет «обнову», оставляя простор для читательского воображения.

Между тем в описании будущей «обновы» появляется, вероятно, профессиональный портняжный термин, но скорее всего *очень женское* определение — «лапки под апплике». Сама звукопись портновской уловки заставляет вспомнить рассуждения «просто приятной дамы» и «дамы приятной во всех отношениях» в «Мертвых душах»

о материи на платье: «...вообразите себе: <...> всё глазки и лапки, глазки и лапки, глазки и лапки... Словом, бесподобно!» [3, V, с. 180]. Условно говоря, «женский род» предмета состоявшегося сговора становится все более очевидным. И на этом фоне обостряется восприятие всех других женских коннотаций, которыми наделил Гоголь предметный мир Башмачкина. Настает время вспомнить, что, по В. Далю, капот — это «вышедшее из употреб. женское верхнее платье», что слово «башмак» трактуется как обувь, которую «носят <...> почти одни женщины...» [4, с. 56]. В этой связи привнесение в первоначальную предполагавшуюся фамилию персонажа «Башмаков» уменьшительного суффикса «Башмачкин» с еще большей выразительностью обрисовывает женский и женственный гардероб персонифицированной «подруги жизни». Усиливает ряд ассоциация с названием цветка — «венерин башмачок». Даже воротник из кошки — фольклорного и волшебного-мистического образа-символа девичьего перевоплощения — оказывается в данном контексте неслучайным¹.

Накопление героем искомым 80 рублей описывается как сложный процесс ухаживания за невестой, ее завлечения и соблазнения. В связи с «ухаживаниями» Башмачкин вынужден сократить свои обычные расходы, т. е. он старательно приутоговляется к важному и торжественному моменту в своей жизни. Повествователь замечает, что «сначала ему было несколько трудно привыкнуть к таким ограничениям, но потом как-то привыклось и пошло на лад; <...> зато он питался духовно, нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели» [3, III, с. 133–134]. Нарратор отмечает, что «как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился <!>, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу» [3, III, с. 134]. Мелькающие в тексте слова «дух», «духовно», «сердце», «огонь», «отважные мысли» становятся свидетельством перерождения героя, его *возрождения* и *восхождения*, готовности очиститься от грязи, покинув ад, взойти в чистилище. Помня о параллельной работе Гоголя над «Мертвыми душами», можно обратиться к тексту поэмы и понять, что нечто подобное автор эксплицирует посредством переживаний Чичикова,

¹ Наряду с этим, в христианстве образ кошки вбирает коннотации тьмы и сатаны, что обеспечивает поддержку «родительской» роли черта-портного.

случайно столкнувшегося на дороге с молодой и очаровательной блондинкой [3, V, с. 91].

Как сказано в тексте повести, в течение полугода длятся ухаживания и сватовство Акакия Акакиевича [3, III, с. 134–135]. Но особенно торжественен день обретения шинели — повествователь называет его «самым торжественнейшим» в жизни героя. «Двойное видение» писателя позволяет ему воссоздать картину облачения в шинель как великое празднество дня свадьбы, пышность которого достойна одического слога. По словам нарратора, Петрович явился с шинелью поутру, «перед самым тем временем, как нужно было идти...» (так и слышится — идти в церковь, однако для Акакия Акакиевича — идти в департамент). «Вынувши шинель, он <Петрович> весьма гордо посмотрел и, держа в обеих руках, набросил весьма ловко на плеча Акакию Акакиевичу; потом потянул и осадил ее сзади рукой книзу; потом драпировал ею Акакия Акакиевича несколько нараспашку...» [3, III, с. 135]. Процедура одевания жениха и сам обряд бракосочетания словно сливаются и накладываются в многообразии действий и впечатлений, моделируя сдвоенный, объемный план изображаемых событий. Подобно городским зевакам, желающим рассмотреть пышную церемонию поближе, Петрович, передавший в руки жениха невесту, вышел вслед за облаченным в новую шинель, за усмехающимся «от внутреннего удовольствия» Акакием Акакиевичем и «пошел нарочно в сторону, чтобы, обогнувши кривым переулком, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо» [3, III, с. 136]. Гоголь почти случайно произносит «в лицо», но Петрович словно бы действительно заглядывает в лицо жениху и невесте. Писатель охватывает и задействует оба плана повествования: сюжетное и подтекстовое.

Приход Акакия Акакиевича в департамент и встреча его сослуживцами представлены Гоголем в столь же приподнятой тональности — далеко не сообразно только приобретению новой шинели. Приветствия чиновников, изображаемые писателем, столь бурны и радостны, что и они сохраняют отсветы счастливого свершившегося торжества, которое словно бы только что состоялась на их глазах [3, III, с. 136]. Столь же радостно, «с криком» [3, III, с. 138], как сказано у Гоголя, чиновники приветствовали появление Башмачкина и его новой шинели на вечернем чаепитии у помощника столоначальника. Акакий Акакиевич словно бы впервые выводит в свет свою избранницу.

Весь свадебный день Акакия Акакиевича изображен Гоголем «точ-но самый большой торжественный праздник» [3, III, с. 136]. Герой возвратился домой «в самом счастливом расположении духа», «пообедал <...> весело», после обеда «уж ничего не писал» и даже «немножко *посибаритствовал* на постели» [3, III, с. 136]. В пределах гоголевского *метатекста*, в обстоятельствах сожженного второго тома «Мертвых душ», можно гипотетически, но с долей уверенности говорить о том, что одним из условий перерождения-очищения Чичикова в «дантовом» втором круге, вероятно, должна была быть влюбленность героя и последующая женитьба.

В дальнейшем Гоголь показывает, что Акакий Акакиевич ведет себя уже как другой — женатый — человек, позволяет себе вольности и поступки, которых наверняка избегал бы в прежнее время. Герой отправляется в гости к помощнику столоначальника, проходит по улицам, где прежде не бывал, и писатель подмечает, как герой «остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя башмак, обнаживши, таким образом, всю ногу, очень недурную» [3, III, с. 137]. Фривольность картинки, обнаженная нога красивой женщины, снятый башмачок, образ подглядывающего за кокеткой угодника бросают проекции и на новый образ самого Башмачкина — тоже «с любопытством» подглядывающего и теперь тоже проявляющего внимание к женщинам. Неслучайно, на обратном пути из гостей «Акакий Акакиевич <...> даже подбежал было вдруг, неизвестно почему, за какою-то дамою, которая, как молния, прошла мимо» [3, III, с. 139]. По словам нарратора, сам герой был удивлен «неизвестно откуда взявшейся рыси» [3, III, с. 139].

Акакий Акакиевич условно оказывается как бы на следующей ступени не столько иерархической лестницы (ибо чин его сохранил *statusquo*), сколько на новой ступени его человеческого развития, он словно увидел чистилище. Оказавшийся в центре города, он окружен светом: «на улице <...> было светло», везде показывались «длинные струи света», «на лестнице светил фонарь», в квартире сослуживца-чиновника горели «свечи» [3, III, с. 138–139]. И хотя вечернее собрание сослуживцев не особенно увлекает непривычного Акакия Акакиевича, но два бокала шампанского дали и ему ощутить, «что в комнате сделалось веселее» [3, III, с. 139].

Полношное возвращение героя на окраину в съёмную квартиру связывается Гоголем со сказочными двенадцатью часами ночи — «уж двенадцать часов» [3, III, с. 139], как, например, в сказке «Золушка», непосредственно связанной с переодеваниями. В полуночный час герой снова оказывается в адовом пространстве — среди «темных» и «пустынных улиц», «глухих и уединенных», где «нигде ни души» [3, III, с. 139]. Воссоздаваемый образ ада непосредственно связан со «страшною пустынею» огромной площади, которую предстоит пересечь герою в кромешной тьме, в дальнем конце которой «мелькал огонек какой-то будки, которая казалась стоявшею на *краю света*» [3, III, с. 139]. Герой словно преодолевает ту границу, что разделяет ад и чистилище, ощутив свет последнего, но (до новых времен) должно вернуться в темноту прежней жизни. Подобно душе, ожидающей воскрешения, Акакий Акакиевич вынужден снова погрузиться во тьму и вновь подвергнуться унижениям и мучениям, чтобы получить полное прощение грехов и достичь освобождения.

В рамках «свадебного сюжета» повести Акакий Акакиевич спешит домой, потому что «уж давно наступило то время, в которое он, по обыкновению, ложился спать» [3, III, с. 139]. Радость обретения им «приятной подруги жизни» толкала его поскорее вернуться домой и насладиться радостью общения с ней. Однако грабители крадут его счастье, лишают героя радости обладания шинелью. Неперсонифицированные, лишённые очертаний фигуры грабителей заменены Гоголем только ощущениями героя — холода и снега: поле-площадь, «точное море», было «холодно», он упал «навзничь на снег», «бок и грудь и все панталоны были в снегу» [3, III, с. 140]. Вечный *враг* петербуржцев — «северный мороз» [3, III, с. 126], темнота и холод (почти ада) совместились в представлении героя с образами врагов-грабителей.

Последующие поиски героем помощи и поддержки, хождение по канцеляриям и присутственным местам с целью возвращения шинели вновь насыщаются в повествовании чертами некоей стихии. Отсутствие какой-либо помощи бедному чиновнику репрезентируется в образе вихря и ветра: «...ветер, по петербургскому обычаю, дул на него со всех четырех сторон, из всех переулков» [3, III, с. 146]. Инфернальные черты, воплощенные в стихиях тумана, моря, ветра, мороза, вихря, дополняются зооморфными образами, традиционно корреспондирующими с адом. «Вмиг надуло ему в горло *жабу*» [3,

III, с. 146]. Текст наполняется словоформами, которые включают в себя семы огня: «распекать», «горячка», «жар» [3, III, с. 146] — напоминая о пламени-костре, поддерживаемом чертями в аду. Кольцевое обрамление повести, намеченное образом будочника с алебардой [3, III, с. 131, 140], дополняется кольцом (кругом — как семь кругов ада), сформированным образом *канота*, от которого уходил и к которому вынужден был вернуться Акакий Акакиевич. И этот круг (круги) замкнут близким к *каноту* по звучанию диагнозом медика-немца, посетившего больного, — *канут* [3, III, с. 146], т. е. смерть.

Герою Башмачкину не удалось преодолеть границы ада и чистилища — он остается в аду, потому столь естественно и мотивировано его появление в финале повести в образе мертвеца. С одной стороны, герой-призрак взыскует «награду за <его> не примеченную никем жизнь» [3, III, с. 147], ищет справедливости в ином мире, не найдя ее среди людей. Но с другой — в рамках сказочного сюжета о поиске невесты герой-мертвец возвращается, чтобы отыскать свою «подругу», вызволить ее из рук похитителей-«врагов» (ср. сюжет баллады «Ленора», использованный В. А. Жуковским в «Людмиле» и отчасти в «Светлане»). Совмещение этих двух планов («твоей-то шинели мне и нужно!», [3, III, с. 150]) и приносит успокоение гоголевскому герою — «с этих пор совершенно прекратилось появление чиновника-мертвеца: видно, генеральская шинель пришлась ему совершенно по плечам» [3, III, с. 151].

Между тем свести содержание повести «Шинель» преимущественно к мотиву мщения, к образу «маленького человека», задавленного несправедливостью действительности (прежде всего государственной машины), как принято в современной (в т. ч. высшей) школе, нельзя. Обращает на себя внимание, что, моделируя множественность ситуаций и картин, сюжетов и ходов, образов и деталей, Гоголь удваивает и утраивает их, копирует и множит. Причем делает это с намеренным желанием стереть сословные рамки. Так, описывая вечеринку у состоятельного сослуживца, проживающего в центре Петербурга в бельэтаже («квартира была во втором этаже» [3, III, с. 138]), Гоголь почти точно повторяет ситуацию «братских» (аллюзия к «брат твой») посиделок среди героев, живущих на окраинах города и квартирующих в верхних этажах («идет просто к своему брату в четвертый или третий этаж» [3, III, с. 126]). Детальное совпадение сценографии двух почти зеркально отраженных картин, отличающихся едва ли не

одним только значением цифр «2 этаж // 4 этаж», заставляет предположить намеренную симметрию жизненных обстоятельств различных социальных слоев, разных уголков столичного Петербурга. И подобных «отражений» в повести *множество*. Возникает стойкое ощущение, что Гоголь сознательно выписывает угадываемую параллель, чтобы констатировать *относительное* равенство героев в мире, чтобы породить представление о том, что трагические обстоятельства, имевшие место с бедным Башмачкиным, могли случиться (и случатся) и с другими персонажами повести, героями самых разных уровней светской иерархии. Становится понятным, что писатель сознательно избирал героем повести самого слабого, «преклоняющего на жалость» [3, III, с. 123] героя, чтобы показательнее был образец, чтобы яснее и больше ощущался трагизм жизни (любого) человека.

Гоголь намеренно растушевывает социальные (и даже природные) различия, в русле реалистической прозы не снимает их до конца, но старательно актуализирует общность и подобие персонажей и обстоятельств, экстраполируя одни и те же свойства и черты как на высших, так и на низших, как на животное или насекомое, так и на людей, как на природу, так и на человека. Тем самым художник словно бы поднимается над определением *критический* реализм, отступая от сиюминутной остроты проблемы, но усиливая линию *вечности* тех мирских и мировых проблем, которые он затрагивает в тексте (эпитет *мирный* прилагается Гоголем в повести к явлениям самого разного порядка). И в этой связи становится ясно, до каких высот поднялся Гоголь в понимании и осмыслении человека. На глубинном уровне текста Гоголь отказался от поверхностной социальной мотивации поведения героев, тем самым обнажая суть и природу человека, доводя их до религиозно-философских и мифопоэтических представлений о первочеловеке. Он сознательно переплетал светское и религиозное, не акцентировал различия православного и католического, мирского и сакрального, святого и грешного. Образ т. н. «маленького» человека у Гоголя не был *маленьким*, но *вечным* (как и сказано в тексте) — обыкновенным, привычным, незаметным, знакомым и потому неприметным. И очень объемным. Неслучайно, как это ни парадоксально звучит, образ Акакия Акакиевича Башмачкина столь явно — и открыто для современников — обозначал присутствие как черт характера самого Гоголя, так и судьбы его кумира и друга Пушкина (чин // шинель, камер-юнкер // титулярный

советник, Медный Всадник с украденными хвостом // Башмачкин с украденной шинелью, черты внешности героя [1, с. 467]). Смертельный 1837-й год пришелся на время создания «петербургской (вслед за Пушкиным) повести» — письма Гоголя из Италии обнаруживают, как тяжело переживал Гоголь смерть своего «соавтора» в литературе [3, VIII, с. 126]. Может быть, в том числе и потому так высоко трагично звучит финальная фраза повести: «И Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нем его никогда и не было» [3, III, с. 147].

Между тем в 1842 г. Гоголь хотел и продолжал верить в то, что человек может и должен стать лучше. И писатель предпринимал усилия к тому. Среди прочего этой мечте был посвящен трехчастный замысел «Мертвых душ». «Подлец» Чичиков мог, по Гоголю, стать благородным и честным человеком. Потому жалкий и ничтожный, как муха или таракан, Акакий Акакиевич поставлен Гоголем вровень с царями и властителями мира. В финале повести о герое сказано, что он был «существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу, но для которого все-таки, хотя перед самым концом жизни, мелькнул светлый гость в виде шинели, ожививший на миг бедную жизнь, и на которое так же потом нестерпимо обрушилось несчастье, как обрушивалось на царей и повелителей мира...» [3, III, с. 147].

Однако к 1852 г., к моменту сожжения второго тома «Мертвых душ», Гоголь, вероятнее всего, отказался от фантастической идеи преобразования человека, от дантевской утопии «ад — чистилище — рай». И, может быть, в начале 1840-х гг. повесть «Шинель» пока еще неопределенно и осторожно-туманно, но уже подсказывала писателю мысль о неосуществимости и непреодолимости прозреваемой им, как казалось тогда, светлой дороги.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Бурого С. Б. Набег язычества на рубеже веков / С. Б. Бурого. — К.: ИД Дмитрия Бурого, 2015. — 672 с.
2. Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. — 2-е изд., испр. и расшир. — М.: Изд-во РГГУ, 2002. — 686 с.
3. Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 8 т / Н. В. Гоголь. — М.: Правда, 1984. — Т. III: Повести. — 335 с.; Т. V: Мертвые души. — 319 с.; Т. VIII: Письма. — 399 с.

4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. / В. И. Даль. — М.: Русский язык, 1981. — Т. 1: А–З. — 754 с.
5. Тарасенков А. Т. Последние годы жизни Н. В. Гоголя / А. Т. Тарасенков // Вересаев В. В. Гоголь в жизни: Систематический свод подлинных свидетельств современников. — М.: Московский рабочий, 1990. — 640 с.

ПЕКЛО І ЧИСТИЛИЩЕ В ПОВІСТІ М. ГОГОЛЯ «ШИНЕЛЬ»

Ольга Богданова, д-р філолог. наук, проф.

Санкт-Петербурзький державний університет

У статті розглядається структуро-композиційний контур повісті М. В. Гоголя «Шинель» і встановлюється схожість і подібність конструктивної моделі повісті й роману «Мертві душі», над яким письменник працював одночасно, зокрема показано, що герой повісті Акакій Акакійович повинен був, подібно до Чичикова, пройти шлях із пекла, в якому він знаходиться, до чистилища. Набуття Башмачкіним шинелі, «приємної подруги життя», наповнюється рисами традиційного весільного фольклорного сюжету. Поява привида в фіналі повісті пов'язується з образом нареченого-мерця, що повертається з іншого світу за своєю обраницею. Зіставлення повісті й поеми дозволяє, з одного боку, зрозуміти, як герой роману міг здобути доступ до чистилища й раю, з іншого — прояснює причину відмови Гоголя від другого тому «Мертвих душ».

Ключові слова: *творчість М. В. Гоголя, композиційна структура, система образів, контекст, інтертекст.*

HELL AND PURGATORY IN THE NOVEL «THE OVERCOAT»

BY N. GOGOL

Olga Bogdanova, prof., DrSc (Philology)

Saint Petersburg state University

The article deals with structural-composite contour novel N. Gogol «The Overcoat». It defines the role of words—the markers, which give the narrative the hallmarks («usually», «as custom», «as you know») and the antithesis («the eternal — momentary», «dead — alive»; «demonic — sacral»), fairy-tale motifs (for example, «life as a road»). The article deals with the similarity between the image of the hero (Akaky Bashmachkin) and author (N. V. Gogol): the dates of their birth are close; they both loved to rewrite and possessed calligraphic handwriting; both belonged to the servants (officials), both were common (even «little») people.

The author of paper draws attention to the duality of the image of eternity in the literary works by Gogol: eternity home and eternity sacred.

Author of the article concludes, that the emphasis in N. Gogol's works is not on social motivation of behavior of the characters, but on philosophical, human and even mythological sense of his images: the characteristics of the first man belongs to the ordinary hero, too.

The article establishes the similarity between the constructive model of the novel and of the poem «The Dead Souls», on which the writer worked at the same time. The article shows that the hero of the novel Akaky was, like Chichikov, go all the way from the hell, in which he is located, to the Purgatory. Finding Bashmachkin overcoat, «nice bride», is filled with the features of a traditional wedding folk plot. The appearance of the Ghost in the final of story associated with the way of the folk dead man who returns from the hell to find his bride. On the one hand, a comparison of the novel and the poem allows us to understand how the hero of the novel could go to the Purgatory/Paradise. On the other hand, it throws a glimmer of light on the reason of Gogol's refusal from second volume of «The Dead Souls». The author of the paper traces the development of Gogol's understanding of prospects of revival of the person and assumes that his position became more and more pessimistic

Key words: «The Overcoat» by N. Gogol, compositional structure, system images, context, intertext.

REFERENCES

1. Burago, S. B. (2015), Nabeg jazychestva na rubezhe vekov [The inroad of paganism at the turn of the century], ID Dmitrija Burago, Kyiv [in Russian].
2. Vajskopf, M. Ja. (2002), Sjuzhet Gogolja: Morfologija. Ideologija. Kontekst [The Plot Of Gogol. Morphology. Ideology. The context], Izd-vo RGGU, Moscow [in Russian].
3. Gogol', N. V. (1984), Sobr. soch.: v 8 t [Works, vol. 1–8], Pravda, Moscow, vol. III. Povesti [Stories], vol. V. Mertvyje dushi [Dead Souls], vol. VIII. Pis'ma [Letters] [in Russian].
4. Dal', V. I. (1981), Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo jazyka: v 4 t. [Explanatory dictionary of the living great Russian language, vol. 1–4], Russkij jazyk, vol. 1. A–Z, Moscow [in Russian].
5. Tarasenkov, A. T. (1990), Poslednie gody zhizni N. V. Gogolja [Last years of Gogol's life], Veresaev V. V. Gogol' v zhizni: Sistematiceskij svod podlinnyh svideitel'stv sovremennikov [Gogol in life: Systematic set of authentic evidence of the contemporaries], Moskovskij rabochij, Moscow [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19 вересня 2016 р.

УДК 82-2:930Старицький(477.74-21)«1880/1910»

СЦЕНІЧНА ДОЛЯ ТВОРІВ М. СТАРИЦЬКОГО І ОДЕСА

Людмила Мостова, канд. філол. наук, доц.

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

У статті досліджуються сторінки історії культурного життя Одеси, а також формування драматичного таланту Михайла Старицького. Автор аналізує архівні матеріали з культурного життя Одеси, яке висвітлювалось у ряді відомих наприкінці XIX ст. міських газет. Відзначає ставлення одеської публіки до українського театру, а відтак і акторів, які входили в його основний склад. Особливу увагу приділяє відгукам на постановку п'єс, які були написані М. Старицьким і з тріумфом йшли на різних сценах південного міста. Коментує як схвальні, так і критичні відгуки щодо творів та їх постановки, в тому числі під керівництвом М. Старицького як режисера.

Ключові слова: культурне життя, драматичний талант, сцена.

«Виколисаний у її лоні» — саме так назвав свою статтю, присвячену перебуванню М. Старицького в Одесі, мій вчитель і науковий керівник І. Дузь. Ця стаття з'явилась в газеті «Літературна Одеса» в 1994 році. Вона розпочинається словами самого М. Старицького: «Я виколисаний у її лоні, та хіба тільки я? Своїми грудьми вона годувала нас. На своїх грудях наші голови пестила і гріла..» [1, с. 28]. Це дійсно так, бо театральні трупи, створені М. Старицьким, з великим тріумфом гастролювали в Одесі. Перебування відомого діяча театральної справи залишили помітний слід на сторінках одеської преси, а також місцевих видань, що друкували твори драматурга і рецензії на них. Спробуємо поринути в театральне життя Одеси крізь дослідження зв'язків М. Старицького з причорноморським містом.

У 80-ті роки XIX століття в Одесі виходила значна кількість різноманітної періодики, це, зокрема, «Одесский листок», «Одесские новости», «Одесский вестник», «Новороссийский телеграф», — на сторінках якої жваво обговорювалось театральне життя міста. Багато захоплених слів знаходимо в оцінці українського театру, українських акторів. Газета «Новороссийский телеграф» за 8 лютого 1895 року у рубриці «Театр і музика» повідомляла, що «В Одессу приехал вчера автор большинства малорусских пьес М. П. Старицкий. Уже одно присутствие г. Старицкого на репетициях в Новом театре обеспечивает сценический успех тем пьесам, которые принадлежат его перу

и которые пойдут в эти дни. Но пребывание г. Старицкого в Одессе, как видно, не ограничится одним этим. На спектакле 6 февраля публика, узнав, что автор шедшего в тот вечер драматического этюда «Зимний вечер» находится в театре, потребовала по окончании пьесы его выхода на сцену, и когда г. Старицкий предстал в обществе г-жи Заньковецкой и г. Садовского, раздались оглушительные аплодисменты и крики «браво». Желательно бы видеть г. Старицкого в имеющей пойти 9 февраля пьесе «Талан» в роли редактора газеты». Цей тріумф на одеському узбережжі був добре знайомий Старицькому. Ще в 1884 році після перегляду вистави «За двома зайцями» «Ведомости Одесского градоначальства» повідомляли: «Автор был вызываем много раз после каждого действия и ему были устроены такие шумные овации, которые выпадают на долю немногим современным сочинителям. В пьесе такая масса остроумных положений, такое множество комических сцен, что публика хохочет до упаду от начала до конца пьесы, а в некоторых сценах хохот и рукоплескания прерывали игру артистов» (14 січня). Так було і в 1894 році, коли «Новороссийский телеграф» відгукнувся на постановку п'єси М. Старицького «Кривда і правда»: «Пьесу эту столичные и киевские газеты признали за лучшую из всех написанных г. Старицким пьес: впервые она шла в Москве в день 30-летнего юбилея литературной деятельности г. Старицкого. Пьеса написана серьезно и отвечает требованиям современной критики... «Моск. листок» назвал новую пьесу г. Старицкого «самой бойкой по широкому замыслу и художественному исполнению пьес» (13 грудня).

З величезним успіхом в Одесі пройшла п'єса драматурга «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці». В одеській періодиці знаходимо спогади про те, що в п'єсі багато ефектних сцен і картин з народного життя, деякі номери на вимогу публіки повторювали кілька разів (Одеський вестник. — 1890. — 13 червня). Саме тому прихильники твору звернулись з проханням до керівництва трупи про її повторення, квитки на виставу були продані (навіть на приставні місця): «Драма... прошла так хорошо и так детально правильно, согласно народному духу, что лучшего и большего нельзя и требовать» (Новороссийский телеграф. — 1892. — 19 січня). Слід зазначити, що одеська періодика іноді досить критично, навіть різко полярно оцінювала дану п'єсу. Так, у тому ж «Новороссийском телеграфе» за 1894 рік знаходимо доволі негативний відгук про твір драматурга: «Поставленная... пье-

са г. Старицького «Ой не ходы, Грицю, на вечорныци» принадлежит к числу весьма слабых драматических произведений...» (24 листопада). Але вже через кілька місяців газета змінює думку: «Пьеса «Не ходы, Грицю», состоящая из народных хоровых сцен, колядок, щедривок и т. п. остатков патриархального быта, конечно, прошла безукоризненно... Театр почти полон. Это тем удивительнее, что «Грыць» идёт уже третий или четвёртый раз, но, видно, прекрасное не надоедает» (1895. — 1 січня).

В червні 1890 року трупа під керівництвом М. П. Старицького приїздить на гастролі до Одеси. Відкриває зустріч з одеською публікою п'єса «Сорочинський ярмарок». І одразу відгуки про початок гастролей: «Давно уже сад при гостинице «Гранд-Отель» не вмещал в себя такой массы публики... Кто не знает прелестный рассказ Го голя «Сорочинская ярмарка»? Оперетка представляет собой переделку этого рассказа с небольшими, конечно, изменениями, сообразно требованиям сцены. Переделка сделана г. Старицким весьма удачно. Живые сцены сменяют одна другую и зритель с интересом следит за ними... Вообще оперетка очень недурна и будет иметь у нас успех, тем более, что исполняется она труппой г. Старицкого согласно, стройно, с ансамблем» (5 червня). Вже через кілька років М. Старицький бере на себе відповідальність виступити в даній п'єсі в якості режисера і це також було підмічено пресою. У «Ведомостях Одесского градоначальства» за 1893 рік зазначалось: «Труппа г. Садовского не только преодолела трудности, но даже щегольнула многими новыми сторонами режиссёрского искусства, что мы объясняем тем, что на сей раз постановкой оперетты распорядился сам автор, г. Старицкий...» (9 січня).

Високу оцінку здобула і п'єса «Утоплена», лібрето до якої написав М. Старицький. Під час гастролування його трупи в Одесі місцева преса схвально зустріла постановку даного твору. Так, відзначаючи «чрезвычайно удачное и даже мастерски составленное либретто», газета «Одесские новости» також позитивно оцінює гру трупи М. Старицького: «Поставленная третьего дня новейшая малороссийская оперетта «Утоплена» имела положительный успех и, без сомнения, будет служить самой выдающейся новинкой сезона. Вызовом и аплодисментам, которыми публика наделила исполнителей, автора либретто г. Старицкого, композитора г. Лысенко и декоратора г. Сарти, не было конца. Пьеса действительно была обставлена чрезвычайно

мило и прошла с той живостью, которая составляет неотъемлемую принадлежность труппы г. Старицкого» (1885. — 4 січня).

Надзвичайним успіхом користується у місті і вистава драматурга «Цыганка Аза», де головну роль грає М. Заньковецька. «Новороссийский телеграф» за 1893 рік подає таку оцінку твору: «Спектакль 27 декабря привлёк в Новый театр столько публики, что не только зал был переполнен, но многие должны были удалиться, так как все билеты до последнего были проданы» (29 грудня). Позитивний відгук знаходимо й у «Ведомостях Одесского градоначальства»: «Драма Старицкого «Цыганка Аза» занимает в малорусском репертуаре видное место. Хорошая, цельная обрисовка типов, сценичность пьесы и в высшей степени интересный сюжет — всё вместе выдвинуло эту драму настолько, что за относительно короткое время она, как нам известно, обошла все малорусские сцены. Этим объясняется и то обстоятельство, что третьего дня смотреть пьесу собралась в «Новый театр» масса публики» (1894. — 12 грудня). Однак не завжди лише позитивні відгуки подають засоби інформації. Так, у журналі «Театр» поруч зі схвальними оцінками знаходимо і зауваження, висловлені на адресу драматурга: «Цыганка Аза», сюжет которой заимствован из одной очень популярной повести Крашевского, принадлежит к числу лучших произведений г. Старицкого. Не выходя из рамок обычной мелодрамы с неизбежными душераздирающими сценами, в роде истерик, обмороков, проклятий и других полупатологических атрибутов, получивших право гражданства в малорусском репертуаре, пьеса эта, тем не менее, изобилует массою истинно поэтических мест, подкупающих зрителя, в значительной степени искупающих все шероховатости драматурга-перделывателя, несколько скрывающих и замаскировывающих те белые нитки, на которых нанизаны без особой связи различные пёстрые и любопытные картинки из крестьянской и цыганской жизни» (28 вересня).

У 1890 році в Одесі відбувся бенефіс Михайла Старицького. Для цієї події драматург обирає п'єсу «Юрко Довбиш». «Одесские новости» повідомляють про це місцеву громаду: «Состоится бенефіс предприимчивого антрепренёра и известного малорусского писателя М. П. Старицкого. Идея исторической пьесы «Юрко Довбыш», по слухам, лучшая из репертуара; «новинка» эта принадлежит перу самого бенефицианта и пойдёт при личном участии автора. Таким образом, спектакль представляет тройной интерес: публика по за-

слугам сможет оценить бенефицианта как антрепренёра, артиста и автора. Надо потому думать, что публика сочувственно отнесётся к этому спектаклю» (2 липня). А вже оцінюючи виставу після перегляду, «Одесский вестник» фіксує: «Юрко Довбыш» представляется нам удачным произведением малорусского писателя... Автор пьесы, М. П. Старицкий, играл старика-гуцула, роль маленькая и не из главных, тем не менее, почтенный М. П. сумел обратить внимание публики на свою игру. Музыкальная и декоративная стороны пьесы прекрасны. Как литературное произведение «Юрко Довбыш» представляет ценный вклад в малорусскую литературу» (4 липня). Але не завжди лише схвальні відгуки про п'єсу знаходимо в місцевій пресі. Так, критик Емзе в статті «Малороссы» в газеті «Одесские новости» писав: «Плодовитый автор воспользовался хорошим материалом, но не совсем умело, нам приходится указать на отсутствие драматического действия и серьёзного комического элемента, растянутость сцен, плохую обрисовку романтической завязки и т. д. Господин Старицкий поступил бы более практично, если бы написал на этот сюжет повесть» (1890. — 15 липня). Попри в цілому позитивний відголосок про драму журнал «Театр» також дорікає авторові відносно твору: «Это одна из тех малорусских пьес, которые производят тяжелое впечатление. Вся драма состоит из ряда эпизодических картин, едва связанных одна с другой» (1896. — 30 січня).

М. П. Старицький відомий не лише як видатний драматург, а також і як організатор театральної справи. Це помічає «Одесский вестник» 1883 року, який високо оцінює внесок М. Старицького у розвиток театру: «Приехавшая к нам труппа русских драматических артистов... составлена... известным драматическим писателем Михаилом Петровичем Старицким... Мы можем уже заключить, насколько даровитый антрепренёр стоит во главе труппы! Если же возьмём во внимание, что дело подобной антрепризы есть первое во времени в нашем крае, то не можем не сказать труппе г. Старицкого искренне наше «помогай Бог» (19 серпня). Місцева преса не тільки високо оцінювала гру акторів трупі, але й виділяла значимість письменницької заслуги Старицького. Газета «Новороссийский телеграф» за 1883 рік фіксує: «Нужно выразить полную благодарность г. Старицкому как составителю труппы, что он ангажировал такой персонал малорусских артистов и артисток, какого Одесса давным-давно уже не видела. Стоит упомянуть только имена гг. Заньковецкой, Садовского,

Грица, Манько, Садовской и др., чтобы вся публика, посещающая малороссийские спектакли, пришла в восторг.

Г. Старицкий известен и как драматический писатель. При таком значении в области литературы и искусства главных сил, гостящей у нас малороссийской труппы, не удивительно, что она с каждым днём заслуживает все большее и большее расположение и внимание со стороны публики... Следовало побывать хотя бы на одном из данных четырёх представлений, чтобы судить о том, насколько рационально и со знанием антрепренёрского дела составлена настоящая труппа. В высшей степени любопытно... видеть, как сам же автор является исполнителем того или другого созданного им типа» (21 серпня).

Одеська преса поклала великі сподівання на гастролі трупі Старицького в місті. Зазначимо, що газета «Одесский вестник» висловлювала такі спостереження: «Есть надежда, что в разгаре зимнего сезона труппа г. Старицкого посетит Одессу и снова встретит здесь радушный и блестящий приём» (1883. — 8 вересня). А «Ведомости Одесского градоначальства», не стримуючи своїх емоцій, відзначають: «Судьбу гостящей у нас малорусской труппы г. Старицкого можно считать решённой. Спектакль за спектаклем проходит при полном сборе и при шумных овациях, которые выпадали на долю только иностранных знаменитостей... Господин Старицкий — антрепренёр, преследующий чисто идейную цель, а не барышническую, что составляет большую редкость в наше время... К тому же г. Старицкий оказывается антрепренёром очень энергичным и не щадящим ничего для торжества идеи искусства» (1844. — 10 січня).

Яких тільки схвальних слів ми не знаходимо в рецензіях: «Разве не волшебник г. Старицкий», «энергичный и умелый антрепренёр», «почтенный антрепренёр», «прекрасная труппа г. Старицкого», «честное, чуждое всяких эксплуататорских целей отношение антрепренёра к артистам», «М. П. Старицкий, человек идейно преданный искусству». Майже всі статті і рецензії в одеській пресі були насичені і перенасичені захопленням, подякою видатному діячу театральної справи М. П. Старицькому, бо Одеса завжди залюбки приймала український театр корифеїв і жила самобутнім театральним життям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дузь І. М. Виколисаний у її лоні / І. М. Дузь // Літературна Одеса. — Одеса, 1994. — С. 28–31.
2. М. П. Старицький в Одесі: бібліографічний покажчик. — Одеса, 2010. — 56 с.

СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. СТАРИЦКОГО И ОДЕССА

Людмила Мостовая, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье исследуются страницы истории культурной жизни Одессы, а также формирование драматического таланта Михаила Старицкого. Автор анализирует архивные материалы из культурной жизни Одессы, которая освещалась в ряде известных в конце XIX века газет, отмечает отношение одесской публики к украинскому театру, а также к актерам, которые составляли его основное ядро. Особое внимание уделяется отзывам на постановку пьес, которые были написаны М. Старицким и с триумфом или на разных сценах южного города. Комментирует одобрительные отзывы и критические выступления, оценивающие качество драматических произведений и их постановки на сцене, в том числе под руководством М. Старицкого как режиссера.

Ключевые слова: культурная жизнь, драматический талант, сцена.

THE STAGE FATE OF THE WORKS OF M. STARITSKY AND ODESSA

Lyudmila Mostova, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine

In the article the stage fate outstanding Ukrainian master of drama, theatrical business organizer Mikhail Petrovich Staritskogo. Investigates and reveals little-known pages due outstanding director, playwright and actor from Odessa. It turns scenic attractions fate plays author, evaluation Odessa spectator audience. Great seam local press devoted benefit and tours in Odessa. We give profound expression researcher theatrical life of the city Ivan Mikhailovich Duzya.

Assessing the game Ukrainian and Ukrainian theater actors, the media ascertain both positive and weaknesses in the creative works of Ukrainian corpse.

Celebrity assess get plays Mikhail Petrovich Staritskogo, which took a direct part the author. Multiple memories ascertain applause, words to thank the performers, spectacular scenes and paintings of national life, colorfully represented in many plays. High thoughts become expressions of directing talent Mikhail Petrovich Staritskogo pages Odessa press.

During hasrolyuvannya corpses Michael Staritskogo find reviews about staging «drowned», wrote the libretto to which the maestro.

Much attention in Odessa periodicals assigned Mikhail Staritskogo the organizer of theatrical affairs, distinguished literary merit of the actor and the role Luminaries of the Ukrainian theater in literature and theater.

Odessa newspapers put forward high hopes for touring troupe in Staritskogo. Almost all of the articles and reviews in Odessa media were saturated and oversaturated admiration, gratitude outstanding figures of theatrical affairs Mikhail Staritskogo for Odessa always gladly accepted Ukrainian theater luminaries lived and original, theatrical life.

Key words: culture, dramatic talent, stage.

REFERENCES

1. Duz', I. M. (1994), *Vikolisanij u її Ioni*, Literaturna Odesa, Odesa, pp. 28–31.
2. M. P. Starits'kij v Odesi (2010), *Bibliografichnij pokazhchik*, Odesa, 56 s.

Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2016 р.

УДК 821.161.2-3 Українка

ЄВРОПЕЙСЬКЕ СПРЯМУВАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ — ЛІТЕРАТУРОЗНАВЦЯ, КРИТИКА, ПРОЗАЙКА

Ольга Подлісецька, канд. філол. наук, доц.

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

У статті зосереджена увага на багатогранній особистості Лесі Українки — літературознавця, перекладача, збирачки фольклору, і особливо наголошується на недослідженій прозовій творчості письменниці. Проаналізовано європеїзм / модернізм прози Лесі Українки та виявлено новаторство тематики її оповідань. Простежено реакцію прози Лесі Українки її першими критиками та досліджено, як у сучасному методологічному прочитанні творчість Лесі Українки набуває неоприятних досі смислових аспектів та інтерпретацій.

Ключові слова: *оповідання, тенденції, реакція, критика.*

У літературі XIX століття зміна стилевих напрямів майже не означувалася протиборством мистецьких генерацій, але у дискусії між модерністами й прихильниками «старого» реалістичного напрямку означено сутність конфлікту поколінь у літературі кінця XIX — початку XX століття: модерністи заговорили про естетизм і багато уваги приділяли саме мистецькій проблематиці. Саме у цей час надзвичайно плідно постає титанічна праця Лесі Українки — дослідниці, перекладача, збирачки фольклору, літературознавця. У конфлікті поколінь Леся Українка зайняла цілком визначену позицію захисниці «модерни», орієнтуючись на індивідуалізм, європеїзм, естетизм. Її творче кредо формувалося у зв'язках із найбільш значущими філософськими засадами нової доби, в контексті художніх шукань багатьох митців, як-от Г. Ібсен, М. Метерлінк, Г. Гауптман.

У статті маємо на меті окреслити коло інтересів Лесі Українки та привернути увагу до прозового доробку письменниці. Ніколи не належавши до жодної з партій, Лесі Українка займає чітку суспільну позицію активної патріотки, повсякчас критикуючи українську ментальну повільність, млявість, невміння завершити почату справу. Дослідник творчості Лесі Українки Р. С. Романченко, використовуючи неопубліковані листи Лесі Українки до Михайла Драгоманова, аналізує суспільну позицію письменниці. Так, відповідаючи на лист Драгоманова про настрої української інтелігенції, Леся Українка констатує, що «європеїзм» («під «європеїзмом» Леся Українка в даному випадку

розуміє настрої цілком протилежні до «теорії своєї хати», — зазначає дослідник) все більше і більше шириться серед молодих киян, а київська «Громада» в деякій своїй частині, коли щось і робить, то в «герметично-забитих скриньках чуєш якийсь гук, а не знаєш до чого він» [9]. В листі від 17/ІІІ.1891 року до М. П. Драгоманова письменниці, називаючи галицьких народовців «тихим болотом», писала: «Високі патетичні слова надзвичайно дисонують з реальною дійсністю, яку бачить українська молодь», тому в устах Лесі Українки вони стає синонімами обмеженості, вузькоглядства: «Страх як вони грають такими словами, як «толерантність», «моральна тиранія», «патріотизм», «українство» і т. п., обертають їх на всі боки, як самі хочуть [9]. Леся Українка рішуче налаштована проти «шароварної» України, про яку неодноразово згадували і М. Драгоманов, і Д. Донцов, і М. Хвильовий.

Досліджує критичні погляди Лесі Українки Б. Якубський (літературознавець 20–30-х років з трагічною долею, який помер від голоду у 1944 році, не дочекавшись вироку НКВД за начебто «співпрацю з окупантами» (див. статтю А. Радько «Архівна і кримінальна справа Б. В. Якубського — дослідника і видавця Лесі Українки» [8])). Зокрема Якубський аналізує статтю «Утопія в белетристиці», де Леся Українка здійснює огляд літератури щодо належності до утопій. Але стаття цікавить нас іншим: саме в ній висловлені яскраві думки Лесі Українки, що дають можливість усвідомити світогляд, думки та позиції великої Українки. Леся Українка чи не найбільше з-поміж її сучасників зосередила увагу на проблемах сутності мистецтва. Модернізація української культури для неї була пов'язана з вибором певної естетичної, художньої традиції. Вибір між модернізмом і позитивізмом для письменниці ускладнювався і певними етичними моментами, і боротьбою поколінь: Леся Українка була вихована як на кращих традиціях української культури, так і на зразках світового мистецтва, вона здатна була зрозуміти праці провідних світових мислителів, увага яких була звернена на людину — носія неповторного мікросвіту. На думку С. Павличко, Леся Українка належить до найталановитіших серед тих авторів, які були «розірвані між модерним і народницьким способом мислення, усвідомлювали цю розірваність, страждали від неї, але не ставили під сумнів правомірність самої дилеми» [7, с. 421].

Знаходила письменниці час і для збирання та опрацювання фольклору: дізнавшись, що І. Франко має намір видавати фольклористичний часопис, вона пише йому про те, що береться упорядкувати свої

обрядові записи й хоче просити М. Лисенка відредагувати записані мелодії для публікації. З дозволу Лесі Українки Лисенко опублікував у своєму збірнику «Молодощі» народні пісні й дитячі ігри, зібрані поетесою та її чоловіком — етнографом Климентом Квіткою. В архіві композитора збереглися записи 30 пісень, зроблених із голосу Лесі Українки. Багато пісень з її голосу записав у різні роки й К. Квітка. Величезною заслугою Лесі Українки як організатора, фольклориста і спонсора є запис 1908 року на фонограф західноукраїнським музичним етнографом Філаретом Колесою кобзарських дум і народних пісень.

Виходячи насамперед з усвідомлення української культури як європейської, Леся Українка багато часу присвячує і перекладам.

Окремого ґрунтовного дослідження давно потребує проза Лесі Українки. Сучасна критика не цінувала письменницю й дослідницю; про це зазначав ще М. Грушевський: «В інших обставинах, ніж ми живемо, її твори переходили б у вибрані круги світу інтелігенції, знаходили б тут тонких цінителів і адептів» [2, с. 10–11]. Сучасники І. Франко, М. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Євшан та Д. Донцов не зупиняються на аналізі прози Лесі Українки, а радянські дослідники твердять про те, що белетристичні твори її не займали такого місця в історії української літератури як драми, драматичні поеми та лірика. Не вказуючи про причину, констатує цю ситуацію і Д. Донцов: «Жодне ім'я в українській літературі не лишилось так мало зрозумілим, як ім'я Лесі Українки. І жодне інше не дає нам більшого права називатися європейським народом» [3, с. 37]. Він справедливо зауважує: «її голосу не дочували за життя, і вона була в нім застрашаючо самотньою» [4, с. 95].

Як прозаїк Леся Українка маловідома, хоча її оповідання є високою модерністською літературою, які дають змогу Дмитру Чижевському зробити такий висновок: «Леся Українка закінчує історію українського реалізму в надзвичайно цінній формі, яка фактично виводить літературу далеко за межі реалізму, а українську літературу робить — вперше — літературою світовою» [10, с. 132]. Ставлення як критики, яка не оцінила належно зокрема оповідання Лесі Українки, так і самої письменниці до власної прози не було однозначним. З одного боку, Леся Українка ніколи не ідеалізувала свої оповідання, не вважала їх досконалими, але, з іншого, завжди вимагала сприймати їх як її «рідних дітей», а не щось прохідне і другорядне.

«Таж ніхто вже й не знає, що таке «Приязнь» Лесі Українки, — твір, де вперше в жіночій літературі ХХ ст. піднімається тема дівчачих підліткових дружб і дуже тонко завуальованої дівчачої розбудженої сексуальності. А молода генерація вже навіть і не знає, що Леся Українка писала прозу. Оскільки останній раз та проза видавалася у дванадцятитомнику в 70-ті роки. А проза у неї шикарна: вона випереджала свій час десь на півстоліття, європейська література тільки в 1970-ті приступила до розробки тих пластів жіночої психології, які Леся Українка піднімала в 1910-ті роки» [5], — так відверто й напругу порушує питання недооціненості малої прози письменниці Оксана Забужко.

Недооцінена вона (проза) була й за життя: на пропозицію І. Франка видрукувати повість «Жаль» окремим виданням Олена Пчілка писала у 1891 році: «Повість Лесину щось-то не приходить друкувати особно в бібліотеці, краще залишити її для того дамського видання, яке має вийти, — чи альманах, чи журнал, чи що воно там буде. Ця повість більше підходить до жіночого видання, аніж до друку особно». М. Павлик взагалі радив знищити повість «Жаль» ще до того, як вона була надрукована. Про це дізнаємось з листування Лесі Українки і Осипа Маковоя [6, с. 212]. І. Франко теж не до всіх творів Лесі Українки ставився прихильно. У статті «Леся Українка» (1898), не аналізуючи вже надруковані оповідання «Так її доля», «Біда навчить», натомість зазначає: «Не в новелах її сила... Її талант ліричний, але не вузько суб'єктивний, їй удаються і епічні, і драматичні форми, але тільки тоді, коли вони являються тільки формами могутньої лірики, чиста епіка і чиста драма не входять, як нам здається, у обсяг її таланту» [6, с. 253]. Критики вирішували, що варто, а що — ні писати авторам. Це при тому, що мала проза Лесі Українки не була її «перехідним» етапом, вона писала оповідання все творче життя, і незавершений останній її твір — якраз прозовий (не закінчена передсмертна повість «Екбаль Ганем»). Відоме й вимушене виправдання Лесі Українки на закиди сучасників про начебто «відхід» від написання ліричних творів: «На самих ліричних віршах вже не втриматись! — тісно робиться, хоч се не значить, ніби їх зовсім покинути маю, того, певне, ніколи не буде» [6, с. 154], — відверто зізнається вона у листі до критика і публіциста Михайла Павлика від 22 червня 1891 року.

У творчій манері Лесі Українки-прозаїка, як уже було згадано на початку статті, борються, на думку дослідників, два начала: народ-

ницьке та модерністське: «Проза Лесі Українки дуже контекстуальна — в ній виразно відчутні художні пошуки та ідеї початку ХХ ст. Її б можна назвати імпресіоністичною, хоча вона зовсім не нагадує вражаючий імпресіонізм М. Коцюбинського, напоєний одухотворенням моментів життя і оживленням «мертвої» природи. Навпаки, проза Лесі Українки — це імпресіонізм на ґрунті реалізму. В ній відсутній і могутній міфологізм, котрий характеризує її драми, і романтичний пафос, котрий відзначає її поезію» [1]. Так характеризує малу прозу Лесі Українки Тамара Гундорова у передмові до вміщених до антології оповідань письменниці, вважаючи, що в прозі Лесі Українки «... відкривається реальність і біографічність того, про що оповідає письменниця. Неоромантизм у її драмах несумісний з натуралістичними деталями, побутовими дрібницями і реаліями конкретного життя. Він виносить поза межі реальності, і в цьому його сила» [1]. Леся Українка усвідомлювала, що сучасна їй література повинна запропонувати читачеві новий спосіб опису дійсності: прозу, зосереджену на внутрішньому світі людини і світі його свідомості, звільнену від старих умовностей, хронологічної послідовності і спрощеного детермінізму. Проза Лесі Українки цікава завдяки тематиці, оскільки, як було помічено О. Забужко, саме Леся Українка першою у європейській літературі підняла тему дівочого сестринництва, жіночої дружби, приятельства чоловіка і жінки. Це теми модерної літератури, зі сфери оповідань про «нову жінку», часто з феміністичним підтекстом. Місце оповідань Лесі Українки в цьому ряду серед творів, написаних жінками і про жінок. В період, коли вироблялося нове розуміння «жіночості», це зовсім не було випадковістю. Будучи дворянкою, донькою статського радника, вона все життя була широкою до людей нижчих верств. Письменниця «під збільшуваним склом» помічає снобізм у своєму оточенні, і змальовує це у «міських» творах («Чашка», «Жаль», «Розмова», «Над морем»). Твори ж сільської тематики, навпаки, відкриті, бачимо лицарське ставлення Лесі Українки до героїв («Приязнь», «Школа» та ін.). Отже, Леся Українка-поет та Леся Українка-прозаїк — у ментальному плані різні творчі особистості. Посьогодні до цього не можуть звикнути дослідники її творчості, повсякчас порівнюючи драми й поезії Лесі Українки (із схваленням та захопленням) і її прозу (з поблагливым ставленням як до «проби пера»). Вже давно слід відійти від подібної рецепції і ґрунтовно дослідити європеїзм, естетизм та індивідуалізм як риси модернізму у прозі Лесі Українки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія жіночої прози: від Лесі Українки до Оксани Забужко. — Режим доступу : www.radiosvoboda.org
2. Грушевський М. Пам'яті Лесі Українки / М. Грушевський // Літературно-науковий вісник. — Київ, 1913. — Т. 64, кн. 10. — С. 10–11.
3. Донцов Д. Леся Українка / Д. Донцов // Літературна есеїстика. — Дрогобич: Відродження, 2010. — С. 37–39.
4. Донцов Д. Поетка українського Рисорджименто / Д. Донцов // Літературна есеїстика. — Дрогобич: Відродження, 2010. — С. 59–96.
5. Забужко О. Мое діло прокукурікати.... / О. Забужко. — Режим доступу : <http://vsiknygu.net.ua/interview/140/>
6. Леся Українка. Зібрання творів: у 12 т. / Леся Українка. — К.: Наукова думка, 1976. — Т. 10. — 543 с.
7. Павличко С. Теорія літератури / С. Павличко. — Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — 679 с.
8. Радько А. В. Архівна і кримінальна справа Б. В. Якубського — дослідника і видавця Лесі Українки. — Режим доступу: dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/
9. Романченко І. С. Михайло Драгоманов і Леся Українка в їх листуванні. — Режим доступу: archive.is/e83Td
10. Чижевський Д. Історія української літератури. — Київ: Видавничий центр «Академія», 2003. — 568 с.

ЕВРОПЕЙСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ ЛЕСИ УКРАИНКИ — ЛИТЕРАТУРОВЕДА, КРИТИКА, ПРОЗАИКА

Ольга Подлисецкая, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье сосредоточено внимание на многогранной личности Леси Украинки — литературоведа, переводчика, собирателя фольклора, и особенно акцентируется внимание на неисследованном прозаическом творчестве писательницы. Проанализировано европеизм / модернизм прозы Леси Украинки и определено новаторство тематики ее рассказов. Прослежена рецепция прозы Леси Украинки ее первыми критиками и установлено, что в современном методологическом прочтении творчество Леси Украинки принимает новые смысловые аспекты и интерпретации.

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

EUROPEAN DIRECTION OF LESYA UKRAINKA AS A THEORIST OF LITERATURE, CRITIC AND PROSE WRITER

*Olga Podlisetska, Candidate of Philology, associate professor
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

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

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

REFERENCES

1. Antologia ginochoi prozy (vid Lesi Ukrainky do Oxany Zabugko) (2015), Anthology of womanish prose: from Lesya Ukrainian to Oksana Zabuzhko, available at: <http://www.radiosvoboda.org> (access December 15, 2015).
2. Grushevskiy, M. (1913), Memory of Lesya Ukrainka, *Literaturno-naukovyy visnyk*, vol.10, pp.10–11, Kyiv, Ukraine.
3. Donzov, D. (2010) *Lesya Ukrainka* [Lesya Ukrainka] // *Literaturna esistyka, Vidrodzhenia, Drogobich*, Ukraine.

4. Donzov, D. (2010) Poetka ukrainskogo Risorgimento [Poetka Ukrainian Risordzhimento], *Literaturna eseistyka Vidroddenna*, Drohobich, Ukraine
5. Zabushko, O. (2016), «*Moe dilo prokukurikati*», available at: <http://vsiknygy.net.ua/interview/140/> (access March 20, 2016).
6. Ukrainka, L. (1976), *Zibrannya tvoriv u 12 t.* [The collected works are in 12 t]., t. 10, pp. 257–258, Naukova dumka, Kyiv, Ukraine.
7. Pavlychko, S. (2002), *Teoriia literatury* [Literary Theory], Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», Kyiv, Ukraine.
8. Radko, A. (2016), «*Archivna I criminalna sprava B. V. Yakubskoho, doslidnika I vidavca Lesi Ukrainky*», available at: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/> (access March 25, 2016).
9. Romanchenko, I. (2016), *Michael Dragomanov i Ukrainian Lesya v ih listuvanni*, <http://archive.is/e83Td> (access March 29, 2016).
10. Chizhevsky, D. (2003), *History of Ukrainian Literature*, «Academy», Kyiv, Ukraine.

Стаття надійшла до редакції 29 жовтня 2016 р.

УДК [821.161.2:821.161.1]:82.0(477)

ПОСТАТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КУЛЬТУРІ НЕОРЕАЛІСТІВ

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

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
reva71@bk.ru*

У статті привертається увага до маловідомих та забутих фактів своєрідного переплетіння долі І. Буніна й М. Горького та Т. Шевченка. Подані авторські приклади про зацікавленість відомих російських письменників творчістю і життєвою долею великого українця. Знайдено поодинокі висловлювання та оцінки творчості Тараса Шевченка В. Винниченком. Висловлена головна думка, котра об'єднує відомих авторів-неореалістів у ставленні до постаті Кобзаря: глибока повага не тільки до творчої спадщини великого українця, а й до характеру цієї неординарної особистості, до його складної життєвої долі.

Ключові слова: *неореалісти, спадщина Тараса Шевченка, переплетіння долі.*

Століття минають і з кожним своїм кроком змінюють культурно-історичне розмаїття світу. З часом новий крок стає вже минулим і перетворюється на фундамент традицій, відштовхуючись від яких з'являється знову дещо нове і невідоме для того, щоб перетворитися через деякий часовий відрізок у зрозуміле, відоме і минуле. Цими невидимими кроками-ланцюжками наповнений безмежний великий світ із безліччю мікросвітів для того, щоб жити, рухатися, перетворюватися й змінюватися. Так, у літературному процесі можна віднайти безліч традицій із попередніх часів і помітити перспективи відкриттів наступного часу. Такий взаємозв'язок цілком логічний за філософськими вимірами, а в літературознавстві є неоціненим матеріалом для досліджень. Ланцюги художніх традицій існують між століттями, національними культурами, творчими угрупованнями і окремими постатями. Наша вітчизняна культура подарувала світу чимало талантів. Однак постать Т. Шевченка посідає особливе місце: він національний поет, життя і художній спадок якого стали емблемою українського народу.

Про вплив Т. Шевченка на його сучасників, співвітчизників та митців інших культур писали ще за часів поета. Різні дослідження з'являлися протягом зміни епох. Ми дізнавалися про Т. Шевченка як поета, митця, письменника, як революціонера й демократа, як учня і вчителя, товариша, нареченого, сина, навіть іміджмейкера. На часі і нова тема про Т. Шевченка і неореалістів, стильова домінанта яких вже більш-менш окреслена у останні роки.

Серед численного кола вітчизняних неореалістів, на неореалістичний доробок яких вказував В. Фащенко [8], та російських неореалістів особливу увагу привертають постаті першозначущої величини: В. Винниченка, І. Буніна, М. Горького. І, хоча, їхні стосунки не безхмарні, однак прикрі непорозуміння не заважали цим авторам цінувати творчу вартість один одного і однаково поважати, дивуватись і зачаровуватись талантом поетичного і художнього мистецтва Т. Шевченка.

Химерно поєднані життєві шляхи І. Буніна й М. Горького з долею українського поета. Його перебування в Петербурзі, де вирішувалося питання вільного майбутнього, до якого були причетні відомі й маловідомі люди, увійшло в історію шевченківського визволення, а потомки причетних до цієї історії в майбутньому випадково потрапили до кола особистих стосунків чи родинних зв'язків із російськими митцями. Відомо, що М. Горький у 1919 році передав у подарунок Пушкінському Будинку 46 аркушів з малюнками Т. Шевченка, а у 1920 році — автограф Т. Шевченка. Ці раритети були придбані ним у Марії Ігнат'євни Закревської, яка була онукою Ганни Іванівни Закревської, котрій Т. Шевченко присвятив 1848 року вірш «Г. З.». Пізніше, у 1930 році ці малюнки, на прохання М. Горького, були передані до Харківської картинної галереї. Так дві Закревські, Марія та Ганна, через покоління поєднали долі Т. Шевченка й М. Горького. Ганні Т. Шевченко присвятив вірш, увіковічив у портреті та, за свідченням В. Югова, подарував доньку. Марії присвячено епопею «Жизнь Клима Самгина».

Цікавість І. Буніна до Т. Шевченка мала особистий характер через цінування власного родоводу та намагання встановити якомога більше зв'язків із шляхетними сімейними лініями. Особливу увагу І. Бунін приділяв ролі Василя Жуковського у звільненні поета, адже В. Жуковський був позашлюбним сином предка І. Буніна — Афанасія Буніна. Факту причетності свого предка до шевченкового визволення І. Бунін приділив увагу у чи не єдиній статті, написаній до тридцятиріччя від дня смерті українського поета: «Памяти Т. Г. Шевченко». З невідомих причин стаття не включена до жодної зі збірок бунінських творів, залишившись друкованою прерогативою журналу «Орловский вестник» (№ 56 від 26 лютого 1891 р.), де починав свою творчу діяльність І. Бунін. У статті двадцятиоднорічний майбутній Нобелівський лауреат розповідає про життя поета. З іронічним поди-

вом описує «вчителів» Т. Шевченка, які і гадки не мали, що цькують генія, якому все-таки поталанить утвердитися у своєму призначені. Приділяє увагу опису характеру поета: «По характеру, по своему простому образу жизни, Тарас Григорьевич был замечательным человеком. Все знакомые любили поэта за его искренность, задушевность и малороссийский юмор. Его, например, страшно любили дети, а «кого любят дети, тот еще не совсем поганый человек», по его же выражению. Рассказывают, что дамы любили шутить над его мешковатостью и повторяли, что «в него нелегко влюбиться», Тарас Григорьевич в ответ им напевал с доброю улыбкой:

Дунул ветер и Авдей
 Полюбился снова ей,
 Дунул ветер еще раз
 И полюбится Тарас... [1].

Можна помітити у використанні імені особливу поважність до постаті поета і жаль з приводу нелегкої долі: «...то, что светилось в песнях и думах Тараса Григорьевича, было сразу заметно и в его характере. Только в первых, как в выразителях его лучших поэтических минут, было больше грусти, оставленной невеселой судьбой» [1].

З юнацькими захопленнями І. Буніна пов'язаний і факт його подорожі до Шевченкової могили. В. Муромцева-Буніна писала про те, що у 1890 році І. Бунін вирішив побувати на могилі поета, якого вже як півроку вважав своїм кумиром, великим поетом і «окрасою російської літератури»: «... он восхищался, как всю эту несказанную красоту своей родины воплотил в своей поэзии простой крестьянин Тарас Шевченко! <...> он признавался, что ни одна могила великих людей его так не трогала, как могила Шевченко <...> Простая, с белым крестом, а рядом окруженная мальвами, маком и подсолнечниками белая хатка, мечта, не сбывшаяся в жизни Шевченко. В хатке на стене — большой портрет поэта, а на столе — «Кобзарь». Это особенно расстроило Бунина, который остро переживал его тяжелую жизнь, одиночество и нищету...» [7, с. 110].

Знайомство І. Буніна із Т. Шевченком сталося завдяки листуванню з перекладачем «Кобзаря» російською мовою І. Белоусовим, який у січні 1889 року надіслав І. Буніну свою книгу «Из «Кобзаря» Т. Г. Шевченко». У 1897 році І. Бунін опікувався виданням поеми «Гайдамаки» у перекладі І. Белоусова в Москві. А у 1900 році сам бе-

реться за переклад із «Кобзаря», перекладає дві строфи із «Заповіту» (можливо тому, що весь текстовий вірш був невідомим, оскільки перебував під цензурною заборонаю) та вірш «Закувала зозуленька...». Згадка про Т. Шевченка з'явилася й у повісті «Деревня» 1910 року. Роздуми про долі відомих письменників І. Бунін передає через роздуми одного із персонажів: «Боже милостивый! Пушкина убили, Лермонтова убили, Писарева утопили, Рылеева удавили... Достоевского к расстрелу таскали, Гоголя с ума свели... А Шевченко? А Полежаев?» [2, с. 103]. У романі «Жизнь Арсеньева» (1930) натрапляємо на репліку: «Это Шевченко, — абсолютно гениальный поэт». Багато років потому Г. Кузнецова згадувала, як І. Бунін скаржився на нестачу слів для перекладів Т. Шевченка. Він казав: «як перекласти «скиглить чайка», «за байраком байрак, — в полі могила. Із могили встає козак сивий похилий». Мабуть нестача російських слів-замінників стала на заваді юнацької мрії І. Буніна перекласти поезію Т. Шевченка.

Питання про можливість першого ознайомлення М. Горького з творчістю Т. Шевченка залишається полемічним до цього часу. Оскільки сам М. Горький у листі від 29 березня 1933 року до українського літературознавця і мистецтвознавця Івана Федоровича Єрофеева писав: «Впервые я читал Шевченко еще юношей, в Казани, в конце 80-х годов. Тогда ходили по рукам сборники запрещенных цензурой стихов — рукописные. Помню, что мне очень понравились четверостишие «И день иде, и ничь идет», а также «Катерина» <...> Стихи Шев [ченко] вообще очень нравились мне» [6, с. 295]. Дослідник А. Мацай наводить аргументи, що це сталося ще на початку 80-х років під час перебування М. Горького «у людях» у Нижньому Новгороді. Спираючись на спогади письменника про те, що він ще тринадцятирічним полюбляв гортати «величезні томи» журналів «Огонек», «Нива», «Живописное обозрение», де у період з 1880–1881 років були надруковані п'єса «Назар Стодоля» та ілюстрації до неї (Огонек. — 1880. — № 48–50), біографічна стаття без підпису «Тарас Григорьевич Шевченко» і його автопортрет (Огонек. — 1881. — № 1. — С. 11, 12–15, 55–56.). У цій статті автор здебільшого спирався на вже відому працю М. Добролюбова «Кобзарь Тараса Шевченко» (Современник. — 1860. — Кн. 3), яка стала першою спробою переказу автобіографії поета. У «Живописном обозрении» з ініціативи редакції без авторства друкувалися вірш «На

мотив Т. Шевченко», малюнок «Шевченко в мастерской», замітка «Могила Шевченки». Особлива увага в цих виданнях зверталася на ілюстрації і малюнки до творів: «Наймичка» (Живописное обозрение. — 1880. — № 35. — С. 165), «Гайдамаки» (Нива. — 1881. — № 40. — С. 876–877), «Утоплена» (Нива. — 1881. — № 36. — С. 792), «Причинна» (Нива. — 1882. — № 3. — С. 57), «Катерина» (Нива. — 1884. — № 1. — С. 4–54).

В тому ж листі до І. Єрофєєва автор згадував: «Летом 97 и 98-го гг., живя в Мануйловке <...>, я читал Шевченко на украинском языке крестьянам; книжка дана мне была учителем Самойленко, кажется — львовское издание» [6, с. 295]. У спогадах К. Пешкової «О жизни А. М. Горького в Мануйловке» є згадки про те, що М. Горький читав селянам «Кобзар» Т. Шевченка: «Еще больше времени, чем в первый приезд, уделял Алексей Максимович общению с местными крестьянами. Нередко устраивая чтения, чаще всего на берегу реки Псел, во время варки ухи после рыбной ловли, или в лесу. Вел с ними беседы и на политические темы. Читал мануйловцам Короленко, Чехова, Шевченко. Как рассказывали мне в 1948 г. старики, некоторые из них до сих пор помнят чтение «Кобзаря» Шевченко...» [5].

Під час головування у видавничому товаристві «Знание» у 1902 році першочерговим завданням М. Горький поставив видати твори Т. Шевченка у перекладі російською мовою, роботу над цим він доручив І. Белоусову. Рукописом І. Белоусова М. Горький був не задоволений, мабуть, з тих же причин, що і І. Бунін, коли писав про те, як перекласти «скигнить чайка», «за байраком байрак». Це видання з'явилося 1906 року, хоча бездоганим тоді його не називали, в такому варіанті переклад лишається і донині.

Згадав М. Горький Т. Шевченка у своїх лекціях, які він читав робітникам на Капрі 1908–1909 років. Пафосним рефреном через весь розділ про українську літературу проходить вираз «Шевченко — первый истинный демократический поэт», «у которого, к сожалению, мало учились наши поэты, как надо воспринимать и чувствовать народную жизнь, как широко надо брать ее» [4, с. 189]. Не оминув і Шевченка-маляра, згадуючи про те, що Т. Шевченко був учителем першого російського жанриста П. Федотова, який започаткував школу російських художників-реалістів. У підшивці газети «Правда» за 1938 рік можна віднайти передрук тез про Т. Шевченка з капрійських лекцій (№ 238 від 29 серпня).

1912 року М. Горький звертається до імені українського поета у статті-відповіді на анкету «Украинской жизни» «О русской интеллигенции и национальных вопросах», де говорить: «Каждый духовно здоровый человек являет собою как бы туго свернутую хартию, написанную впечатлениями исторического бытия его племени, его предков. В счастливых условиях эта хартия, развертываясь, обогащает нас такими радостными явлениями, как Шевченко, Пушкин, Мицкевич» [5, с. 70].

Не байдужим був М. Горький і до встановлення пам'ятника Т. Шевченку в Харкові 23 березня 1935 року; він надіслав вітальне слово, що було опубліковане в газеті «Правда» (1935. — 24 березня. — С. 3).

Поодинокую лишається промова В. Винниченка з нагоди 51 роковини смерті поета. Цю промову надруковано під назвою «Філософія і етика Шевченка» в київському часописі «Дзвін» (1913. — № 2. — С. 88–93), а з назвою «Геній України» вона друкувалася в 1914 році в часописі «Дзвін» (ч. 2) та Санкт-Петербурзькому часописі «Заветы» (ч. 2). Автор промови закликає вчитатися у Т. Шевченка, зрозуміти його віру, етику, філософію, його «велике чуття, велике страждання й велику любов». Він пише про те, що тільки вдумавшись у це багатостраждальне життя, можна зрозуміти, скільки «геройської, мовчазної, стихійної сили» [3, с. 29] мав Т. Шевченко, «кожна кривда його не минула, а болюче вражала» [3, с. 31]. В. Винниченко порівнює поета з Сократом та Л. Толстим, знаходячи спільне в цільності й гармонії тіла й душі, гармонії світогляду і життя [3, с. 28]. Сила промови відбивається в особливій стильовій майстерності В. Винниченка, для якого краса слова залежала від тонкощів почуттів і відвертості думок. Тому цю промову можна розібрати на цитати до тем релігії, моралі, соціальної нерівності. Останній абзац відбиває думки не тільки періоду початку минулого століття, але й сучасного етапу розвитку українського суспільства, для якого «Шевченко — живий, реальний симбіоз нашого народу. В його особі історія зареєструвала той стан нашої нації, в якому вона тоді перебувала. І Шевченко — ні однією рисою не зрадив самому собі, своїй селянській, народній історії. Гармонія життя і думання його не порушена ні в який бік. Все, що дало життя нашому народові, всі болі, всі скарги його, все це Шевченко побожно передав нам у своїх кривдах наймита, в муках в'язня, в пониженню солдата, в своїх вогневих, болючих піснях кобзаря! Він єсть сама Мо-

скалева криниця, з якої може пити всякий, кого мучить згага, хто йде тим тяжким степом, що називається життям» [3, с. 34].

Отже, по-різному відбивається зацікавленість постаттю Тараса Шевченка в публіцистиці та художній творчості І. Буніна, В. Винниченка, М. Горького, але об'єднує відомих авторів-неореалістів глибока повага не тільки до творчої спадщини великого українця, а й до його складної життєвої долі та характеру неординарної особистості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бунин И. А. Памяти Т. Г. Шевченко / И. А. Бунин // Орловский вестник. — 1891. — № 56. — 26 февраля.
2. Бунин И. А. Повести и рассказы / И. А. Бунин ; [сост., предисл. и комм. А. Саакянц]. — М. : Правда, 1982. — 576 с.
3. Винниченко В. К. Філософія і етика Шевченка / В. К. Винниченко // Винниченко В. К. Публіцистика / [упор. і ред. В. Бурбела]. — Нью-Йорк — Київ, 2002. — С. 28–34.
4. Горький М. История русской литературы / М. Горький. — М. : Художественная литература, 1939. — 340 с.
5. Горький М. Материалы к исследованию / Под ред. В. А. Десницкого. — Л. : Издательство Академии наук СССР, 1954. — 552 с.
6. Горький М. Собрание сочинений : в 30-ти тт. / М. Горький. — М. : Гослитиздат, 1956. — Т. 30. — 820 с.
7. Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина (1870–1906). Беседы с памятью / В. Н. Муромцева-Бунина. — М. : Советский писатель, 1989. — 507 с.
8. Фашенко В. В. Історія української літератури ХХ віку : [програма] / В. В. Фашенко. — Одеса : [б. в.], 1998. — 29 с.

ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО В КУЛЬТУРЕ НЕОРЕАЛИСТОВ

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

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье освещаются малоизвестные и забытые факты переплетения судеб И. Бунина и М. Горького с судьбой Т. Шевченко. Поданы примеры из публицистики и художественного творчества известных русских писателей о их заинтересованности творчеством и человеческой судьбой великого украинского поэта. Представлены единичные высказывания В. Винниченко с оценкой наследия Тараса Шевченко. Сформулирована главная мысль, которая объединяет русских и украинского авторов-неореалистов в отношении к личности Кобзаря: глубокое уважение не только к его творческому наследию, но и к характеру этой неординарной личности, его сложным жизненным ситуациям.

Ключевые слова: *неореалисты, наследие Тараса Шевченко, переплетение судеб.*

THE IMAGE OF TARAS SHEVCHENKO IN THE NEOREALISTS' CULTURE

Lyudmila Reva-Levshakova, doctor of philology, professor

Odessa National University named after I. I. Mechnikov

On the influence of T. Shevchenko on his contemporaries, fellow artists and other cultures written during the time of the poet. Various studies have appeared during the change of epochs. We learned about T. Shevchenko as a poet, artist, writer, revolutionary and democrat, student and teacher, friend, fiance, son, even image-makers. Prompt is a topic of interest to writers-neorealists works of Taras Shevchenko. Among the numerous circle of famous Russian and Ukrainian neorealists attention attracted writers V. Vinnichenko, I. Bunin, M. Gorky.

This interest is logical and literary criticism is an interesting material for research. Chains artistic traditions exist between the eyelids, national cultures, creative groups and individuals. Our national culture gave the world a lot of talent. However, the figure of T. Shevchenko holds a special place of national poet's life and artistic legacy which became the emblem of the Ukrainian people.

The article highlights the unheard or forgotten facts intertwining destinies I. Bunin and M. Gorky with the fate of T. Shevchenko. Giving an example of journalism and art of famous Russian writers about their interest and creativity of the human destiny of the famous Ukrainian author. Presented isolated statements V. Vynnychenko in assessing legacy of Taras Shevchenko. It expressed the main idea, which brings together Russian and Ukrainian writers-neorealists with regard to the identity of Bard: a deep respect not only for his literary heritage, but also to his difficult life situations and to the nature of extraordinary personality.

Key words: *neorealists, the legacy of Taras Shevchenko, the intertwining of destinies.*

REFERENCES

1. Bunyn, Y. A. (1891), Pamyaty T. H. Shevchenko [In memory of Taras Shevchenko], Orlovskyy vestnyk [Orlovsky Gazette], no. 56, February 26th [in Russian].
2. Bunyn, Y. A. (1982), Povesty y rasskazy [Novels and Stories], Pravda, Moscow [in Russian].
3. Vynnychenko, V. K. (2002), Publitsystyka [Publicism], New York, Kiev, pp. 28–34 [in Ukrainian].
4. Hor'kyy, M. (1939), Ystoryya russkoy lyteratury [The history of Russian literature], Khudozhestvennaya lyteratura, Moscow [in Russian].
5. Hor'kyy, M. (1954), Materyaly k yssledovanyyu [Materials for the study], Akademy nauk SSSR, Leningrad [in Russian].
6. Hor'kyy, M. (1956), Sobranie sochinenii [Collected Works], (Vol. 1–30), Hoslytyzdat, Moscow [in Russian].
7. Muromtseva-Bunyina, V. N. (1989), Zhyzn' Bunyna (1870–1906). Besedy s pamyat'yu [Life Bunin (1870–1906). Conversations with memory], Sovetskyy pysatel', Moscow [in Russian].

8. Fashchenko, V. V. (1998), *Istoriya ukraïns'koyi literatury XX viku : prohrama* [History of Ukrainian literature of the XXth : program], Odessa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 13 вересня 2016 р.

ХУДОЖНІЙ ДОСВІД ХХ–ХХІ СТОЛІТТЯ

УДК 821.161.2-193.3.09

ПРО ЕММУ АНДІЄВСЬКУ ТА МАРКЕТИНГОВИЙ БРЕНД «НЬЮ-ЙОРКСЬКА ГРУПА»

*Мирослава Гнатюк, д-р філол. наук, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка
gnatjuk-m@ukr.net*

У дослідженні розглянуто світоглядно-естетичні засади творчості Емми Андієвської, репрезентовані мисткинею в режимі телефонних розмов з автором статті, та її обґрунтування неприналежності до «Нью-Йоркської групи».

Ключові слова: автореференційність, метатекст, поезія, дух, письмо, «Нью-Йоркська група», світотворення.

Життя людини загалом а, особливо, людини, яка має право на біографію (за визначенням Ю. Лотмана), — це своєрідна історія становлення людського духу, часто драматична, заломлена крізь призму всесвітньої історії. «Я пережив світ, весь світовий та історичний процес, усі події мого часу, як частину мого мікрокосмосу, як мій духовний шлях, — писав М. Бердяєв. — На містичній глибині все, що відбувалося зі світом, відбувалося зі мною» [2, с. 4]. Захоплено відгукуючись про назву книги Й.-В. Гете «Поезія і правда. Із мого життя», вирізнив як визначальне те, що «в ній не все правда, в ній є і творчість поета» [2, с. 4]. Естетичний елемент став тим об'єднувчим принципом побудови образу особистості та образу дійсності, де художній текст і документ, «правда» й «поезія» складають органічну єдність. Як слушно зауважив Г. Вінокур: «стилістичні форми поезії суть одночасно стилістичні форми особистого життя», бо «не що сказано в слові, а тільки що він сказав у цьому слові — так формулюється тепер наша проблема; не що сказано, а **ким і як** сказано» [4; с. 83, 81].

Пізнання самої себе для будь-якої людини, особливо творчої, напряму пов'язано зі способами репрезентації досвіду, розумінням своєї природи, призначення на землі, формуванням індивідуальної ідентичності в контексті національно-культурної тожсамості. «Самопізнання бажане й важливе для людини не тільки задля неї са-

мої, — спостеріг Р. Дж. Коллінгвуд, — а і як умова, без якої неможливо критично оцінити та надійно обґрунтувати будь-яке інше знання» [7, с. 195]. Розвиток особистої індивідуальності закцентовує персональну історію як «нарратив про практики» (цит. за: [11, с. 44]), де особливе місце належить еґо-документам. Як джерело морального й духовного досвіду, вони відкривають різні форми самопізнання, самовираження, власне «самопобудови особистістю самої себе за допомогою творчості» [9, с. 29].

Актуалізація авторської особистості в сучасній гуманітарній науці значною мірою завдячує стрімкому зростанню інтересу до літератури non-fiction, яка осмислюється в різних теоретичних площинах — герменевтичній, психоаналітичній, соціологічній, текстологічній, гендерній, рецептивно-естетичній та ін. «Оновлений інтерес до *аутосу*, замість *біосу*, — на думку М. Медаріч, — позначився і на так званій проблемі автореференційності» [8, с. 7], де саме поняття «авторереференційності (від грецьк. *autos* — «сам» і лат. *referre* — «оповістити, вказати на що-небудь» = самооповіщення, вказівка на самого себе) у вузькому сенсі слова означає літературно-художній прийом у сфері метатекстуальності, в якому автор та його поетика стають предметом власного тексту» [10, с. 187]. Однак, чи завжди авторський голос є пріоритетним для сучасного літературознавства у формулюванні виважених наукових висновків, на відміну від власних суб'єктивних суджень? На жаль, відповідь негативна і що найсумніше, навіть при живому авторі його голосу часто просто не хочуть чути. Якимось з уст відомого українського дослідника та видавця довелося почути парадоксальне зізнання. Готуючи до друку антологію «Нью-Йоркської групи» й добре знаючи про ставлення до неї Емми Андієвської, відповів на мої додаткові роз'яснення, що змушений включити під цей спільний «дах» і твори мисткині, оскільки без її імені видання купувати не будуть. Маркетинговий хід цілком зрозумілий та, водночас, постає питання наукової сумлінності й відповідальності, об'єктивності та достовірності картини сучасної літератури й літературного процесу загалом, не кажучи вже про творчу біографію конкретного автора. Маючи велику честь і щастя спілкуватися з Еммою Андієвською, не раз із сумом доводилося чути від мисткині про тих, які власний піар цінують більше за все, навіть за розкіш людського спілкування, вторячи відомому автору. Черпаючи унікальні знання з наших частих розмов, дістаючи велику насолоду від авторського прочитання творів,

пораз відчуваю певну провину за всіх, кому до цього байдуже, кого не зачіпає гіркий заклик письменниці: «Питайте, уточнюйте, доки я ще жива... Не спотворюйте події та факти...» [1, 20.07.2016].

Свідчення автора, які доходять до нас із глибини віків, цінуємо на вагу золота, вони є запорукою автентичності тексту, постають як докази аттези. Чому ж так не допустимо легковажно нехтуємо свідченнями живих авторів, їх колосальним досвідом? При уважнішому й поважнішому ставленні до тих, які вже за життя стали класиками, можливо, було б менше причин до спростування спотвореної, викривленої інформації, суб'єктивних, не точних суджень і наукових висновків. Автор постає не тільки головним розпорядником своїх текстів, а й має право на застереження власної творчої волі, означеної відомим дослідником Н. Піксановим як «suprema lex» — вищий закон. Рахуватися з нею, вивчати її — обов'язок не лише дослідника, а й сучасного вдумливого читача. Якщо юридична воля автора закріплена конституційним авторським правом, то порушення його творчої волі на сумлінні тих, хто її спотворює. Аби менше звучало таких докорів, які у своєму листі до А. Бестужева висловив А. Пушкін: «Мені сумно бачити, що зі мною поступають, наче з померлим, не шануючи ні моєї волі, ні бідної власності» (цит. за: [11, с. 126]), частіше дослухаймося до голосу автора, цього своєрідного живого документа, який може й не вписуватися у маркетинговий дискурс, але однозначно належить історії.

Понад сорок збірок поезій, три романи (четвертий у роботі), кілька збірок оповідань та казок, понад сімнадцять тисяч картин — усе це неповторна українська письменниця зі світовим ім'ям Емма Андієвська. Найприкметніші риси, які зауважують усі, — екстравагантність, фантастичність, екстраординарність в поєднанні з тонким гумором, інтелектом, рішучою незалежністю. Відзначивши навесні свій 85-літній ювілей, мисткиня працює не покладаючи рук. Щойно вийшла друком її нова поетична збірка з промовистою назвою — «Маратонський біг», а на черзі готові до друку вже дві наступні — «Щодення перископи» та «Дутики». Чи знайде відгук цей творчий подвиг у видавців? Практика засвідчує лише негативний досвід, як і у випадку з найновішим виданням. Письменниця вже звикла, що її безсоромно обманюють, обкрадають у тиражах, про гонорари й не йдеться, оскільки все оплачує з власної кишені. Про те, що живе в боргах і часто не вистачає на найнеобхідніше, воліє не розповідати, бо твор-

чість — понад усе. Це — її життя, що у вигляді книг, картин щедро роздаровується знайомим і незнайомим, далеким і близьким, студентам, викладачам, учням і вчителям. Її картини й книги — на всіх континентах світу, а от коли ж ми навчимося цінувати своє — питання залишається відкритим.

Своїм завданням Емма Андіївська визначила: «дати Україні те, чого не має ніхто. Дати зразки казки, прози, поезії й на цих прикладах показати: так треба писати, і без тельбухів» [1, 19.04.2014]. Досконало володіючи англійською, німецькою, французькою, російською мовами, свідомо писала й пише тільки українською, не зраджуючи їй навіть у проєкції на Нобеля (без сумніву, в інших випадках ця премія уже в письменниці була б). Проте важливішим є переконання: «Я завжди знаю, що роблю. Моє серце полетіло до них, тих пригнічених. Я з дванадцяти років за межами України. Я би могла кількома іноземними мовами писати, але... не плазую заради вічності. Все зроблю, поки живу, щоби Україна існувала» [1, 7.06.2015]. Її ніколи не приваблювали ні слава, ні матеріальні блага. Відверте зізнання — «я живу в мінус» — цілковито правдиве по відношенню до затрат, які несе. Проте цей мінус легко перетворюється на великий плюс для нас — численних шанувальників її таланту. Унікальні картини та книги мають магічну силу: закладена в них енергетика дає наснагу жити, творити, бути... Це так важливо — «не здаватися, а бути. Бути собою...» [1, 11.01.2016]. Ця справжність закорінена в усьому — текстах, житті, моральному імперативі Андіївської, який зумовлює цілком прийнятну категоричність: «Не можу терпіти несправедливості. Без етичного первня я не існую» [1, 11.01.2016]. Саме тому так боляче сприймає час сьогоднішній, так вперто і наполегливо продовжує відстоювати рідну Україну, насамперед у Слові. До мови в неї особливе ставлення, адже це — ген нації. Письменниця розкошує у Слові, повертаючи нас до первнів, про які й не здогадувалися.

На відміну від деяких митців, що називають себе емігрантами, Емма Андіївська ніколи не відчувалася такою, і навіть слова цього немає в її лексиконі. Досвід еміграції, відчуття розірваності між культурами, мовами, батьківщинами — не про неї. «У мене весь світ український...» [1, 4.01.2015], — щиро зізнається вона. «Бути самій собі ціллю», радше цей девіз Ольги Кобилянської відповідає її характеру та життєвому кредо. Її стійкість і цільність поза кордонами, розривами, ностальгійними рефлексіями. «На це в мене немає часу» [1,

4.01.2015], — зауважує письменниця. «Нестерпна легкість буття» — в характері, що гартувався змалку. Боялася висоти — нарівні з хлопцями лазила по деревах, приковували до ліжка хвороби — навчалася екстерном, виховували «на росіянку» — стала свідомою українкою. Хвороби, що їй довелося перейти, здається, звичайній людині не під силу, та тільки не для неї. Жити усім смертям назло, бачити «вихід й там, де виходу нема» [1, 4.01.2015], — це кредо Емми Андіївської, бо «тільки дух — і кладку, і мету...» [1, 4.01.2015]. Неймовірна сила духу — в нашому розумінні, в її — цілком звична справа. Рецепт простий — «менше жалійте себе, інших жалійте...» і «звісно ж, не давайте себе уярмлювати, будьте вільними», бо «провідіння, чи Господь Бог дарує кожній людині незміренні сили» [1, 2.03.2016], а вже від кожного залежить, як ними розпорядитися. Головне — це самоорганізація, до якої привчила себе з дитинства попри те, що жила «як Будда в палаці», адже «мама була щаслива просто від того, що живу» [1, 10.08.2014]. Дуже сувора до себе, рано зрозуміла: «мушу сама собі прищепити дисципліну» [1, 10.08.2014]. Відтак, не давала послаблень ані в чому.

Перша її збірка «Поезії» (1951) мала гучний успіх. А ще раніше, в сорокових, один із критиків оригінально зарахував молоду авторку до сонму класиків, зауваживши: «Дуже похвально, вона вже мертва» [6, с. 189]. Часто письменницю приписують до «Нью-Йоркської групи», з чим вона категорично не погоджується, наполегливо роз'яснюючи: «Я ніколи не була «Нью-Йоркською групою». Я жодною групою в своєму житті не була, бо вже розповідала, що заки я приїхала до Нью-Йорку і познайомилася з кількома хлопчиками, які пізніше стали «Нью-Йоркською групою», то вже мала видану книжечку тоненьку, але про неї писав Державин, що мені соромно зачитувати, так гарно він сказав. Це — раз. Потім — я мала видане, сорок четвертого німецьке радіо мене передавало годину, і Дрейвіц однієї там, іншій казав: «Дуже похвально, вона вже мертва». Так. То мені *post-factum* переказали. Тоді, у п'ятдесят п'ятому вийшли мої «Подорожі» — перші шістнадцять новелет, такі трошки сюр- і не сюр-, бо сюрреалізм Емми Андіївської трошки інакший, ніж загальний. Це насамперед ідеться про не автоматизм, а треба виписати речення, щоб воно було речення без тельбухів, як нас призвичаювали писати, українців. Одне речення, а тоді щось там... час, вічність... Можна про все писати: і про вічність, і про час, але треба так писати як ніхто, а як ти так перева-

рюєш лише жуйку, то нецікаво. Нецікаво, непотрібно і ліпше б, якщо ти жінка, — народжувала б дітей, а якщо чоловік, — то звитяги всякі робив. Так що то все в порядку. Мені не цікаво.

Отже, «Нью-Йоркська група». Я мала багато в своєму доробку, а хлопці тільки починали щось там робити. Звичайно, коли вони мені запропонували друкуватися десь там у своїх виданнях, то я друкувалася, як і Барка друкувався. Геніальний Василь Барка! Але його не посміли зарахувати «Нью-Йоркською групою», а мене вирішили: ага, я там кількох знаю особисто, то я вже «Нью-Йоркська група». Я ніколи спільних декларацій не підписувала, я ніколи не вважала те за добре, що вони вважали. Юрко Тарнавський колись сказав, що нехай Україна переучується і вчиться тієї української мови недолугої, бо він не знає. Ну, не знаю вже як, може трошки підучив. А я не вважала! Я завжди вважала, що мушу знати, бо з шести років уперше почула українську мову й оскільки дома дуже гостро зареагували: «Ребёнок омужичивається, не сметь!» Ах-ха-ха-ха!.. «Не сметь?!» — ну то, значить, я вивчила українську мову і поклялася собі жодного слова по-російськи не написати. Оце клятва Ганнібала, так! Ну, і з дванадцяти років я на Заході й Захід теж програмований Радянським Союзом: «А! Ви те саме, що Росія. А! Ви по-російськи». Кажу: «А! Ви німці, тож ви — шведи, ви — норвежці. Чого ж ви германці? Чого ж, яка різниця? А чого ви боролися проти шведів?». — «Ага! То така різниця!». Кажу: «Ось по-російськи «потолок», а по-українськи — «стеля». «Ах!...» Ну і всяке таке... Ворога треба бити на його власній території... Так що, звичайно, це ті наслідки... За те, що я написала, то я б давно там мала вже і Нобелів, і тробелів, і чого тільки ні... А так... Але мені байдуже... Я не могла б написати «Геростратів», якби я думала, що тільки ось вирву свої кишки і увічнюся. Саме тому я написала «Геростратів». Вони ще не прочитані, але колись прочитають. «Роман про добру людину», «Роман про людське призначення» — це те, що хотів Гоголь написати, тільки зворотньо: він кон'юнктував, а я не кон'юнктурую. Він хотів вічності, поїхав з України, а росіяни вкрали душу. Ці два романи — це пісня, поема про українську людину, а тому нікому не треба ні там, ні тут, ні та-та-та. І тому я пишу, вже тридцять шість творів видала, все за свої кошти, все роздається. Мені ніхто за це... «Ах, так погано... Я можу писати, тільки коли тиша...». Я... Я мушу в бігу писати, бо я тридцять вісім років мусила заробляти на те, щоб у кінці місяця можна було за це помешкання заплатити...» [6, с. 189–190].

Роз'яснюючи обставини свого непростого, нелегкого життя, пригадувала як у 2001 році запросив її Ебергард Гауф (негласний голова, котрий полагав справу разом із Джеральдіною Чаплін — головою офіційною), на урочистий прийом із нагоди проведення Міжнародного Баварського кінофестивалю. Побачивши картини Емми Андієвської, запропонував виставляти їх у школі телебачення і кіно. Серед інших робіт його вразила двометрова картина художниці «Золотий Христос», якою 30.06.2001 року було нагороджено знаменитого італійського кінорежисера Франческо Розі на Міжнародному Баварському кінофестивалі. «Такого ще ніхто так не малював. Розп'яття — ніхто» [6, с. 190], зачудовано мовив він. Продовжуючи свою розповідь про те, «як я гарно живу», Емма Андієвська пригадала, як її посадили за один стіл із людьми, котрі мали великі й дуже-дуже великі вілли. Джеральдіна Чаплін тоді запитала: «А Ви маєте велику віллу?», на що мисткиня відповіла: «Так, моя вілла просто безмежна. Вона п'ятдесят квадратних метрів, заставлена моїми картинами і я, як лелека ходжу, а в деяких місцях треба мені ходити по-єгипетськи — в профіль тільки, бо в анфас не можна пройти...» [6, с. 191]. Гумору й присутності духу Еммі Андієвській не бракувало ніколи.

Повертаючись до історії з «Нью-Йоркською групою», констатує: «Цю назву придумав Іван Максимович Кошелівець. Але він ніколи не асоціював мене з «Нью-Йоркською групою», бо він ніколи б не вчинив наді мною такої наруги. Ні Ю. Тарнавський, ні Б. Бойчук не мали жодної книжки, коли я вже їх мала. У 21 рік у мене були «Герострати», але коли бракувало коштів, я інколи друкувалася в якихось спільних виданнях. У «Нью-Йоркській групі» ніколи не було статусу, хлопчики не вміли навіть формулювати, погано знали українську мову. Іван Максимович бачив графоманство й відкрито говорив їм про це. Єдина грамотна там і дуже талановита — Женя Васильківська, але її кар'єра скінчилася, як тільки вона вийшла заміж. Багато її віршів присвячено мені. Та ж сама історія з Патрицією Килиною, коли та вийшла заміж за Тарнавського...» [1, 9.01.2015].

Невписуваність у різні групи та *сюр-и* оригінально стверджуються в метатексті письменниці, де досить виразно окреслено її творчі та світоглядні засади. Постулюючи китайську мудрість про поезію як вивершення духа, зізнається: «Я живу в поезії. Для мене життя — поезія, тому я живу. Найбільше буття людське — поезія» [1, 15.11.2015]. На відміну від прози, означеної як «ходіння», поезію характери-

зує як «плигання, неопалиму купину, де треба перескакувати» [1, 15.11.2015]. Постійно наголошує: «дуже важливо висловити точно, щоточніше. Не вишукано формулювати, а точно — як скальпувати» [1, 15.11.2015]. Аналізуючи процес письма, специфіку творчої лабораторії, зізнається: «Пишу дуже пришвидшено. Я хочу встигнути... А поки я можу, хочу дати заряд енергії. Кожне твориво повинно мати дуже потужний заряд енергії» [1, 8.05.2016]. Ця думка суголосна теорії мисткині про енергетичну трубу, в якій найнижчий рівень — секс, а найвищий — дух. Оскільки «людина програмувальна — вона виробляє сама себе» [1, 8.05.2016], енергія ж безлика сама по собі. Особливого значення в цьому енергетичному полі надає чину духу. Він пронизує усю творчість письменниці й постає своєрідним смисловим ключем, афористично оприявнюючись у сонетах: «Та дух — омфал, єдиний — із бусоль», «Заки — знов — Дух...», «Бацяла — Духа — й в пеклі — сновига», «Духа — каганець...», «Та дух — вітрила — й в пеклі — напина», «Лиш дух...», «Ще раз — про дух», «Сміється — дух», «Й кожний — Геракл, як — дух — його стопу», «Знов — краплю — дух», «Зір, — як зернина Духа — пророста», «Дух, що — буття — вітрила — надима», «Та дух — на всіх відтинках — путівник», «Дух — своєю — стопу...», «А дух — і серед багон — свій фарватер» [1]. Дух дає невечерпальну енергію й насагу жити і творити, лишатися собою у найскладніших випробуваннях долі. Палкий заклик: «Будь самим собою на всіх відтинках!» — знаходить логічне продовження: «Не мінятися — це значить рити носом до самого дна, щодня рити землю. Я для себе роблю, а не для когось. Хто хоче працювати на показуху, той скінчений. Я ніколи не спочивала на лаврах. Тут на лаврах спати, і раптом — все тіло у тернах...» [1, 3.10.2014].

Як свідчить пані Емма, усе своє життя вона «намагалася дійти до справнього», бо «якщо Ви самі до чогось дійшли, то Ви доторкнулися мікроном до буття, й того буття, що в нас самих. Дійсність не можна відкрити, лише — мікроскопічну чарупку її. Мені завжди хотілося дійти до сутності, до невимовного» [1, 20.07.2016]. Цю невимовність мисткиня бачить в найзвичайнісінких речах, тому так твердо переконана: «Немає збитих тем, є тільки дурні втілювачі цих тем. Якщо ти хочеш щось сказати, то обери собі найзамизганішу, найзатасканішу тему. Треба прислухатися до себе, куди тягне, щоб воно боліло. Навчіться уважно спостерігати. Треба писати, а не займатися еквілібристикою. Якщо ти пишеш, то маєш повністю стояти за цим» [1, 21.04.2016]. Спростовую-

чи думку деяких дослідників про те, що інколи видається ніби-то вона грається зі словом і з читачем, категорично зауважує: «Якби я гралася, я не була б Еммою Андієвською. Я ніколи не граюся у своїй творчості. В мене не було навіть ляльок» [1, 12.09.2015]. Її особлива увага й повага до Слова народжуються з відповідальності, про яку говорить щиро і без прикрас: «Я дуже сумлінно перечитую. Я до себе більш прискіплива, як будь-хто. Я дуже жорстока до себе. Лаври завжди перетворюються на колючки, щойно ти захопився тими лаврами. Треба слухати тільки критику, навіть несправедливу, а не похвалу. Самокритика — з дитинства» [1, 7.08.2015]. Самоорганізація та самодисципліна Емми Андієвської як невід’ємні складники її життя, не перестають подивовувати. Мисткиня твердо переконана: «Без дисципліни людини нема. Все залежить від того, хто як себе зорганізує, які пріоритети ставить у житті» [1, 26.10.2015]. Про себе мовить так: «Мене завжди все цікавить. Я хочу максимально знати. Я багато читаю. Не знаю, чи і скільки знадобиться, але я читаю...Треба мати різні джерела інформації» [1, 26.10.2015]. Такий стиль життя Емми Андієвської виробляє й особливу дисципліну думки, де кожне слово — на вагу золота, в якому стверджуються і змагають — держава, нація, народ. І якщо на Форумі видавців у Львові цьогоріч запропонували новий «сенсаційний» маркетинговий хід — «Велике повернення Нью-Йоркської групи», перелік учасників якої, м’яко кажучи, подивовує, то чи не варто нагадати ще раз шанувальникам брендів про справжнє їх наповнення, а заодно й про те, «як багато важить слово», зокрема — Слово авторське.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андієвська Е. Телефонні розмови з Мирославою Гнатюк. — 4.01, 26.01, 20.02, 29.03, 19.04, 29.06, 10.08, 3.10, 16.12 — 2014 р.; 9.01, 14.02, 8.03, 26.04, 18.05, 7.06, 26.07, 7.08, 12.09, 26.10, 15.11 — 2015 р.; 11.01, 16.02, 2.03, 21.04, 8.05, 20.07 — 2016 р.
2. Бердяев Н. А. Самопознание: Опыт философской автобиографии. — М.: СП «ДЭМ», 1990. — 334 с.
3. Валуевский А. Л. Основания биографии. — К.: Наук. думка, 1993. — 111 с.
4. Винокур Г. Биография и культура. — М., 1927. — 88 с.
5. Гёте И.-В. Пoesия и правда. Из моей жизни. — М.: Худож. литература, 1969. — 607 с.
6. Гнатюк М. Спасове яблуко Емми Андієвської. AD FONTES! Із виступу Емми Андієвської перед студентами Інституту філології 19 квітня 2010 р. // Сві-й-танок. — К., 2011. — Вип. 6. — С. 186–203.

7. Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. Автобиография. — М.: Наука, 1980. — 487 с.
8. Медарич М. Автобиография / Автобиографизм // Автоинтерпретация: [сб. статей / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой]. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. — С. 5–32.
9. Медина Л. О. Право на личную историю. От страниц дневника — к рукописи. — М.: Междунар. ун-т (в Москве), 2001. — 112 с.
10. Ораич Толич Д. Автореференциальность как форма метатекстуальности // Автоинтерпретация: [сб. статей / под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой]. — СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. — С. 187–194.
11. Рейсер С. А. Палеография и текстология. — М.: Просвещение, 1970. — 336 с.
12. Руус Й. П. Контекст, аутентичность, референциальность, рефлексивность: назад, к основам автобиографии // Биографический метод в изучении постсоциалистических обществ. — СПб., 1997. — С. 31–49.

ОБ ЭММЕ АНДИЕВСКОЙ И МАРКЕТИНГОВОМ БРЕНДЕ «НЬЮ-ЙОРКСКАЯ ГРУППА»

Мирослава Гнатюк, д-р филол. наук., проф.

Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко

В исследовании рассмотрены мировоззренческие и эстетические основы творчества Эммы Андиевской, репрезентированные художницей в режиме телефонного общения с автором статьи, её обоснование непринадлежности к «Нью-Йоркской группе».

Ключевые слова: автореференционность, метатекст, поэзия, дух, письмо, «Нью-Йоркская группа», миротворение.

ABOUT EMMA ANDIJEVSKA AND MARKETING BREND «NEW YORK GROUP»

Myroslava Gnatyuk, professor

Taras Shevchenko National University of Kyiv

The ideological and aesthetic principles of Emma Andiyevska's art and justification of her non-belonging to the «New York group» which were represented by the artist in the mode of telephone conversations with the author of this article are considered in the research. The article emphasizes the need to consider the evidence of the artist, which is a guarantee of authenticity, objectivity of reading a literary text, selection of the methodology of the research, which is limiting the arbitrariness of interpreters in any interpretation of the text and the world of the work.

Based on the comments of the author, from the so-called metatext the statements and the creativity of the writer the author proves that Emma Andiyevska is not fitting «in dif-

ferent kind of groups». The facts of her life and works and the conflicts associated with the writer's surroundings, evidence of the poet's self-critical attitude to her creativity which point to her systematic work on a word and style and characterize her as a creative person are given by the author of the article.

Key words: *biography, autoreference, spirit, metatext, poetry, writing, «New York Group», world creation.*

REFERENCES

1. Andiiivska, E. (2014–2016), Telefonni rozmovy z Myroslavoiu Hnatiuk — 4.01, 26.01, 20.02, 29.03, 19.04, 29.06, 10.08, 3.10, 16.12. — 2014 p.; 9.01, 14.02, 8.03, 26. 04, 18.05, 7.06, 26.07, 7.08, 12.09, 26.10, 15.11. — 2015 p.; 11.01, 16.02, 2.03, 21.04, 8.05, 20.07. — 2016 p.
2. Berdjaev, N. A. (1990), Samopoznanie: Opyt filosofskoj avtobiografii, Moskow [in Russian].
3. Valevskij, A. L. (1993), Osnovanija biografiki, Naukova dumka, Kyiv [in Ukrainian].
4. Vinokur, G. (1927), Biografija i kul'tura, Moskow [in Russian].
5. Gjote, I.-V. (1969), Pojezija i pravda. Iz moej zhizni, Hudozhestvennaja literatura, Moskow [in Russian].
6. Hnatiuk, M. (2011), Spasove yabluko Emmy Andiiivskoi. AD FONTES! Iz vystupu Emmy Andiiivskoi pred studentamy Instytutu filolohii 19 kvitnia 2010 r., *Svi-y- tanok*, issue 6, Kyiv, pp. 186–203.
7. Kollingvud, R. Dzh.(1980), Ideja istorii. Avtobiografija, Nauka, Moskow [in Russian].
8. Medarich M. (1998), Avtobiografija/Avtobiografizm, *Avtointerpretacija*, Izdatel'stvo Sankt-Peterburzhskogo universiteta, pp. 5–32.
9. Medina, L. O. (2001), Pravo na lichnuju istoriju. Ot stranic dnevnika — k rukopisi, Moskow
10. Oraich Tolich, D. (1998), Avtoreferencial'nost' kak forma metatekstual'nosti, *Avtointerpretacija*, Izdatel'stvo Sankt-Peterburzhskogo universiteta, pp. 187–194
11. Rejser, S. A. (1970), Paleografija i tekstologija, Prosveshhenie, Moskow [in Russian].
12. Ruus, J. P. (1997), Kontekst, autentichnost', referencial'nost', refleksivnost': nazad, k osnovam avtobiografii, *Biograficheskij metod v izuchenii postsocialisticheskikh obshhestv*, Sankt-Peterburg, pp. 31–49.

Стаття надійшла до редакції 4 жовтня 2016 р.

УДК 821.161.2-31.09

НАРАТИВНА СПЕЦИФІКА ПРОЗИ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСЬКОГО

Наталія Змінчак, аспірантка

*Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
natalia.zminchak@ukr.net*

У повістувальній стихії прози В. Тарнавського взаємодіють різні наративні структури (лінійні та нелінійні). Їх функціональне наповнення в текстах оповідань («Алібаба», «Народжена з піни», «Супермен»), повістей («Дисертація»), романів («Матріополь», «Порожній п'єдестал») і складає предмет спеціального вивчення в запропонованій статті. Чи не найбільше уваги приділено формам вияву авторської присутності, як і увиразненню точки зору, втіленої в сюжетобудові творів. Не менш вагоме місце посідає стильова манера митця, словнена іронії, містифікації, які відкривають сутність антитоталітарного дискурсу, властивого прозаїкові-вісімдесятнику, котрий у переконливих художніх формах демаскував радянський устрій з його ідеологоцентричністю, який занедбував особистість і гуманітарні аспекти буття людини, нівелюючи онтологічні потреби індивіда і суспільства.

Ключові слова: *наратив, сюжет, вісімдесятники, роман, повість, оповідання.*

XX століття, яке проголосило смерть *автора* (Р. Барт), посутньо представило глибокий його аналіз, чому особливо посприяло залучення наратологічного інструментарію. Втім питання його ролі у художньому тексті хвилювало літературознавців завжди. Виокремившись зі структуралізму й набувши розвою у 60-х роках XX ст., наратологія сягає корінням праць Аристотеля, який у «Поетиці» виокремив такі елементи оповіді, як гамартія, анагнорисис, перипетія, що стали ключовими поняттями цієї галузі (див.: [3]). Стосовно питання розвитку наратології як науки принагідно наведемо міркування Валерія Тюпі: «Наратологія починалася як «граматика оповіді». Ролан Барт хотів описати такий набір правил, який дозволяв би виявити щось оригінальне як відхилення від цих правил. Але дуже швидко виявилося, що наратив — це спілкування, тобто хтось комусь щось розповідає. Таким чином, адресат присутній і так чи інакше програмується оповіддю. Звичайно, оповідний твір можна читати нишком, але насправді це спілкування» [8, с. 1]. Інакше кажучи, один і той самий твір з кожним новим прочитанням примножуватиме кількість інтерпретацій. Автор у такому діалозі стає лише посередником. Тому-то

більш цікавим і важливим є дослідження оповідних властивостей художнього твору.

У повістувальній стихії прози В. Тарнавського взаємодіють різні наративні структури (лінійні та нелінійні). Їх функціональне наповнення у текстах оповідань, повістей та романів і складає предмет спеціального вивчення у запропонованій статті. Чи не найбільше уваги приділено формам вияву авторської присутності, як і у вираженню точки зору, втіленої у сюжетобудові творів. Не менш вагоме місце посідає стильова манера митця, сповнена іронії, містифікації, які відкривають сутність антитоталітарного дискурсу, властивого прозаїкові-вісімдесятнику, котрий у переконливих художніх формах демаскував радянський устрій з його ідеологоцентричністю, який занедбував особистість і гуманітарні аспекти буття людини, нівелюючи онтологічні потреби індивіда і суспільства.

Метою статті є аналіз принципів структурування оповіді у творах В. Тарнавського. Для її досягнення передбачається виконання таких завдань:

- визначити поняття точки зору, фокалізації, наратора;
- дослідити різні типи нарації у текстах В. Тарнавського;
- простежити роль оповідних елементів у наративній стратегії прозаїка.

Література модерна і постмодерна, на межі яких перебуває проза В. Тарнавського, продемонструвала новий тип письма, ускладнила природу персонажа. Значна увага тут присвячена негативному герою, з яким важко ідентифікуватися реципієнту і який нечасто є транслятором авторського світогляду (ця особливість виразно заявляє про себе саме у творчості вісімдесятників). На думку М. Бахтіна, аби повно відтворити характер у творі, не потрібно «вживатися» в роль героя: «від автора вимагається не відмова від себе і своєї свідомості, а незвичайне розширення, поглиблення і перебудова цієї свідомості, щоб вона могла помістити повноправні чужі свідомості» [1, с. 80].

Аналіз художньої спадщини вісімдесятників крізь призму наратології здійснила Вікторія Сірук у статті «Безфабульна «мала» проза вісімдесятників: наративний аспект». Дослідниця дійшла висновку, що поряд із традиційними реалістичними текстами наприкінці ХХ століття в українській літературі з'являються безфабульні, в яких «відбувається переведення наративних (тут у значенні подієвих) структур у дискурсивні... історія стає центром усього наративу, як матеріал

опрацьовується автором, щоб стати знаком. *Актор* (одиниця, еквівалентна фразі; самостійна фігура наративного світу. — *О. Ткачук*), використовуючи дію як матеріал, зумовлює появу історії; *фокалізатор* (утримувач точки зору. — *О. Ткачук*), який відбираючи дію і вибираючи кут зору, під яким її подає, робить із неї розповідь; *наратор* (оповідач. — *Н. З.*) перетворює все в розповідний текст» [4, с. 274–276]. Свою ідею В. Сірук підкреслює міркуванням Василя Фащенко: «Сюжет має дві різні форми — фабульну і безфабульну. Він розгортається то як подія чи система подій, в які втягнуті люди або які зумовлюються характерами, то як психологічний рух, протиставлення подробиць буття, коли інтрига відходить на другий план або й зовсім відсутня» [10, с. 172].

У текстах Валентина Тарнавського представлені обидва типи сюжетних форм: специфікою поетики творів прозаїка є взаємодія фабульних та безфабульних елементів. Завдяки ліризації прози та наявності саморефлексії героїв сутність сюжетних творів (тобто нарративних, таких, що розповідають про події), «що охоплюють мінімум буття, розкриватиметься через так звані ненаративні фрагменти — описи, коментарі, аргументи, що присутні в тексті малого жанру» [4, с. 276]. Сукупно мала проза В. Тарнавського може бути сприйнята як єдиний текст, тому що кожен з творів висвітлює певний аспект проблеми і є частиною загальної нарративної стратегії письменника, що змінювалась залежно від нових ракурсів бачення автором дійсності. З цього приводу Мішель Фуко зазначив, що між текстами, що з'явилися з-під пера одного автора, існує зв'язок гомогенності [11]. Аналіз творчості В. Тарнавського у категоріях наратології дає можливість глибокого розуміння естетичної та етичної авторських позицій.

Спершу розглянемо один зі стрижневих термінів наратології — фокалізацію, яка, за визначенням Ж. Женета, є перспективою, з якої подаються наратовані події та ситуації. Розрізняють три види фокалізації: зовнішня («інформація, що передається, в основному обмежена тим, що персонажі роблять і кажуть, але нема вказівки на те, що вони думають і почувають» [7, с. 46–47]), внутрішня (інформація подається з точки зору персонажа [7]) і нульова («пов'язується із так званим всезнаючим наратором» [7, с. 147]). Термін фокалізація подібний до поняття точки зору. Вагу зовнішньої точки зору підкреслив Борис Успенський, наголошуючи на її центральному значенні у прийомі «одивнення». Художник слова «не називає річ її іменем, проте описує

її як вперше побачену, а випадок — як той, що трапився вперше» [9, с. 174].

Герої чи не кожного з творів В. Тарнавського характеризуються наявністю інтрадієгетичного типу оповідача, який виступає безпосереднім свідком, а подекуди й учасником подій, є частиною дієгезису — цебто вигаданого світу, в якому «трапляються наратовані ситуації і події; розповідання, переказування, яке протиставляється показу...» [7, с. 36]. Хоча центром художнього зображення є насичений подіями сюжет, у творах такого типу все забарвлено суб'єктивним сприйняттям оповідача. В оповіданнях, у яких відбувається перетворення метадієгетичного наративу, «вставленого у межах іншого наративу» [7, с. 62]), на псеводієгетичний (коли метадієгетичний наратив починає функціонувати як дієгетичний), оповідач набуває важливої функції — стає носієм внутрішньої фокалізації. Через твір проходить точка зору оповідача, який як персонаж спостерігає події з конкретної просторової і часової позиції. Перша точка зору характеризує наратора під час розвитку подій, а друга — під час розповіді про події.

Недарма перше, на що звертається увага під час аналізу цілісного твору, — це фабула (низка подій, що розгортаються послідовно) та сюжет (їх розміщення у тесті). Виокремлення низки подій, що складають фабулу твору, дає змогу визначити види наративів, присутніх у творі, а також простежити наявність пролепсисів, аналепсисів та інших складових сюжету та проаналізувати їх значення у цілісній структурі тексту. Є потреба з цього погляду розглянути оповідні особливості малої прози В. Тарнавського.

Дія оповідання «Алібаба» розгортається влітку на тлі існування курортного містечка, що живе торгівлею. В цю картину, де «клієнт завжди правий», гармонійно вписується головний герой — Колька, вислужливість якого оприявнюється як у стосунках із матір'ю, так і в ставленні до квартирантки — примхливої богемної художниці.

Оповідь ведеться від екстрадієгетичного наратора із зовнішньою фокалізацією, що розгортає історію із залученням міметичного та дієгетичного типів нарації. Всезнаючий оповідач виказує фразу, що бачив Колька небо в клітинку, яка в поетикальному значенні є аналепсисом, який прогнозує непередбачуване перебування за ґратами.

Подією, яка змінює хід життя Кольки, є сцена в саду, коли хлопець, завмерши на даху, бачить як мармурова краса неприступної жінки мнеться під руками ластолубивого покупця. Міметичний тип

нарації, помножений на експресіоністичні мазки, в поетикальному плані творить ефект кінематографічності.

Ця подія ламає характер головного героя, поселяє деструктивні поривання в його душі і перетворює Кольку на маргінала. У творі виразно заявлений мотив виховання як наслідок тяглості традицій культури та мотив дитячої безпосередності, який в іронічному плані поданий наратором, адже Алік став свідком примітивізму жіночої душі. Така іронічно втілена відвертість виокремлює твір з контексту попередньої традиції соцреалістичного наративу. Тому зрозуміло, що в основі розповідних конструкцій В. Тарнавського спостерігається поєднання традиційного із пошуком нових можливостей словесних форм.

Наративна оповідь твору «Супермен» по-різному вирішується автором: чи то через наратора-героя, чи через наратора-автора. Розповідь про оповідача подана через наративне споглядання зовнішньої точки зору, тобто наратор-автор не тільки інформує, але й відверто аналізує. Однією з таких наративних конструкцій є розповідь про боротьбу і взаємозв'язок фізіології з творчістю.

Події у творі викладені оповідачем, найближчим другом головного героя. І перша характеристика так званого супермена з певною мірою гіперболізації його педантичності подається з уст цього наратора: «Валентин терпіти не міг неорганізованості. У всьому любив суворий порядок і був нещадним до своїх і чужих слабкостей. І, якби з руки, шмагав би сам себе за найменше порушення. Катував, як грішник, власну душу» [6, с. 366–367]. Ця гіперболізація з очевидною авторською симпатією на боці наратора показує, що його точка зору транслюється з уст оповідача.

Оскільки теоретичний комплекс наратології базується на різновекторних проявах людського життя, поведінки, доказовими аспектами яких виявляються різноманітні теорії з різних наукових галузей, така відверта манера оповідань В. Тарнавського видається рисою постмодерністського творчого спрямування, поява якого належить середині ХХ століття. Митця турбує не реалістична коректність у відношенні до біологічних та фізіологічних проблем людини. Сенс цих роздумів підтверджується висловами з творчої спадщини письменника, для якого складовою основою художньої праці була людина.

Оснoву наративу оповідання «Народжена з піни» складає стан, настрої та інтимний світ молодої дівчини. Складниками сюжетного

вирішення слід вважати своєрідність авторської нарації: в оповідній структурі твору наявний лише дієгезис — розповідання, що транслюється крізь призму внутрішньої точки зору гомодієгетичного (тако-го, який є частиною дієгезису) наратора. За «Наратологічним словником» О. Ткачука, внутрішня фокалізація — це «переказ ситуацій і подій точки зору», «коли тільки один персонаж є фокалізатором» [7, с. 145]. Цей прийом застосовано в оповіданні В. Тарнавського, але тут фокалізація має змінний тип почергового використання зображення подій крізь призму свідомості героїні та наратора. Прикладами додаткових доказів наявності змінного типу фокалізації є неодноразове використання у тексті варіантів репрезентованої перцепції, яка може належати тільки нараторові-автору — це його «тип дискурсу за допомогою якого наратор замість зображення зовнішнього світу зображає його сприйняття персонажем» [7, с. 117]. Варіантів репрезентованої перцепції у тексті безліч, вони становлять основну складову дискурсу у наративі розповіді. Можна виокремити чотири таких плани: «план оцінки», «план фразеології», «план часопросторової характеристики» і «план психології» [2, с. 115].

Одним з центральних елементів сюжетної структури твору є початок (як складова структури наративу, за термінологією Аристотеля), з нього розпочинається процес основних відношень, що виникають як головне тематичне русло — самоусвідомлення. Мало не всі дії та ситуації, враження та думки у творі «Народжена з піни» передані через образ головної героїні Люсі. Відомо, що внутрішній монолог є способом розкриття рефлексії персонажа, його душевного сум'яття, але в новелі цей прийом засвідчує розхристаність думок дівчини, яка не зосереджується на одному питанні, а поверхово стрибає від спогадів про минуле до мрій про нове пальго, перериваючись наспівуванням шматків популярних пісень. У монологі героїні увага приділяється словам, що складають основні акценти її роздумів та самохарактеристики: «Підвиваю, як собака під патефон» [6, с. 321]. Ці акценти викликають реакцію молоді дівчини, яка передана в її роздумах про минуле, про коханого, який називав її простушкою-пустушкою.

Герой оповідання, на відміну від героїні, виступає контрастом характеру Люсі. Зіткнення двох натур постає у формі різних реакцій дівчини та худенького студента на фільм: якщо вона сприймає його лише як фон їхньої зустрічі, то хлопець заглиблюється у перебіг подій на екрані, який пробуджує роздуми та провокує запитання: «Чи мож-

на втекти від себе?», на яке Люся простодушно відповідає: «До мене не можна, у нас хазяйка зла, як собака» [6, с. 326].

Отож, внутрішнє монологічне мовлення, що у кульмінаційній точці сюжету презентує спогад про діалог закоханих, спрямоване на нарощення первинного враження, створеного першим внутрішнім монологом, яке послідовно поглиблюється відображенням примітивності думок дівчини, шляхом розширення часового (минуле і сьогочасне) та просторового (дім та літній табір) діапазону її розмислів.

Інший тип нарації репрезентує повість «Дисертація», оповідь у якій ведеться від третьої особи, яка, проте, бачить світ очима головного героя Хоми Водянистого, що виражається у внутрішньому мовленні: «Ага. Викурити його хочуть. Дограються... Смійтесь, смійтесь... Сьогодні він піде, а завтра розповість все проєктору» [6, с. 3–4].

Коли герой міркує, залишившись наодинці, у наративній структурі повісті внутрішній монолог зберігає й драматичну функцію, інсценізуючи роботу свідомості, у такий спосіб створюючи враження об'єктивованої оповіді, немовби без втручання, без якихось посередників між персонажем і читачем, зокрема «без участі наратора», за умови його «відсутності». Це викликає у читача ілюзію саморозгортання тексту.

Аналізуючи роман Валентина Тарнавського «Матріополь», доходимо висновку, що в ньому органічно поєднуються екзистенційні переконання автора, його охудожнена інтерпретація психоаналітичних теорій, питань поетики та практика постмодерністського письма, що формує багатомірність та багатоплановість оповіді.

Гра з поняттями реального та вигаданого, ефект «другої реальності» досягається в романі за допомогою прийому «текст у тексті». Кожен епізод дійства за своєю суттю є оповіддю. Текст виступає як єдина картина, в якій усі знаки взаємопов'язані, і розуміння кожного з них дає змогу зрозуміти весь текст у цілому. Подібними знаками тексту виступають і персонажі, за допомогою яких рухається сюжет роману.

Обґрунтуванням тлумачення пригод героя як текстових є бачення письменником Іллі людиною, що багато читає, — філологом. У протагоніста поцінування світу та людей проходить крізь призму мови та літератури. Так, дівчину, яку зустрів на острові, він характеризує як «прекрасну, виконану в античних традиціях». Внутрішні проблеми і конфлікти він також схильний вирішувати у «філологічний спосіб» — за рахунок витіснення їх з реального рівня на естетичний. Ця риса у

художньому тлумаченні В. Тарнавського постає вадою, породженою загальним замилюванням формою при ігноруванні змісту, перенесенням мистецьких мотивів у реальне життя, що притаманно ХХ століттю і, відповідно, прищеплюється споживачеві мистецтва.

Через присутність внутрішнього тексту, що структурує роман, логічно постає питання про автора і читача цього тексту. Тим самим у роман уводиться металітературний дискурс, котрий спричиняє включення в текст елементів з теорії літератури, відповідного її охудожнення. У діалозі з Іллею господина острова Ейдос викладає свої міркування про призначення поезії.

Отож, письменник грається так само, як і Ейдос, і таке поєднання людського і божественного в особі автора повертає нас до архаїчного розуміння природи героя як напівбога. У добу фрагментованих псевдогероїв — кіно- та поп-зірок лише митці, творчі особистості можуть відповідати критеріям, які висувалися суспільством до героїв. У романах стверджується, що лише вони здатні досягти великих цілей та висот, залишивши пам'ять про себе у віках.

Для персонажів творів В. Тарнавського мистецтво стає головним стимулом для самовизначення, моральної дії і, врешті, екзистенції життя. Така думка впливає з особливої позиції письменника щодо мистецтва та сили його впливу, адже саме культурі прозаїк відводить провідну роль у вихованні людини та підкреслює її здатність змінити суспільство.

Присутність автора-оповідача у тексті дозволяє В. Тарнавському розгорнути свої погляди щодо письменства, вагомості ролі поета у творі і, ширше, у суспільстві. Суттю самого письменства прозаїк вважає гру, тому що митці завжди є дітьми, які граються у дорослому світі реальності. Вони створюють свій власний фікційний світ, що не обов'язково є далеким від реальності. Гра в Бога фактично є художнім утіленням праці письменника, подібно до того, як Бог створив світ, художник слова конструює мистецький світ твору.

Включення в дійство Іллі-читача виступає охудожненою концепцією рецептивної критики про читача як співтворця тексту. Головний герой виступає в ролі читача цього тексту. Його прагнення повірити в реальність ілюзії не йде врозріз з його критичним ставленням до оточуючого світу.

Власне постійні алюзії, на яких побудована розмова Ейдос та Іллі, певною мірою націлені на випробовування героєвої читацької компе-

тенції, його вміння розрізняти реальність та фікційність. Прагнення Іллі знайти правду викривають його як наївного читача, що схильний ототожнювати автора, оповідача з самим письменником, вишукуючи референції всьому почутому.

Саме як шлях до розуміння можна реінтерпретувати героїчну пригоду Іллі. За переконанням Валентина Тарнавського, читання художньої літератури повинно завжди бути евристичним процесом, а письменникам варто пам'ятати, що на них покладена не лише розважальна, але й онтологічна, гносеологічна й морально-етична функції. Тому процес читання варто розглядати як архетипну пригоду героя, який прагне нового знання.

Читач роману стає жертвою авторової гри, подібно до того, як Ілля заплутується в інтригах Ейдос. Подібно до того, як герой здійснює пригоду всередині наративу внутрішнього тексту, реальний реципієнт проходить аналогічний процес, читаючи весь роман, стаючи жертвою прозаїкової гри, обманюється у своїх сподіваннях, побудованих на основі літературних конвенцій.

Таким чином, формула героїчної пригоди міфу трансформується в романі і репрезентує алгоритм творчого пошуку та зростання письменника, набуття ним досвіду, необхідного для роботи. «Щось змінилося — світ чи він... він нічого не чув і не впізнавав, ніби бачив уперше» [5, с. 236].

Творча людина, зокрема письменник, для В. Тарнавського стає героєм, спроможним змінити світ на краще. Дар письменника — це його зброя, яку він спрямовує проти філістерського суспільства. Для прозаїка єдина мета — свобода в екзистенційному розумінні. Письменник у В. Тарнавського належить меншості — митцям-проповідникам. Вони своїм життям та творчістю набувають власної автентичності і протистоять пресингу більшості — натовпу профанів.

На прикладі наратологічного аналізу прози Валентина Тарнавського маємо можливість переконатися, що в парадигмі його творчих здобутків одночасно функціонують традиції різних стильових напрямів. З погляду аналізу наративу різниця між стильовими ознаками у творчості письменника полягає у відмінностях між різними видами фокалізації. Так, всевідаючий наратор, який опікується усією картиною світу художнього твору, відповідає нульовій фокалізації, притаманній реалізму, а зовнішня фокалізація, як відомо, є властивістю натуралістичної стилістики, і остання — внутрішня фокалізація —

домінантною специфікою модерністичних і постмодерністичних тенденцій у творах, які дають можливість заглибитися у внутрішній суб'єктивний світ персонажів.

Таким чином, у текстах В. Тарнавського кожен із персонажів (чи то герой, на боці котрого спостерігаємо авторську симпатію, чи то відвертий антагоніст) виражають авторську точку зору, розкриваючи сутність його картини світу і бачення пріоритетного місця людини в ньому.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Бахтин. — М.: Сов. Россия, 1979. — 318 с.
2. Кодак М. Поетика як система: літературно-критичний нарис / Микола Кодак. — Луцьк: Твердиня, 2010. — 176 с.
3. Натяжко С. Психоаналіз у системі наратологічного аналізу / Світлана Натяжко // Волинь філологічна: текст і контекст. Аналіз та інтерпретація тексту: збірник наукових праць / упоряд. Т. П. Левчук. — Луцьк: Східно-європ. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2015. — Вип. 20. — С. 58–68.
4. Сірук В. Безфабульна «мала» проза вісімдесятників: нарративний аспект / Вікторія Сірук // Наративні виміри літератури: матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. — Вип. 16. — С. 274–281.
5. Тарнавський В. Матріополь / Валентин Тарнавський. — К.: Український письменник, 2003. — 238 с.
6. Тарнавський В. Порцеляновий острів. Повісті, оповідання / Валентин Тарнавський. — К.: Преса України, 2013. — 416 с.
7. Ткачук О. М. Наратологічний словник / Олександр Ткачук. — Тернопіль: Астон, 2002. — 173 с.
8. Тюпа В. Такої уж у нас нарратив [Електронний ресурс] / Валерій Тюпа. — Режим доступу: <http://sib.fm/interviews/2016/05/20/takoj-uzh-u-nas-narrativ>
9. Успенский Б. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Борис Успенский. — СПб.: Азбука, 2000. — 348 с.
10. Фашенко В. В. Из студий про новелу. Жанрово-стильові питання / Василь Фашенко. — К.: Рад. письменник, 1971. — 215 с.
11. Фуко М. Що таке автор? / Мішель Фуко // Зубрицька М. Знак. Дискурс: антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 1996. — С. 442–456.
12. Шмид В. История литературы с точки зрения нарратологии / Вольф Шмид // Вопросы литературы. — 2012. — № 5. — С. 157–174.

НАРРАТИВНАЯ СПЕЦИФИКА ПРОЗЫ ВАЛЕНТИНА ТАРНАВСКОГО

Наталья Зминчак, аспирантка

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В повествовательной стихии прозы В. Тарнавского взаимодействуют различные нарративные структуры (линейные и нелинейные). Их функциональное наполнение в текстах рассказов («Алибаба», «Рожденная из пены», «Супермен»), повестей («Диссертация») и романов («Матриополь») и составляет предмет специального исследования в предложенной статье. Особое внимание сосредоточено на формах проявления авторского присутствия, как и выразительности точки зрения, воплощенной в сюжетостроении произведений. Не менее важное место занимает стиливая манера художника, исполненная иронии, мистификации, открывающих сущность антитоталитарного дискурса, свойственного прозаику-восьмидесятнику.

Ключевые слова: *нарратив, сюжет, восьмидесятники, роман, повесть, рассказ.*

NARRATIVE SPECIFICITY OF VALENTYNE TARNAVSKIY'S PROSE

Natalia Zmynchak, postgraduate student

Odessa I. I. Mechnikov National University

In narrative element of V. Tarnavskiy's prose different narrative structures (linear and nonlinear) interact. Their functional filling in texts of stories («Alibaba», «Born from the foam», «Supermen») and novels («Dissertation» and «Matriopol») is the subject of a special study in the proposed article. The greatest attention paid to forms of expression of the author's presence, as the terms of expressiveness embodied in the text's plot. Equally important place occupies the stylistic manner of the artist, full of irony, mystification, that reveal the essence of anti-totalitarian discourse inherent writer-visimdesyatnyku, which in convincing artistic forms dispel soviet system with its ideocentric who neglect identity and humanitarian aspects of human existence, leveling ontological needs of the individual and society.

Key words: *narrative, plot, eightiers, novel, story.*

REFERENCES

1. Bahtin, M. (1979), Problemy pojetiki Dostoevskogo, Sov. Rossiya, Moscow [in Russian].
2. Kodak, M. (2010), Poetyka yak systema: literaturno-krytychnyi narys, PVD «Tverdynia», Lutsk [in Ukrainian].
3. Natyazhko, S. (2015), Psykhoanaliz u systemi naratolohichnoho analizu, *Volyn' filolohichna: tekst i kontekst. Analiz ta interpretatsiya tekstu: zbirnyk nau-*

- kovykh prats'*, Skhidnoyeurop. nats. un-t im. Lesi Ukrayinky, Lutsk, vyp. 20, pp. 58–68.
4. Siruk, V. (2005), *Bezfabul'na «mala» proza visimdesyatnykiv: naratyvnyy aspekt, Naratyvni vymiry literatury. Materialy mizhnarodnoyi konferentsiyi z naratolohiyi*. Ternopil', Ukrayina, 23–24 zhovtnya 2003 r., vyp. 16, Redaktsiyno-vydavnychyy viddil TNPU, Ternopil', pp. 274–281.
 5. Tarnavskiy, V. (2003), *Matriopol, Ukrainskiy pysmennyk*, Kyiv [in Ukrainian].
 6. Tarnavskiy, V. (2013), *Portselyanovy ostriv. Povisti, opovidannya*, Presa Ukrayiny, Kyiv [in Ukrainian].
 7. Tkachuk, O. M. (2002), *Naratolohichnyy slovnyk*, Aston, Ternopil' [in Ukrainian].
 8. Tjupa, V. (2016), *Takoj uzh u nas narrativ*, available at: <http://sib.fm/interviews/2016/05/20/takoj-uzh-u-nas-narrativ> (access September 6, 2016).
 9. Uspenskij, B. (2000), *Pojetika kompozicii. Struktura hudozhestvennogo teksta i tipologija kompozicionnoj formy*, Azbuka, Sankt-Peterburg [in Russian].
 10. Fashchenko, V. V. (1971), *Iz studii pro novelu. Zhanrovo-stylovi pytannia*, Radianskiy pysmennyk, Kyiv [in Ukrainian].
 11. Fuko, M. (1996), *Shcho take avtor?*, Zubryts'ka M. Znak. *Dyskurs: Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX st.*, Litopys, L'viv, pp. 442–456.
 12. Shmid, V. (2012), *Istorija literatury s tochki zrenija narratologii, Voprosy literatury*, no. 5, pp. 157–174.

Стаття надійшла до редакції 12 жовтня 2016 р.

УДК 821.161.2:82-92Сверстюк

КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ ПУБЛІЦИСТИКИ Є. СВЕРСТЮКА: СТРАТЕГІЇ, ТАКТИКИ, ВПЛИВ

Алла Коваленко, канд. філол. наук, доц.

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

Об'єктом дослідження стала збірка публіцистичних текстів Є. Сверстюка «Блудні сини України», в якій було порушено ряд проблем: знецінення слова, осмислення ролі шістдесятників та дисидентів у формуванні української історії й культури, свободи думки, самовизначення українців у період незалежності, проблеми української церкви тощо.

Виділено дві комунікативні стратегії: 1) основна — активізації мислення; 2) допоміжна — формування нової позиції. Вони демонструють цілеспрямований вплив, що здійснюється переважно шляхом звернення до вічних істин, аргументації, емоцій, історичної перспективи, масштабності. Автор прагне змусити читачку аудиторію переосмислити історію, навколишню дійсність, переглянути цінності, думати про майбутнє, емоційно та морально вдосконалюватися. Така мета досягається завдяки різним тактикам, комунікативним ходом, техніці НЛП, наявності потужного суб'єктивного фактора та маніпулятивних тактик і стратегій, реалізованих шляхом культивування християнської віри, демонстрації власної глибокої віри й націоналістичних переконань українців.

Ключові слова: публіцистика, комунікація, стратегія, тактика, вплив.

Актуальність дослідження зумовлена, по-перше, гостротою тем, порушених Є. Сверстюком у промовах, виступах та есеях збірки «Блудні сини України», особливо на етапі сьогодення, і тим фактом, що за вищезазначену збірку він став лауреатом Державної премії імені Т. Г. Шевченка. По-друге, незважаючи на вічність порушених тем, ефект, що його викликали тексти в тогочасному суспільстві, вони залишаються ще малодослідженими в аспекті авторської комунікації з аудиторією.

Комунікативний потенціал публіцистики на сьогодні мало вивчений, окремі аспекти вивчали В. Учонова, М. Скуленко, І. Михайлин, О. Александров, О. Іванова та інші вчені. Мовний вплив став об'єктом уваги таких зарубіжних та вітчизняних учених, як Х. Грайс, Дж. Грін, П. Браун, С. Левінсон, О. С. Іссерс, І. А. Стернін, О. О. Селіванова, О. Н. Паршина та ін.

Мета — проаналізувати комунікативні аспекти публіцистики Є. Сверстюка, зокрема зосередити увагу на стратегіях, тактиках, впливовій функції.

У дослідженні розуміємо стратегію мовної поведінки як побудову процесу комунікації, іншими словами, мовна стратегія являє собою комплекс мовних дій, спрямованих на досягнення комунікативної мети [3, с. 54].

Відповідно, тактика — спосіб мовного впливу, що представляє собою сукупність мовних засобів і, водночас, шлях реалізації стратегії, вибір засобів і прийомів реалізації комунікативного задуму, стратегії [3, с. 607]. Перефразовуючи, це технологічна модель спрямованого мовного впливу. Стратегічний задум визначає вибір засобів і прийомів його реалізації, отже, мовна стратегія і тактика пов'язані як рід і вид.

Питання типології комунікативних стратегій складне, оскільки в запропонованих вітчизняними та зарубіжними науковцями, зокрема О. С. Іссерс [3], О. О. Селівановою [7], Д. В. Станко [7] та іншими, класифікаціях беруться до уваги лише окремі аспекти (сфера спілкування, форму комунікації, типи мовленнєвих актів тощо). Однак більшість сходиться на тому, що в основу слід покласти мету спілкування.

Згідно з типологією О. Іссерс [3] можна виділити дві комунікативні стратегії: 1) першорядну масштабну стратегію активізації мислення (з метою активізації розумової діяльності); 2) другорядну стратегію формування нової позиції, — які мають розгалужені системи тактик і ходів (приймів).

У межах **стратегії активізації мислення** виокремлюємо:

1) тактику встановлення контакту (діалогу).

Як авторитетний публіцист, дисидент Є. Сверстюк пише не лише для власного задоволення та оприлюднення власних думок на з'їздах, конгресах, святах тощо, але й заради здійснення впливу на читачів та подальшої зміни суспільної думки. Його есеї та виступи мають діалогічний характер типу «вчитель — учні». Композиція та виклад запрограмовані на встановлення контакту, діалогу, реакції, ефекту з метою повчання та просвітлення. Ця діалогічна настанова реалізується й у композиції всієї збірки за допомогою вищезначеної тактики і ходів. Збірка починається зверненням «До читача», де автор окреслює її роль у своїй творчості, пояснює власні моральні орієнтири, окреслює предмет розмови з читачем у «Передньому слові» і, зрештою, представляє себе публіці в невеличкому автобіографічному нарисі «На моїм віку». Відповідно в ході діалогу з читачем окреслює свою позицію учителя, ментора і залишає за собою право бути моральним орієнтиром для реципієнта.

Висхідна лінія вартісних орієнтирів, яка утримує фундамент текстів, слугує індикатором якісних параметрів розгортання авторської думки, діалогізування, у яких Є. Сверстюк послідовний і бездоганний. Він визначає своє авторське місце серед слухачів (читачів), знаючи про їхню поінформованість, закликає до «простої розумної доцільності» не через те, «що розбурхує пристрасті», а через усвідомлення і пропаганду того, що «на полі християнської релігії нема місця для ворожнечі, бо нема тяжчої зневаги Бога нашого, як ворогування іменем його» [6, с. 51]. Вказуючи на помилки системи, Є. Сверстюк вибирає об'єктом аналізу й узагальнення факти, що мають часові, просторові та морально-етичні параметри.

– Комунікативний хід «звертання»:

Цей прийом заснований на використанні риторики, зрозумілої і близької адресатам. Публіцист ототожнює себе з аудиторією, що надає словам більшої виразності і переконливості: «Дорогі люди! Поділяю з вами радість нашого великого свята і маю надію, що до наступного з'їзду ми визріємо для того, щоб доповідь на тему «Духовні джерела відродження» поставити на перше місце...» [6, с. 46]. Під час звертання він використовує займенники «наш», «ми», «нам». Так він сам говорить за всіх, хто так само мислить, і разом зі своїми «однодумцями» звертається до ще більшого загалу, діалогізуючи з ним, як, наприклад, у звертанні «від кого нині урвати, люди добрі?» [6, с. 51], або у запитанні «Чи значить це, що нам усім треба повернутись до православ'я?» [6, с. 51]. Іноді він звертається до читачів на «ви», у турботливому повчальному (дещо зверхньому) тоні, як вчитель до учнів. Тоді займенники «мої», «ваші» відмежовують публіциста від аудиторії, підтверджуючи наше припущення щодо ролі вчителя, наставника.

2) Тактика акцентуації (привертання й утримання уваги).

– Комунікативний хід «вживання метафор»:

Є. Сверстюк багатий на метафоричні побудови: «перегортаю сторінку історії», «нинішня суета квапливо фіксує...», «зусиллями перекладачів підтримувались прочинені двері в Європу, хоча багатьом при цьому боляче прищемлювали пальці», «клясики ув'язнені, обсновані павутинням кривотлумачень», «одиниці набрались зухвальства дражнити дракона, поставленого на сторожі істини». Тональність метафоричного відображення в досліджуваному есеї надає вкрай негативного звучання. Відповідно тут метафоризація — засіб творення експресивності тексту й акцентування уваги читача.

– Комунікативний хід «вживання просторічних мовних елементів»: З метою виявлення зневажливого ставлення до опонентів, представників і захисників тоталітарної системи публіцист послуговується мовними елементами самої системи: «Старий імперський історичний модель навчання був спримітизований до запобігливих похвал «старшому братові» [6, с. 14] з метою її дискредитації, демонстрації оціночного, негативного ставлення. Увесь есей «Блудні сини України» має відверту антирадянську спрямованість: «...з нами велась постійна безкровна війна всіма засобами з участю вірних лакеїв, літературних бовдурів і пружинно-спіральных негідників» [6, с. 14].

– Комунікативний хід «ставлення риторичних питань»:

У виступі «Духовні джерела відродження» у ході діалогу з аудиторією про втрачені моральні максими й християнські цінності автор підводить рядом риторичних питань до відповіді, що віра, релігія вбереже українців: «Чому нас так приємно вражають українські студенти, що приїжджають з Америки, з Польщі, з Канади? Чому вони в чужій стихії зберегли український дух, мову, лице?... А хіба наших козаків у боротьбі за віру і волю єднала не церква?» [6, с. 48].

У межах іншої **стратегії формування нової позиції** виокремлюються такі тактики й комунікативні ходи.

1) Тактика дискредитації:

– Комунікативний хід «висміювання».

Іронію використано з метою завдати рішучого удару своїм опонентам — тим, хто захищає розкол і віддільність церкви: «Треба було б подивитися, як солідарно з партпаратом тримається на засіданнях Верховної Ради УРСР ієрарх Агатангел, щоб переконатись, що то вже не Церква. Жаден партійний діяч нині вже не зважився б виступити в такому вірнопідданому дусі, зберігаючи запобігливий стиль брежневської епохи. Всі напружено чекали, чи згадає Владика ім'я Бога, — не згадав, посоромився... забув» [6, с. 63].

– Комунікативний хід «алюзія».

Хід застосовується у багатьох текстах. Домінантною є алюзія на релігійні тексти «Біблію», «Новий Завіт» тощо. Також у багатьох есеях Є. Сверстюк використовує алюзії до творів відомих російських, українських, зарубіжних класиків літератури (Т. Шевченка, Ф. Достоевського, М. Гоголя та ін.), як-от у есеї «Шістдесятники і Захід»: «В Російській імперії, як у колосальному концтаборі, ізольованому від світу, діють свої закони. Перечікування поганого царя. Чекання

реформ і послаблень. Різке заперечення наступником попередника... Як у Щедрінській «Истории одного города», в Росії все повторюється. Зокрема, боротьба поколінь, де старші — самовдоволені раби, а молодші у своєму запереченні доходять аж до нігілізму» [6, с. 23];

— Комунікативний хід «контраст».

Контраст переважно застосовується з метою протиставлення ідеології тоталітарної системи і української історії та традицій, тоталітаризму і вільного світу, українців в імперії і в усьому світі тощо. Прийом простежується на рівні простору, часу, ментальних особливостей. Зрештою, він лежить в основі концептуального підходу і всієї стратегії й композиції окремих текстів, як-от в основі есеїв «Блудні сини України», «Шістдесятники і Захід» тощо: «Чому ім'я українця в Америці й Канаді, в Англії і Німеччині звучить більш позитивно, ніж у Казахстані, Росії чи Молдавії?

Він працює вихідний і скромний. Він тримається своєї традиції, своєї релігійної і національної свідомості. Він не несе деструктивної імперської місії.

У нас він теж працює вихідний, але позбавлений релігійного виховання і національного обов'язку. Він схильний виявляти активність казенного характеру. Не маючи твердого берега, бурхливо і мілко розливається...» [6, с. 15]. Такий хід допомагає продемонструвати й переконати аудиторію в правильності авторської позиції і дискредитації системи.

2) Тактика переконання:

— Комунікативний хід «залучення авторитетних думок».

Посилання на авторитетів і знання їх праць позитивно характеризує автора, його аудиторію й сприяє переконливості аргументації. Автор обирає знакових особистостей з історії, культури, російської та української літератури, серед яких Достоевський, Бердяєв, Соловйов, Вернадський. До таких відносить і представників свого покоління. авторитетів сучасності: І. Світличного, М. Вінграновського, В. Симоненка, Ліну Костенко, Аллу Горську, Панаса Заливаха та інших, авторитет і талант яких прирівнює до загальноновизнаних світом класиків. Особливо Микола Гоголь писав про це так: «Той, хто вже має розсудок і розум, може отримати мудрість не інакше, як молячись за неї дні і ночі, благаючи в Бога день і ніч та, що підіймати душу свою до голубиної незлобливості і прибирати внутрі себе все до такої чистоти, щоб прийняти цю небесну гостю, яка сахається життя, де е

непорядковане душевне господарство і нема повної згоди у всьому» [6, с. 62].

– Комунікативний хід «повчання».

Такий хід зумовлений у першу чергу позиціонуванням себе в тексті як авторитета, проповідника, лідера. Так, у виступі на І з'їзді Народного Руху України Є. Сверстюк окреслює перспективи розвитку партії, визначає стратегічні завдання як для політиків, так і пересічних українців: «Рух мусить мати моральний фундамент — традиційний, народний... Нині нам потрібен храм для науки мудрости... Нам потрібна література, яка будить «дух, що тіло рве до бою». Нам потрібна нова школа, передусім для армії вчителів — учорашніх слухняних агітаторів... Нашим дітям треба повернути азбуку моралі й духовності» [6, с. 49].

– Комунікативний хід «мовне маніпулювання».

Серед прийомів мовного маніпулювання є ті, що більшою мірою спрямовані на привернення уваги, кореляцію поведінки читача, зменшення дистанції між автором і читачем та подолання розбіжностей. Часто вживаним прийомом є прийом «плавна зміна смислового значення». Тут предметне значення мовного вислову змінюється на смислове, що властиво ідеологічним текстам, де референт отримує негативне або позитивне забарвлення. Так, у висловах: «Чи можна дивуватись, що вождями імперської нації стали *інородці, вихідці з «унижених и оскорблених»*, люди без традиції і віри батьків, люди без моральних імперативів — без національної гідності й честі?» [6, с. 12], де йдеться про найбільших тиранів-вождів — Сталіна та Хрущова. В оцінці шістдесятників і дисидентів він використовує вислови з позитивною зміною смислового значення: «Схиляюся перед *безкомпромісно чесними останніми з могікан* — у нас і на заході. *Я їм вдячний як спадкоємець українського планетарного болю*» [6, с. 22]. З метою категоричного осуду явища, бажання його викоринити чи виправити Є. Сверстюк іноді використовує пейоративні вислови на кшталт «*стероризована пам'ять*» чи «*НАША історична амнезія*» [6, с. 39] (у автора вони мають ще й графічне виділення, що теж є моментом маніпулювання. — А. К.).

Використовує автор-оратор і техніку НЛП [1] з метою доповнення мовних предикатів. *Візуали* говорять швидше і вищим тоном, ніж ті, хто думає по-іншому, образи виникають у голові досить швидко: «Але все це треба *будувати і творити* щодня, щогодини, як молитву. Мир

треба *животворити. Руйнувати і підливати* олію у вогонь — це може кожне ледащо» [6, с. 65]. *Аудіали*: «Маємо дві церкви греко-православного обряду, де основне спільне — *молитви, і співи, і мова...* Хіба когось справді діймає догмат про Духа і Отця?» [6, с. 65]. Ті, хто їх використовують, дихають повними грудьми, мають чіткий тон голосу, виразний, резонуючий. Голова дуже часто схилена до одного плеча. Людина немов би прислуховується до чогось. Ці засоби не є ще одним способом навішування ярликів, і з їх допомогою можна уникнути стереотипізації співрозмовника [1].

Отже, у текстах збірки «Блудні сини України» Є. Сверстюка, крім духовних проблем, наскрізними є мотиви утвердження національної ідеї, апелювання до історичної та фольклорної пам'яті, національних героїв, символів, збереження української мови, культурних традицій, боротьба з наслідками тоталітарної системи у всіх сферах суспільного і духовного життя, питання соборності української церкви тощо. Саме утвердження найвищих духовних вартостей, демонстрування етапів духовного зростання українців сприяли високій якості комунікативного процесу. Автор вдумливо ставиться до комунікативного акту, сповідує етику мови діалогу. Також публіцистичні тексти Є. Сверстюка впливають на масову аудиторію шляхом використання і реалізації комунікативних стратегій та тактик на різних рівнях: соціальному; волевиявленню; роз'ясненню, інформуванню; оцінному й емоційному.

У ході комунікації виділяються дві стратегії: 1) основна — активізації мислення; 2) другорядна — формування нової позиції. Ці стратегії втілюються та реалізуються шляхом тактичних ходів і комунікативних прийомів і спрямовані на досягнення поставленої автором мети, бажаного ефекту та реакції. Є. Сверстюк змушує свого слухача/читача мислити критично, побачити історію й сьогодення під іншим кутом зору, ревізювати цінності, думати про майбутнє, емоційно та морально зростати. Такі цілі досягаються наявністю потужного суб'єктивного фактора, експресивності лексики. Серед особливостей авторських комунікативних стратегій прямота, гострота, стислість, актуальність, художність, суб'єктивність, експресивність, емоційність, повчання, маніпулятивність, зумовлена ораторською діяльністю, дотриманням правил і тактичних прийомів пропаганди. І такі особливості форми й реалізації стратегій як ієрархічність, багатовекторність, широкомасштабність сприяють плюралізму, свободі слова.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Біденко А. Нейролінгвістичне програмування як засіб політичної реклами [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.spa.ukma.kiev.ua/article.php?story=20040423112342255>.
2. Дзюба І. Феномен Євгена Сверстюка / І. Дзюба // ЛітературнаУкраїна. — 1995. — 2 березня. — С. 4.
3. Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. — М. : УРСС, 2002. — 284 с.
4. Мечковская Н. Б. Религиозная коммуникация [Електронний ресурс] / Н. Б. Мечковская. — Режим доступу: <http://www.insai.ru/slovar/religioznaaya-kommunikatsiya>.
5. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. — М. : Рефл-бук; К.: Ваклер, 2001. — 656 с.
6. Сверстюк Є. Блудні сини України / Є. Сверстюк — К. : Т-во «Знання» України, 1993. — 256 с.
7. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика: напрями і проблеми: підручник / О. О. Селіванова. — Полтава: Довкілля-К, 2008. — 712 с.
8. Стернин И. А. Введение в речевое воздействие / И. А. Стернин. — Воронеж : Изд-во ВГУ, 2001. — 252 с.

КОММУНИКАТИВНЫЕ АСПЕКТЫ ПУБЛИЦИСТИКИ Е. СВЕРСТЮКА: СТРАТЕГИИ, ТАКТИКИ, ВЛИЯНИЕ

Алла Коваленко, канд. філол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Объектом исследования стал сборник публицистических текстов Е. Сверстюка «Блудные сыновья Украины», в котором автор поднял ряд проблем: обесценивание слова, осмысление роли шестидесятников и диссидентов в формировании украинской истории и культуры, украинской церкви, свободы мысли, самоопределения украинцев в период независимости и т. д.

Выделены две коммуникативные стратегии: 1) основная — активизации мышления; 2) вспомогательная — формирование новой позиции.

Они демонстрируют целенаправленное влияние, осуществленное преимущественно путем обращения к вечным истинам, с помощью аргументации, эмоций, исторической перспективы, масштабности. Автор пытается заставить читателя критически мыслить, переоценить историю, реальность, переосмыслить ценности, будущее, эмоционально и морально усовершенствоваться. Такая цель достигается с помощью разных тактик, коммуникативных ходов, техники НЛП, субъективного фактора и манипулятивных тактик, реализованных путем культивирования христианской веры у украинцев, демонстрации собственной глубокой веры и националистических убеждений.

Ключевые слова: *публицистика, коммуникация, стратегия, тактика, влияние.*

COMMUNICATIVE ASPECTS PUBLICISM OF E. SVERSTYK: STRATEGY, TACTICS, INFLUENCE

Alla Kovalenko, Candidate of Philology, associate professor

Odessa I. I. Mechnikov National University

The article is sanctified to research of communicative aspects of publicism of E. Sverstyuk: strategies, tactician, will influence. Collection of publicism texts of E. Sverstyuk became the object of attention the «Prodigal sons of Ukraine» in that by an author the row of problems was broken : depreciation of word, comprehension of role of the Sixtiers and dissidents in forming of Ukrainian history and culture, freedom of idea, self determination of Ukrainians in a period independence, speculations by ideas and values, problems of the Ukrainian church. A publicism of this collection is a synthesis of social activity of E. Sverstyuk-dissident, spiritual leade, figure of Ruhand work, that combines the journalistic, scientific and artisticgoing near expression of individual idea.

Distinguish two communicative strategies: 1) basic are activations of thinking; 2) auxiliary is forming of new position. They demonstrate purposeful influence, that comes true mainly by an address to eternal truths, argumentation, emotions and others like that. The influentialness of authorial communicative strategies is assisted by a straightforwardness, sharpness, conciseness, actuality, artistic value, subjectivity, expressivity, emotionality. Forms of realization of strategies: scale, historical projection. He aims to compel a reader audience to over estimate history, surrounding reality, revise values, think of the future, emotionally and morally to improve. Such aims are arrived at by different tacticicians, communicative motions, technicians of NLP, presence of powerful human factor and to manipulate tacticician, realized by cultivation of Christian faith in Ukrainians, demonstration of own deep faith and nationalistic persuasions.

Key words: *publicism, communication, strategy, tactics, influence.*

REFERENSEC

1. Bidenko, A. (2016), «Neirolinhvistychnе prohramuvannia yak zasib politychnoi reklamy», available at: <http://www.spa.ukma.kiev.ua/article.php?story=20040423112342255> (access March 30, 2016).
2. Dziuba, I. (1995), Fenomen Yevhena Sverstiuka, *Literaturna Ukraina*, 2 bereznia, s.4.
3. Issers, O. S. (2002), Kommunikativnye strategii i taktiki ruskoj rechi, URSS, Moscow [in Russian].
4. Mechkovskaja, N. B. (2016), Religioznaja komunikacija, available at: <http://www.insai.ru/slovar/religioznaya-kommunikatsiya> (access March 30, 2016).
5. Pochepcov, G. G. (2001) Teorija komunikacii, Refl-buk, Moscow, Vakler, Kyiv [in Ukrainian].
6. Sverstiuk, Ye. (1993) Bludni syny Ukrainy, T-vo «Znannia», Kyiv [in Ukrainian].
7. Selivanova, O. O. (2008), Suchasna linhvistyka: napriamy i problem, Dovkilia-K, Poltava [in Ukrainian].

8. Sternin, I. A. (2001), *Vvedenie v rechevye vozdejstvie*, Izd-vo VGU, Voronezh [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2016 р.

УДК 82-1/-9:929Щербак

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЇЧНИХ ЖАНРОВИХ ФОРМ У ТРИЛОГІЇ ЮРІЯ ЩЕРБАКА

Валерія Кутила, аспірантка

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

Стаття присвячена вивченню жанрової приналежності трилогії Юрія Щербака «Час смертохристів», «Час Великої гри» та «Час тирана» виходячи з концепції М. Бахтіна. Дослідники творчості Ю. Щербака полемізують з приводу відповідності законам жанру творів й індивідуального стилю письменника. Трилогія визначена автором і дослідниками його творчості як антиутопія. Аналіз витоків поліфонічного роману через трансформацію жанру меніпсії на прикладі трилогії дозволяє поглянути на творчість письменника з іншого боку і встановити певні закономірності індивідуального стилю в контексті інтелектуальної прози.

Ключові слова: *поліфонічний роман, інтелектуальна проза, меніпсія, карнавал, антиутопія.*

Навколо жанрової приналежності трилогії Ю. Щербака продовжують точитися дискусії, але більшість дослідників сходяться на тому, що основною рисою його творчості є інтелектуалізм. Але в сучасному літературно-теоретичному дискурсі це твердження викликає ще більше питань, пов'язаних з місцем індивідуальних жанрово-стильових ознак творів у контексті інтелектуальної літератури. Ніна Козачук зазначає, що «інтелектуальний роман може будуватися у формі притчі, параболи, утопії, атиутопії <...> часто на сторінках таких творів відбувається полеміка з письменниками, філософами, вченими» [5, с. 5]. Що стосується визначення жанрової концепції автором, то в анотації до першої частини зазначено, що роман є «гостросюжетним політичним трилером», «антиутопією, сигналом тривоги» [8, с. 5]. Однак сама назва «Час смертохристів. Міражі 2077 року» ніби «натякає» на те, що «міражі», а згодом «фантоми» і «прозоріння» — в назвах другої та третьої книг, вийдуть за кордони свого первісного значення і набудуть жанрових ознак. О. Гольник ключ до розуміння естетичної природи твору вбачає в його поліфонічності, ідентифікуючи жанр як «дистопію». Усі романи Щербака звучать у безперервній єдності різних голосів.

Витоки та трансформацію поліфонічного роману вивчав у своїх працях М. Бахтін на прикладі творчості Ф. М. Достоевського. Якщо

основними рисами поліфонічного роману він вважав самостійність та незалежність голосів персонажів один від одного та від голосу автора, а також появу героїв — ідеологічних двійників [1, с. 250], то Вадим Скуратівський у післямові до останньої частини називає трилогію меніпеею, яка виходить з карнавальної традиції, яка, врешті, і явила поліфонічний роман [6, с. 428].

Метою даного дослідження є аналіз архаїчних жанрових форм у сучасних інтелектуальних романах Юрія Щербака, тобто трилогії «Час смертохристів», «Час Великої гри», «Час тирана», визначення рис індивідуального стилю письменника.

Н. В. Козачук визначила основні ознаки інтелектуальної прози, характеризуючи головного героя. Це — «інтелігент чи інтелектуал, вихоплений із потоку життя й поміщений у духовно насичену атмосферу, — носій філософської концепції» [5, с. 7]. Тобто герой увиразнює основну ідею твору та частково втілює авторське бачення світу у свою реальність.

Так, центральним героєм трилогії є генерал Ігор Гайдук, мета якого — врятувати світ. На перший погляд фантастичний роман з героєм-рятівником на чолі більше тяжіє до визначення блокбастеру, ніж до інтелектуального роману-антиутопії. Деякі критики, зокрема А. Дрозда, наголошують на тому, що роман є лише пародією на жанр антиутопії, і відносять його до масового читива, звинувачуючи автора в руйнуванні канонів прозаїка. Але чи не в руйнуванні існуючих канонів саме і полягають основні догми постмодернізму?

Спроба проаналізувати романи, виходячи з концепції М. Бахтіна дають можливість по-іншому поглянути на трилогію Ю. Щербака, хоча на даний момент не існує єдиного погляду дослідників на доцільність існування цього жанру. Вся галузь серйозно-сміхових жанрів, за Бахтіним, є прикладом карнавалізованої літератури. Однією з особливостей такої літератури є навмисна багатостильність та різноголосість усіх жанрів, використання додаткових вставних жанрів, змішування високого і низького. Одним з таких жанрів і є меніпеея, основними рисами якої є поява героя-ідеолога (та його двійників), чия філософська ідея проходить випробовування, а також поєднання в ній вільної фантастики, символіки, іноді містично-релігійного елемента з крайнім і грубим натуралізмом, зображення змінених станів свідомості, снів, мрій-утопій. Усі ці ознаки несуть у собі не лише тематичний, але й формально-жанровий характер [1, с. 290–295].

Трилогія «Час смертохристів» починається шифрограмою, датованою 2077 роком, що є своєрідною пародією на історичний роман з використанням реальних документів. Оскільки роман є футурологією, то розмова про справжність є недоцільною. Тому можна зробити висновок, що поява подібних записок, звітів, актів, фрагментів наукових праць, статей стає ще одним «голосом» у романі. Така тенденція простежується не лише в трилогії, але і в ранніх романах Ю. Щербака (зокрема, «Бар'єр несумісності») і останньому — «Зброя судного дня» (формально не є частиною трилогії), що дає змогу говорити про особливості індивідуального стилю письменника. Тобто всі романи ніби починають «говорити» різними голосами. Перша частина завершується цілком таємним листом, адресованим «особисто Сину Божому». Можна припустити, що формально ця сповідь є пародією на релігійний обряд. Її характер власне і формує стилістичний напрям другої частини. Порівняно з підкреслено-пафосним настроєм «Часу смертохристів» — опис найновіших досягнень техніки, дорогого вбрання, будівель на тлі суспільства, що морально розкладається, — події «Часу Великої гри» розпочинаються серед руїн та осередків нового суспільства, яке намагається повернутися до Бога власними зусиллями. Поряд із документами у другій частині з'являються елементи біблійного літопису («На початку був Вибух. І Вибух був Богом» [7, с. 17]), пародіюється агіографічний жанр («І звали його ФАВН (FAVN), що означало First Advanced Virtual Nomad» [7, с. 65]), постає образ Сатани [7, с. 248–251].

Трилогія насичена великою кількістю ритуальних обрядів, що з'являються на стику релігій та культур. Автор органічно поєднує сакральне вшанування постаті Перуна на уламках української державності з індуїстськими настроями Індіри (сцена з подарунком статуетки бога Шиви [7, с. 271]) на тлі протистояння християнства і мусульманства, що заволоділо світом а також появи секти смертохристів, створеної для знищення України шляхом завоювання душ. Показова сцена страти отця Івана в п'ятницю на Т-подібному розп'ятті з пластику, кривавий курбан-байрам посеред Москви як знамення приходу нової віри. Усі ці події нагадують про те, що наближається війна не за землю, а за душі людей, які втратили залишки духовності. А ядерний вибух, що завершив першу частину трилогії, — ніби знамення Кінця Світу, описаного в одкровеннях Іоанна Богослова. Після Апокаліпсису почалось відродження душ, які шукали

свого Бога, чим і розпочинається «Час Великої гри». Т. Бовсунівська зазначає, що «особливістю поетики постапокаліптичного роману є накладання сакрального і профанного» [2, с. 5]. Саме ці риси ведуть нас від карнавалу до сьогоденного тексту-меніппеї, представленого постапокаліптикою Ю. Щербака у «Часі Великої гри», на перших сторінках якого і з'являються вірші-пародії:

«—Маленький Ісусик
Не спить, не дримає,
Своїми руками весь світ обіймає.
Ірод у Москві вдавися,
Бо Христос наш народився!» [7, с. 22]

Відтінок химерного карнавалу носить сцена святкування Різдва братчиками: «Нестор-літописець схопив з ясел Супер-Секс-Барбі й притулив до грудей, наче насправді притискав малого Христа» [7, с. 23], «...Святополк, співаючи свої сороміцькі коломийки, ще й танцював, супроводжуючи тексти непристойними жестами» [7, с. 24]. Подібні сцени ми спостерігаємо в першій частині під час святкування 100-річчя повії Ксенії, це дійство було назване «святом української культури і духовності» [8, с. 199]. З її вуст повинна була прозвучати ритуальна фраза «слава гетьману», та зусиллями україномовної індіанки Індіри і її закличками «Гетьман — геть!» відбулося розвінчання короля, тобто гетьмана — ще один невід'ємний атрибут карнавалу. Псевдоінавгурація Клинкевича, яку завершило урочисте виконання ним «Мурки» — гімну кримінального підземелля, нагадує коронування блазня, що на час карнавалу ставав королем. Архетип блазня (трікстера) пройшов крізь міфологію багатьох культур та трансформувався в літературі на позначення антигероя, що протистоїть основній філософській ідеї героя. Ю. Чернявська вважає, що основна функція трікстера — бути точкою поєднання непоєднуваного, яка породжує нове. Якщо поглянути на цю тезу більш глобально, то можна припустити, що загалом характер трилогії носить у собі принцип поєднання непоєднуваного, який набуває жанрових ознак. Саме ці ознаки притаманні творам-меніппеям — змішування високого і низького, духовності та фарсу, згаданого вище сакрального і профанного.

Зміна вбрання, переодягання, примірювання масок — невід'ємні частини карнавальних ритуалів. Досліджуючи образосферу інтелектуальної прози В. Домонтовича, М. Гірняк вводить поняття масок

на підкреслення амбівалентного та ігрового характеру героя — маска-одяг та маска-личина. «Світ перетворюється на театр з переодяганнями, масками і розігруванням. Зовнішність стає оманливою, бо люди щедро наділені хистом виражати себе через гру» [3, с. 200–203]. Художній світ «Часу смертохристів» нагадує безперервне карнавальне дійство, що живе за своїми законами та підпорядковується певним правилам. Невід’ємною рисою портрету кожного з героїв є детальний опис зовнішнього вигляду (одягу, прикрас, виразу обличчя), який змінюється і підкреслюється під час кожної наступної зустрічі з ним. Подібна описовість притаманна творам реалістичним, що виконує свої функціональні обов’язки в тексті — формування зовнішнього та психологічного портретів, підкреслення соціального статусу героя. Поява подібної деталізації в текстах модерних та постмодерних вказує на індивідуальні особливості жанру. Дослідники творчості Ю. Щербака не звертали детальної уваги на цю особливість наративу. На просторах інтернет-мережі зустрічається згадка А. Дрозди про це явище в достатньо негативному ключі: «Він може довго й нудно змальовувати нам обличчя персонажа чи його костюм, але від цього персонаж не оживе, а залишиться восковим манекеном із виліпленим лицем «технічного інтелігента», вдягненим у детально описане шмаття» [4]. Подібна деталізація елементів зовнішнього вигляду, на перший погляд, перенавантажує постмодерний текст, що ускладнює сприймання пересічного читача і примушує буквально «продиратися крізь хащі» кольорів, прикрас та різної атрибутики. Але, з іншого боку, це дозволяє сконструювати у свідомості не лише зовнішній вигляд героя, але і його настрої, встановити логічний зв’язок між одягом і подіями та передбачити подальший перебіг дії.

Користуючись термінологією М. Гірняк, відзначимо, що у «Часі смертохристів» переважають маски-одяги: «Вийшов похмурий гетьман у чорному — відповідно до настрою — жупані», «З нагоди засідання Гайдук вдягнув генеральський мундир світло-рожевого кольору замість звичайного зручного камуфляжу: гетьман надавав великого значення питанням форми і порядку» [8, с. 298] «Він був у ясно-червоному жупані кольору свіжої молоді крові, при гетьманському кинджалі у золотих піхвах.» (Гетьман), «Був у чорному напіввійськовому френчі зі стоячим комірцем і золотими еполетами, в червоних галіфе та лакованих чоботах з високими лискучими халявами» (Клинкевич під час інавгурації) [8, с. 361], «...замість мундиру верховного голов-

нокомандуючого на молодому обранцеві народу був білий смокінг з червоною краваткою-«метеликом» (Клинкевич під час святкового концерту) [8, с. 372], «В кімнаті з'явилося п'ятеро чи шестеро міцних мужиків у сірих костюмах, з однаковими свинячими рилами — можливо, масками» [8, с. 334]

Поступово маски-одяги змінюють свій характер на більш стримані, без показного лиску та частково змішуються з масками-личинами: «Братчики також причепурилися, як могли — хто вдягнув свіжовипрану сорочку, хто почистив зашкарублі черевики чи чоботи, хто поголився нарешті», «Фавн (*Гайдук*), одягнений у якийсь непотріб, знайдений на складі» [7, с. 19]. Зовнішній вигляд Гайдука помітно трансформується від мундирів офіцера розвідки через лахміття псевдоотця Фавна до «оливкового кольору польового військового мундиру — без будь-яких аксельбантів, шевронів та орденських знаків» [9, с. 392], коли він обіймав найвищу посаду в державі. Отже, гра масок в інтелектуальному творі несе в собі витоки карнавального дійства з переодяганнями та примірюванням різноманітних ролей учасниками карнавалу.

Поява двійників також характеризує ознаки меніппеї у творі. Гайдук — герой, ідеолог, рятувальник країни — створює власного двійника в образі отця Фавна, поява якого зумовлена втратою пам'яті. Символічна часткова смерть Гайдука-розвідника дає життя новій людині — отцю Фавну, чия місія майже не змінилась — допомагати людям, але на цей раз не рятувати їх тіла, а полегшувати душі. Т. Бовсунівська в образі Фавна вбачає аналог Бога Живого, на відміну від «історично непідтвердженої та пародійованої, а на додаток ще й сплюндрованої сутності всесвіту» [2, с. 8], «бурлескно-травестійного персонажу, який зазнав невдачі із світобудуванням та втік від відповідальності» [2, с. 10].

Поступово з появою пам'яті він підіймається все вище і стає першою особою в державі, якого звинувачують у тиранії. Таємнича постань Сірого князя, що незримо супроводжувала Гайдука, розкривається в заключній частині трилогії, яка носить назву «Час тирана», кожний розділ якої завершується оповіддю про заняття в Академії влади. Він відкриває своє обличчя наприкінці, порівнюючи себе зі Старшим Братом [9, с. 408] (автор свідомо відсилає читача до антиутопії Оруела «1984»). Саме тут і стає зрозумілим, *який* тиран маєть ся на увазі в назві, адже Гайдук і Сірий князь проповідують цілком

протилежні ідеї, користуючись схожими інструментами впливу, що робить їх одночасно схожими. Тому від початку твору виникає певна плутанина, адже слово «Тиран» на горизонті очікування читача викликає негативний настрій, зважаючи на те, що головним героєм залишається Гайдук. Форми присутності Сірого Князя поступово змінювались від згадок про його існування та незримий вплив на хід історичних подій, що створювало моторошно-загадкову атмосферу, до викриття його обличчя у фінальній сцені. До цього моменту залишалось незрозумілим, хто саме з двійників грає цю фатальну роль тирана. Отже, ще один закон меніппеї набуває своєї сили.

Інші ознаки меніппеї присутні в кожній частині трилогії. Це зображення змінених станів свідомості (сни Гайдука, стирання меж між реальністю та ілюзією), маніакальної тематики (на прикладах образів Крейди, Басманова, молодого Безпалого, Сірого Князя, Фрідмана), трущобного натуралізму (ілюстрованого засобами наукової фантастики розділу «Слизовики» у другій частині), вони можуть стати предметом окремого дослідження.

Отже, проаналізувавши твори Ю. Щербака, можемо дійти висновку, що сформований у рамках методологічної моделі літературний текст, незалежно від своєї літературно-естетичної або ж культурної приналежності, відкритий для карнавального наративу, що дає можливість вважати карнавальну традицію формою культурного та міжлітературного діалогу.

Наявні ознаки трансформованого жанру меніппеї у трилогії, що були проаналізовані вище, дають змогу говорити не лише про поліфонічність роману, а й про поліфонічність жанрів. Тобто інтелектуальний роман Щербака носить фрагментарний характер і являє собою симбіоз роману-антиутопії (з елементами альтернативної історії), фантастичного трилеру, що виходить від серйозно-сміхової лінії поліфонічного роману з елементами античної меніппеї. Відзначені особливості індивідуального стилю письменника дозволяють говорити про формування одиничних жанрових форм. Такими можна вважати «міражі», «фантоми» і «прозріння», які в контексті трилогії вийшли за межі свого первісного значення і набули конкретики жанрово-стилістичних ознак.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — 3-е вид. — М.: Худ. лит., 1972. — 470 с.
2. Бовсунівська Т. Пророфетичні романи Юрія Щербака в контексті сучасної постапокаліптики / Тетяна Бовсунівська // Слово і час. — 2015. — № 7. — С. 3–16.
3. Гірняк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича / Мар'яна Гірняк. — Львів: Літопис, 2008. — 286 с.
4. Дрозда А. Час смертохристів та помідори-вбивці [Електронний ресурс] / А. Дрозда. — Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/01/10/chas-smertohrystiv-ta-pomidory-vbyvci/>
5. Козачук Н. В. Поетика української інтелектуальної прози 1960–1990 рр.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ніна Володимирівна Козачук. — Івано-Франківськ: Б. в., 2008. — 20 с.
6. Скуратівський В. Из нотаток до трилогії Юрія Щербака. Замість післямови / В. Скуратівський // Щербак Ю. Час тирана. Прозріння 2084 року: роман. — К.: Ярославів Вал, 2014. — С. 418–429.
7. Щербак Ю. Час великої гри. Фантоми 2079 року: роман / Юрій Щербак. — К.: Ярославів Вал, 2013. — 480 с.
8. Щербак Ю. Час смертохристів. Міражі 2077 року: роман / Юрій Щербак. — К.: Ярославів Вал, 2012. — 480 с.
9. Щербак Ю. Час тирана. Прозріння 2084 року: роман / Юрій Щербак. — К.: Ярославів Вал, 2014. — 440 с.

ТРАНСФОРМАЦІЯ АРХАЙЧЕСКИХ ЖАНРОВЫХ ФОРМ В ТРИЛОГИИ ЮРИЯ ЩЕРБАКА

Валерия Кутыла, аспирантка

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Статья посвящена изучению жанровой принадлежности трилогии Юрия Щербака «Время смертохристов», «Время Большой игры», «Время тирана» в кругу концепции М. Бахтина. Исследователи творчества Ю. Щербака полемизируют о соответствии законов жанра романа и индивидуального стиля писателя. Данная трилогия определена автором и исследователями его творчества как антиутопия. Анализ истоков полифонического романа через трансформацию жанра мениппеи на примере трилогии позволяет посмотреть на творчество писателя с другой стороны и установить определенные закономерности стиля в контексте интеллектуальной прозы.

Ключевые слова: *полифонический роман, интеллектуальная проза, мениппея, карнавал, антиутопия.*

TRANSFORMATION OF ARCHAIC GENRE FORMS IN YURI SHCHERBAK'S TRILOGY

Valeriia Kutyla, postgraduate student

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

Purpose: genre analysis of contemporary works of Yuri Shcherbak's trilogy «Chas smertokhrystiv», «Chas velikoi gry», «Chas tyrana» in terms of transforming archaic genre traditions. Carnival rites, Bible rites, connecting the sacred and profane in intellectual novel allow us to analyze dystopia trilogy more extensively.

Methodology. The study is based on the critical works written by M. Bakhtin about the origins of polyphonic novel and N. Kozachyk's researches in ukrainian intellectual prose. There are many views in literary-theoretical discourse about individual genre of Shcherbak's trilogy. V. Skurativsky told about carnival traditions and signs of menippeya in trilogy. T. Bovsunivska researched features of genre in Shcherbak's post-apocalyptic prose. All these researches complement the holistic picture of Shcherbak's individual genre.

Findings. The analysis of the Yury Shcherbak's trilogy proved that polyphonic intellectual novel bears menippeya signs such as the appearance of the hero-double, altered states of consciousness, connection sacred and profane, religious subjects. Trilogy-menippeya is presented by dystopia genre.

Originality/value. At this period, the study of Y. Shcherbak's creativity is fragmented, this study examines the origins of the genre of the novel and intellectual transformation of carnival rituals in contemporary literature on the example of the trilogy. The study of archaic genre traditions allows us to connect the «memory of the genre» with the individual style of the writer. It is a very useful source of information for determinating the characteristics of the dystopia genre and futurology, which are not quite common in modern Ukrainian literature.

Key words: *polyphonic novel, intellectual prose, menippeya, carnival, dystopia.*

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1972), Problems of Dostoevsky's poetics, Moscow [in Russian].
2. Bovsunivska, T. (2015), «Prophetic novels of Yury Scherbak in the modern post-apocalyptic context», *Slovo i Chas*, no. 7, pp. 3–16.
3. Hirnyak, M. (2008), Mystery of bifurcated face: Author consciousness in Viktor Petrov-Domontovych intellectual prose, Litopys, Lviv [in Ukrainian].
4. Drozda, A. (2016), «Smertokhryst's time and tomatoes-killers», available at: <http://litakcent.com/2012/01/10/chas-smertokhrystiv-ta-pomidory-vbyvci/> (access March 30, 2016).
5. Kozachuk, N. V. (2007), «Poetics of Ukrainian intellectual prose 1960–90», Thesis abstract for Cand. Philol. (Ukrainian literature), 10.01.01, Carpathian V. Stefanik National University, Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].
6. Skurativsky, V. (2014), From notes to the Yury Scherbak's trilogy. Instead of an epilogue, Yaroslaviv Val, Kyiv [in Ukrainian].

7. Shcherbak, Y. (2013), Chas Velikoi Gry, Yaroslaviv Val, Kyiv [in Ukrainian].
8. Shcherbak, Y. (2012), Chas Smertokhrystiv, Yaroslaviv Val, Kyiv [in Ukrainian].
9. Shcherbak, Y. (2014), Chas Tyrana, Yaroslaviv Val, Kyiv [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 1 листопада 2016 р.

УДК 821.112.2

СОВРЕМЕННЫЙ НЕМЕЦКИЙ РОМАН ДЛЯ ПОДРОСТКОВ (В. ХЕРРНДОРФ, «TSCHICK»)

Юлия Помогайбо, канд. филол. наук, доц.

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

В данной статье роман В. Херрндорфа «Tschick» рассматривается как пример постмодернистского подросткового романа. Анализируются различные жанровые модели, ставшие основой для авторской игры с читателем. Особое внимание уделяется феномену двойного кодирования, обеспечившему популярность романа среди широкой читательской аудитории.

Ключевые слова: *подростковый роман, В. Херрндорф, постмодернизм, жанровый синтез.*

Подростковый роман, как, впрочем, и вся детско-юношеская литература Германии еще некоторое время назад считались отраслью некоммерческой и периферийной. Несмотря на внушительное количество премий и государственных программ, добиться успеха в этой области, особенно начинающим авторам, всегда было трудно. Однако появившийся в 2010 г. роман с необычным названием «Tschick» (в русском переводе — «Гуд бай, Берлин!») разрушил все стереотипные представления о возможностях жанра подросткового романа. Он оказался настоящим бестселлером и сразу же был поставлен в один ряд с классикой юношеской литературы — «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера и «Приключениями Гекльберри Финна» Марка Твена.

На первый взгляд, кажется, что В. Херрндорф пошел по традиционному пути, выбрав классическую сюжетную схему и типичных для жанра подросткового романа героев. Главные действующие лица — 14-летние школьники Майк Клингенберг и русский эмигрант Андрей Чичачов (он же — Чик), путешествующие на старой украденной машине по окрестностям Восточного Берлина. Их поездка, наполненная всевозможными приключениями и комическими ситуациями в духе времени, завершается в полицейском участке, а сами герои неизменно ассоциируются с бунтарями Холденом Колфилдом и Гекльберри Финном.

Однако, при всей традиционности сюжета, «Tschick», вероятнее всего, является блестящим примером постмодернистского «двойного

кодирования». Используя в качестве главной жанровой модели подростковый роман, автор играет с ожиданиями читателей и свободно комбинирует мотивы, характерные для приключенческого романа, романа дороги («road movie»), романа-путешествия и романа воспитания, что потенциально расширяет круг возможных читателей. Это подтверждают и отдельные высказывания критиков. К. Вестерманн назвала «Чик» «вневременной книгой», «которую родители должны дарить детям, а дети — родителям» [14], а Ф. фон Ловенберг — романом, который захочется прочесть и через 50 лет [10].

Цель данной работы — рассмотреть роман В. Херрндорфа «Tschick» как постмодернистский вариант подростковой литературы, для которой характерен жанровый эксперимент, ирония, интертекстуальность, игра с читателем, ориентир на двойного адресата (взрослую и юношескую аудиторию). Отметим также, что творчество В. Херрндорфа лишь с недавних пор стало объектом научного осмысления в Германии. Выходят статьи, посвященные отдельным аспектам его творчества [12], тексты автора рассматривают в рамках отдельных курсов в университетах Германии.

Для начала — несколько слов об авторе. *Вольфганг Херрндорф* (*Wolfgang Herrndorf*, 1965–2013) — профессиональный художник-иллюстратор. Карьеру писателя начинает в начале 2000-х. За недолгую творческую жизнь им были написаны четыре романа («В плюшевых грозах», 2002; «Чик», 2010; «Песок», 2011, «Картины твоей большой любви: неоконченный роман», 2014) и один сборник рассказов («По эту сторону пояса Ван Аллена», 2007). Главным в своем творчестве В. Херрндорф считал жанровый эксперимент и игру с читателем. Заимствуя готовые жанровые структуры, уже укрепившиеся в сознании читателей, он осовременивал их и создавал на их основе «собственные жанры».

История создания этого романа — трагична и уникальна. В 2010 г., почти одновременно с тем, как возник замысел романа, В. Херрндорф узнал о том, что смертельно болен (у него была обнаружена злокачественная опухоль мозга). Находясь на лечении в берлинской клинике «Шарите», он стал вести блог, в котором рассказывал о своем душевном и физическом состоянии, о переживаниях человека, который борется со смертью. Записи о процессе лечения перемежались заметками о работе над романом, который стал для В. Херрндорфа своеобразным способом сопротивления болезни. Сегодня

этот интернет-дневник по-прежнему существует в сети (<http://www.wolfgang-herndorf.de/>), а после смерти автора он был опубликован в виде отдельной книги. Критики оценивают ее как «шокирующий репортаж о смертельной болезни», как «прощальный текст человека, который пытается превозмочь свою судьбу». В то же время, это «дневник художника-интеллектуала, репортаж из мастерской писателя», приоткрывающий завесу его творческой лаборатории и являющийся, фактически, ироническим автокомментарием к роману [2].

Из записей В. Херрндорфа видно, что он спешил закончить роман не только в связи с объективными причинами (он пишет как бы «наперегонки со смертью»), но еще и потому, что хотел успеть подать рукопись на соискание Немецкой премии детской и юношеской литературы. 1 июня 2010 г. он написал в своем блоге: «Усталость прошла. И вот, я могу писать по три главы в день. Посмотрим, смогут ли они отличить наспех скроенную рукопись от хорошо отредактированного текста» [6, с. 63]. Расчет В. Херрндорфа оправдался, и «наспех скроенная рукопись» получила не только искомую премию, но также и другие престижные награды.

Одним из весомых факторов популярности романа стало сознательное сочетание автором разных жанровых кодов как массовой, так и высокой литературы, а также переложение жанровых шаблонов на новую немецкую реальность. Жанровой доминантой, как уже было отмечено, стал подростковый роман.

Роман для подростков, или «Adoleszenzroman» — жанр относительно новый. Он возникает в Германии на рубеже XIX–XX вв., но окончательно оформляется во второй половине XX века в ответ на стремительную модернизацию общества. У истоков жанра стоит роман воспитания XVIII века, в котором ранний юношеский возраст рассматривался как один из этапов взросления и формирования личности героя. В отличие от немецкого термина «Bildungsroman», термин «Adoleszenzroman» появился в 1980-е гг. по аналогии с английским «adolescent novel».

К. Ганзель, один из ведущих исследователей детско-юношеской литературы, выделяет несколько этапов развития этого жанра — классический, современный и постмодернистский.

Классический подростковый роман рубежа XIX–XX вв. тесно связан с традицией романа воспитания, объектом внимания в котором становится подростковый возраст как важный этап интеграции человека

во взрослую жизнь. Но в отличие от классического романа воспитания, например XVIII в., новые попытки приобщения к миру взрослых почти всегда приводят к краху личностного «я». Поиск идентичности и смысла жизни неизбежно оборачивается неудачей героя. Примеры подростковой литературы этого периода — «Первый день школы» (1924) А. Хольца, «Урок физкультуры» (1902) Р. М. Рильке, «Под колесом» (1906) Г. Гессе. В роли высшей инстанции, подавляющей свободу ребенка, выступает школа, а олицетворением зла становится жестокий и несправедливый учитель. О страхе и страданиях подростка в удушливой атмосфере школы рассказывается, как правило, от первого лица. Ребенок зачастую не выдерживает давления школы, что приводит к экзистенциальному кризису и нередко — гибели героя [4, с. 367].

Новый подростковый роман (moderner Adoleszenzroman), заявивший о себе в послевоенное время, нивелировал границы между детской литературой и литературой для взрослых. Классическими примерами этого субжанра считаются «Над пропастью во ржи» Дж. Сэлинджера (1951) и «Девочка Фрэнки» К. Маккаллера (1951). Отличительной чертой этих произведений является использование различных приемов психологизма, как, например, рассказ от первого лица, «личное повествование», внутренний монолог, поток сознания, «пережитая речь» («erlebte Rede»), описания сновидений. Появление таких романов, во-первых, привело к окончательному оформлению жанра подросткового романа, а во-вторых, обозначило поворот молодежной литературы к широкому кругу читателей.

Постмодернистский подростковый роман формируется в 1990-е гг. в контексте поп-литературы. Среди зачинателей жанра — американец Б. И. Эллис («Ниже нуля», 1986), шотландец И. Уэлш («Trainspotting», 1993). В Германии — К. Крахт («Фазерланд») и А. Хеннинг фон Ланге («Relax», 1997). Главной чертой этого подросткового романа является «затянувшийся» переходный возраст главного героя (вплоть до 30 лет). От классического подросткового романа в постмодернистской версии остается лишь ироническая интертекстуальная игра с характерными для жанра темами и мотивами. Их герои дезориентированы в хаосе жизни, им сложно найти свой путь в многовекторном, полицентричном мире, где нет однозначных смыслов. Вместо тщетного поиска смысла герои таких романов стремятся получать от жизни удовольствие, отсюда — по-

явление табуированных тем: секс, алкоголь и наркотики. Главным же отличием этого романа от его более ранних форм стал отказ от морализаторства, освобождение от «педагогического мета-дискурса». В общем, по своей сути такие романы являются антипедагогическими и антивоспитательными.

О том, что перед нами вариант классического подросткового романа, говорит как выбор героев, так и тематика произведения, актуальная для переходного возраста — поиск идентичности, аутсайдерство, дружба, первая любовь. По мнению одного из рецензентов, «действие романа разворачивается не в Восточной Германии, а в параллельном мире под названием «переходный возраст» [5]. Наличие типичных для подросткового романа мотивов (неразделенная любовь, непризнание в кругу сверстников, проблемы с учителями, непонимание родителей, употребление алкоголя) делают текст интересным для детей школьного возраста. В то же время, «Tschick» — это «юношеская книга для взрослых, или взрослая книга для юношества» [5]. «Двойное кодирование» предполагает, что предложенная история одновременно ориентирована как на неискушенных читателей-подростков, восхищенных «взрослым» юмором В. Херрндорфа, так и взрослых, которые смогут увидеть в героях книги себя и распознать скрытые авторские интенции [13].

На первый взгляд, Майк и Чик — герои-антагонисты. Одноклассников отличает их социальное положение. Майк Клингенберг — «правильный» немецкий мальчик из обеспеченной семьи, живущий с родителями в богатом особняке с бассейном; Андрей Чичачов — русский эмигрант из бедного района в Берлине, где в блочных домах живут русские переселенцы. Таким образом, автор использует типичную для подросткового романа ситуацию «неравного дуэта». Однако, несмотря на внешнее неравенство, внутренне героев сближает их статус аутсайдеров. Майка все в школе считают скучным занудой, а Чик — «новенький» в классе, да еще и русский немец. Ситуация, сближившая героев и ставшая одним из мотивов их совместного путешествия, также прочитывается как типичная для подростков и школьников. Самая красивая девочка в классе и тайная любовь Майка — Татьяна Козич — не пригласила на свой день рождения только двоих из класса: Майка и новенького Чичачова. Пройдя через все испытания (своего рода инициацию во взрослую жизнь), Майк все-таки смог обратить на себя внимание Татьяны.

Все внутренние переживания Майка связаны с отсутствием внимания как со стороны сверстников, так и со стороны родителей. Он «страдает» от того, что у него никогда не было прозвища: «Меня зовут Майк Клингенберг. Майк. Не Майка, не Клинг, ни как-нибудь еще, всегда только Майк. Только в шестом классе меня одно время называли Психопатом. Это, кстати, не очень прикольно, когда тебя зовут Психопат. Но это было недолго, потом меня снова начали называть Майк» (здесь и далее перевод — наш. — *Ю. П.*) [7, с. 21]. Отсутствие прозвища, объясняет сам герой, связано с тем, что «с тобой очень скучно и у тебя нет друзей» [7, с. 21]. Положение героев романа в чем-то сравнимо с маргинальностью постмодернистских персонажей, одиноких и лишенных идентичности. Сам Майк характеризует себя так: «богатый, трусливый, беззащитный» [7, с. 62]. Чувство покинутости героя усугубляет пренебрежение со стороны родителей, которые за видимостью благополучия тщательно скрывают собственные проблемы. Алкоголичка-мать большую часть времени проводит в специальной клинике, а обанкротившийся отец, оставив сыну 200 евро, уезжает на отдых с молодой любовницей.

Майк выступает в романе рассказчиком, описание всех событий и характеристика героев дается им от первого лица. И, тем не менее, основное внимание в романе уделяется его русскому товарищу с восточной внешностью — Андрею Чичачову. По мнению Г.-С. Коллера, именно Андрей (Чик) является главным героем [9, с. 55]. Такие детали портрета, как небольшой рост, высокие скулы, узкий разрез глаз, позволяют увидеть в нем экзотического для немецких читателей героя из далекой России. Если так, то этот подросток может действовать непредсказуемо и вопреки устоявшейся немецкой логике. Майк видит в нем человека асоциального, маргинала («Asi»). Аутсайдером Андрея делает его происхождение (он родился в Ростове) и положение русского эмигранта с немецким паспортом. В отличие от Майка, роль аутайдера для него вполне естественна [12, с. 79].

Образ Чика не лишен комизма, причем комизм В. Херрндорфа основан на обыгрывании немецких клише о русских эмигрантах. Так, например, вместо школьного рюкзака Чик ходит в школу с полиэтиленовым пакетом, у него нет медицинской страховки, иногда, придя в школу нетрезвым, он засыпает на уроке и падает со стула. Однако все это не мешает ему быть очень сообразительным и время от времени удивлять всех хорошими ответами. Кроме того, Чик оказыва-

ется единственным, кто способен понять чувства Майка. Во время путешествия он проявляет себя как надежный друг, который во время судебного заседания берет всю вину за случившееся на себя. Доверительные отношения между героями подтверждает и то, что Чик только перед Майком раскрывает свою гомосексуальность.

Еще одной не менее важной жанровой формой, которая угадывается в романе, является *приключенческий роман*. В целом «Чик» действительно соответствует жанровым канонам приключенческого романа, для которого характерны стремительность развития действия, острота сюжетных ситуаций, мотивы похищения и преследования, обыгрывание разного рода загадок и тайн [1, с. 806]. Сюжетным стержнем романа являются путешествие и приключения героев, но вместо экзотических стран — перед нами немецкая реальность начала XXI века (с компьютерами, «гуглом» и «википедией» и прочими маркерами нашего времени). Как подчеркивал В. Херрндорф, его главной задачей было написать оригинальный и увлекательный роман в духе Сэлинджера и Марка Твена, адаптировав его к современности. Ориентиром для него послужили книги, которые он с увлечением читал в детстве («Повелитель мух» У. Голдинга, «Приключения Гекльберри Финна» Марка Твена, «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» Э. По, «Пик путешествует в Америку» Ф. В. Шмидта). Перечитав их, автор пришел к выводу, что все их объединяло три обязательных мотива: «быстрое исчезновение взрослых, большое путешествие, большая вода». Самым сложным оказалось отправить современных немецких подростков в путешествие по «большой воде»: «Спускаться вниз по Эльбе — смешно, вербоваться беглецами на корабль в Германии в XXI веке — просто чушь. И тут мне пришел в голову автомобиль. Двое мальчишек крадут автомобиль... и сюжет через несколько минут уже был у меня в голове» [13].

Роман представляет собой ретроспективное повествование «с конца». Главы 1–4 рассказывают об итоге «романтического путешествия героев»: действие разворачивается в полицейском участке, где Майк и Чик дают показания как виновники ДТП (уходя от преследования полиции, их старая «Лада» столкнулась с грузовиком). И только с 5-й главы начинается хронологически последовательное описание событий. Отправляясь в путешествие на украденной машине, Майк и Чик переживают невероятные приключения. Опасаясь проверки документов, они маскируются «под взрослых». В ход идут солнечные

очки, сигареты, и даже черная изолента, имитирующая бороду Кевина Кураньи или усы Гитлера. Интересно, что эти внешние метаморфозы в финале оборачиваются настоящим внутренним прозрением героев. «В конце путешественники возвращаются в Берлин, но изменившиеся, как и свойственно роману путешествия, с более полным знанием о мире и новым самосознанием», — считает К. Юргенсен [8, с. 294].

Интересны реалии современного мира, воспроизведенные в книге. Ребята кружат по полям и проселочным дорогам, ночуют в машине, поедают шоколадные батончики. На пути им встречаются очень странные люди, например, группа велосипедистов, называющих себя «Adel auf Radel». Их приглашает отужинать необычное семейство, в котором, чтобы получить десерт, нужно правильно ответить на вопросы, они знакомятся с девочкой Изой, живущей на мусорной куче, в них стреляет из ружья старый коммунист, и, в конце концов — героиня врзается в грузовик, перевозивший свиней. Их путешествие строится как «быстро сменяющаяся последовательность бурлескных эпизодов и паноптикум гротескных образов». Истинная цель такого путешествия — это бегство от повседневности с ее проблемами [8, с. 294].

Все перечисленное дает основание увидеть в книге В. Херрндорфа и элементы романа дороги или его кинематографического варианта — «roadmovie». Обязательным элементом жанра становится путешествие героя на автомобиле, полное приключений и неожиданных встреч. Как и в классическом «дорожном кино», место назначения не играет особой роли и зачастую определяется произвольно. В романе В. Херрндорфа отправной точкой путешествия становится район Марцан в Восточном Берлине, а конечной целью — таинственная Валахия, выбранная Чиком практически случайно [7, с. 96–97]. Как отмечает один из исследователей романа, Валахия — это и реальное географическое название, и метафора далекой, нецивилизованной местности. Если для Майка Валахия звучит как «обычное слово, такое же, как «Дингенскирхен»», то Чик явно мистифицирует это пространство, придавая ему значение локуса, где он сможет обрести свою идентичность [5].

Залогом успеха романа среди подростков стал уникальный стиль повествования, имитирующий живой язык общения молодежи (короткие предложения, разговорный стиль, присутствие вульгаризмов).

При этом следует отметить, что речь идет именно об имитации молодежного сленга, о подражании героям-подросткам (герои говорят *как* настоящие). Свой метод сам В. Херрндорф сравнивал с техникой немецкого художника М. Соуы. «На первый взгляд тебе кажется, что именно так это и выглядит в природе! А если присмотреться повнимательней, то понимаешь, что это — абсолютно сконструированные вещи». Подобным образом создает свои образы и В. Херрндорф: на первый взгляд они кажутся вполне естественными, но при более пристальном рассмотрении раскрывается логически продуманная инсценировка этой естественности [8, с. 295].

По мнению К. Юргенсена, подражая разговорной речи подростков, В. Херрндорф использовал два основных приема. Первый касается выбора лексических единиц. Автор на самом деле использует не молодежный сленг, а очень ограниченный набор слов и выражений, своеобразных формул, которые *производят впечатление* языка общения подростков. Например, он часто использует авторские неологизмы — слова с приставками *end-* и *voll-*, которые делают речь героев упрощенной и узнаваемой (*endbescheuert*, *endgestört*, *vollbeschiff*). В одном из интервью В. Херрндорф отметил, что ему не составило бы труда наделять героев настоящей речью подростков. Это так же просто, как придумать диалоги «мастеровым, врачам или водителям локомотива». Однако если бы в книге появился настоящий молодежный сленг, «то в следующем году меня бы уже высмеяли» [13].

Второй прием касается синтаксического уровня текста. Сам писатель говорит об этом так: «Я придумал своему рассказчику два слова, которые он бесконечно повторяет, остальное было делом синтаксиса» [13]. Главный и «очень простой трюк» заключался в использовании одной и той же грамматической конструкции — придаточного предложения, начинающегося с союза «*weil*» [8, с. 294]. Например: «*Weil, wenn sie ihn nicht gesehen haben, ist es logisch besser, gar nicht damit anzufangen*». Кроме того, отличительной чертой упрощенного стиля стало использование большого количества эллиптических (неполных) предложений («*Nee, keine Ahnung*» [7, с. 12] или «*Ach so. Nase schnäuzen*» [7, с. 8]).

Отсюда следует, что тематически и стилистически роман действительно апеллирует к молодежной публике, но как текст, демонстрирующий свою «текстуальность» и «искусственность», адресован взрослым и образованным читателям.

Безусловно, данный роман следует воспринимать в контексте постмодернистской парадигмы. Все упоминания о великих предшественниках жанра могут рассматриваться как примеры постмодернистской интертекстуальности, заложником которой неизбежно становится любой современный писатель. В. Херрндорф с иронией вспоминает о том, как единственная рецензия на роман, в которой не упоминался Сэлинджер, стала для него настоящим событием [6, с. 152]. И все же упоминание таких прецедентных имен-ярлыков можно рассматривать и как продуманную авторскую стратегию. Напомним о том, что сам В. Херрндорф неоднократно упоминал имена Сэлинджера и Марка Твена в своем блоге, а также о том, что в аннотации к роману, выпущенной издательством «Rowohlt», содержалось сравнение современного автора с вышеупомянутыми писателями. С одной стороны, ставя В. Херрндорфа в один ряд с классиками юношеской литературы, делался намек на возможный успех книги, а с другой стороны, позволял автору «скромно» дистанцироваться от них («На самом деле, они сравнивали не с писательским талантом Сэлинджера, а только с темой его главного произведения» [13]).

Скорее всего, современные романы такого уровня повествования, какой предложил В. Херрндорф, правомерно отнести к образцам современной «мидл-литературы». Безусловно, в первую очередь, это развлекательный роман, демонстрирующий свою вторичность, характерную для постмодернизма и для литературы облегченного типа. Автор с легкостью эксплуатирует схемы массовой литературы, встраивает в свой текст формульные мотивы (например, мотив волшебного зелья, которым угощает мальчиков старик с ружьем), создает шаблонные и комичные характеры. Но в то же время, оригинальность этого романа — «одного из самых замечательных, человеческих и только на первый взгляд традиционных романов последних ста лет» — состоит в важном повороте современной литературы от пост- и псевдоавангарда к литературе реалистической, утверждающей ценность человеческого «я» [3].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Приключенческая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / [глав. ред. и сост. А. Н. Николюкин]. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — С. 806.

2. Andre Th. Blog von Wolfgang Herrndorf «Ein Jahr in der H?lle, ein tolles Jahr» / Thomas Andre // Der Spiegel. — 2013. — 04.12.
3. Biller M. Unsere literarische Epoche. Ichzeit / Maxim Biller // Frankfurter Allgemeine. — 2011. — 01.10.
4. Gansel C. Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne / Carsten Gansel // Taschenbuch f?r Kinder- und Jugendliteratur. Band I. / [Hrsg. v. G?nter Lange]. — Baltmannsweiler : Schneider Hohengehren, 2000. — S. 359–379.
5. Hammelehle S. Mit dem Lada ins Paralleluniversum der Pubert?t: Wolfgang Herrndorfs «Tschick» / Sebastian Hammelehle // Der Spiegel. — 2010. — 15.12.
6. Herrndorf W. Arbeit und Struktur / Wolfgang Herrndorf. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2015. — 444 S.
7. Herrndorf W. Tschick : [Roman] / Wolfgang Herrndorf. — Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2014. — 253 s.
8. Jürgensen Chr. «Auf den ersten Blick denkt man, genauso sieht er aus in der Natur!» — Zur Logik jugendliterarischer Doppelcodierung am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs «Tschick» / Christoph Jürgensen // Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede / [Hrsg. v. A. Arndt, Chr. Deupmann, L. Korten]. — G?ttingen : V&R unipress, 2012. — s. 283–299.
9. Koller H.-C. Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität. Zur Darstellung von Bildungsprozessen in Wolfgang Herrndorfs «Tschick» / Hans-Christoph Koller // Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität [Hrsg. v. F. von Rosenberg, A. Geimer]. — Wiesbaden : Springer VS. — s. 41–57.
10. Lovenberg F. v. Wenn man all die Mühe sieht, kann man sich die Liebe denken / Felizitas von Lovenberg // FAZ. — 2010. — 15.10.
11. Meier P. Wolfgang Herrndorf / Pirmin Meier. — URL : <http://www.portal-der-erinnerung.de/2013/08/26/wolfgang-herrndorf/>
12. Müller S. Aufwachsen im Prekariat als Thema neuerer Literatur für Kinder und Jugendliche. Ein Beitrag zur ästhetik und Didaktik / Stephanie Müller. — Hamburg : Verlag Dr. Kovač, 2014. — 178 s.
13. Wann hat es Tshick gemacht, Herr Herrndorf? [Interview mit Wofgang Herrndorf] / Kathrin Passig // FAZ. — 2011. — 31.01.
14. Westermann Chr. Wolfgang Herrndorf — «Tschick» / Christine Westermann // WDR2 Buchtipps. — 2010. — 14.10.
15. Wolfgang Herrndorf. In Plüschgewittern [Interview mit Wolfgang Herrndorf] / Henrik Flor. — URL : http://anon.amazon-de.speedera.net/anon.amazon-de/all-media/books/Herrndorf_Plueschgewitter_9783499247279_INT.pdf

СУЧАСНИЙ НІМЕЦЬКИЙ РОМАН ДЛЯ ПІДЛІТКІВ (В. ХЕРРНДОРФ, «TSCHICK»)

Юлія Помогайбо, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті розглянуто роман В. Херрндорфа «Tschick» як приклад постмодерністського підліткового роману. Аналізуються різні жанрові моделі, що стали основою для авторської гри з читачем. Особлива увага приділяється феномену подвійного кодування, що забезпечив популярність роману серед широкої читачької аудиторії.

Ключові слова: підлітковий роман, В. Херрндорф, постмодернізм, жанровий синтез.

CONTEMPORARY GERMAN ADOLESCENT NOVEL (W. HERRNDORF, «TSCHICK»)

Julia Pomohaibo, Phd.,

Odessa National I. I. Mechnikov University

This study touches upon a promising, yet unexplored field of contemporary literary process — literature for children and young adults. Recent year's most successful novel for teenagers «Tschick» written by a modern German writer B. Herrndorf is being analyzed. Herrndorf's work is considered as a model of post-modern adolescent novel. The classification of adolescent novel proposed by Carsten Gansel is taken as basis.

The analysis shows that different features of genre experiments, consisting in borrowing and modernizing finished genre models and motives, the presence of typical characters and themes relevant to awkward age (the search for identity, outsiderism, friendship and the young love problem), an ironic distance, intertextuality and the play with the reader are characteristic of the post-modern adolescent literature. Different genre models, which became the basis for the author's play with the reader — a classic adolescent novel, a road movie, an educational novel, suspense novel, travelogue and other are being analyzed. A particular style of narration, artificially imitating the youth slang of teenagers is presented as a kind of the author's play with the reader. The phenomenon of double coding, which popularized the novel among a wide readership, is dwelled upon — both young and adult readers. The author concludes that the post-modern version of the adolescent novel demonstrates its secondariness in literature and rather refers to light or middle-literature.

Key words: adolescent novel, W. Herrndorf, postmodernism, genre fusion.

REFERENCES

1. Prikluchencheskaya literatura, Literaturnaya entsiklopediya terminov i ponyatiy ; [Glav. red. i sost. A. N. Nikol'yukin] (2001), NPK «Intelvak», Moscow, p. 806 [in Russian].

2. Andre, Th. (2013), Blog von Wolfgang Herrndorf «Ein Jahr in der Hölle, ein tolles Jahr», *Der Spiegel*, 04.12.2013.
3. Biller, M. (2011), Unsere literarische Epoche. Ichzeit, *Frankfurter Allgemeine*, 01.10.2011.
4. Gansel, C. (2000), Der Adoleszenzroman. Zwischen Moderne und Postmoderne, Taschenbuch für Kinder- und Jugendliteratur. Band I. [Hrsg. v. Günter Lange], Schneider Hohengehren, Baltmannsweiler, pp. 359–379.
5. Hammelehle, S. (2010), Mit dem Lada ins Paralleluniversum der Pubertät: Wolfgang Herrndorfs «Tschick», *Der Spiegel*, 15.12.2010.
6. Herrndorf, W. (2015), Arbeit und Struktur, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 444 S.
7. Herrndorf, W. (2014), Tschick, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 253 S.
8. Jürgensen, Chr. (2012), «Auf den ersten Blick denkt man, genauso sieht er aus in der Natur!» — Zur Logik jugendliterarischer Doppelcodierung am Beispiel von Wolfgang Herrndorfs «Tschick», *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, V&R unipress, Göttingen, S. 283–299.
9. Koller, H.-C., Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität. Zur Darstellung von Bildungsprozessen in Wolfgang Herrndorfs «Tschick», *Bildung unter den Bedingungen kultureller Pluralität*, Springer VS, Wiesbaden, S. 41–57.
10. Lovenberg, F. v. (2010), Wenn man all die M?he sieht, kann man sich die Liebe denken, *FAZ*. — 15.10.2010.
11. Meier, P. (2016), Wolfgang Herrndorf, URL : <http://www.portal-der-erinnerung.de/2013/08/26/wolfgang-herrndorf/>
12. Müller, S. (2014), Aufwachsen im Prekariat als Thema neuerer Literatur für Kinder und Jugendliche. Ein Beitrag zur ästhetik und Didaktik, Verlag Dr. Kovač, Hamburg, 178 S.
13. Passig, K. (2011), Wann hat es Tshick gemacht, Herr Herrndorf? [Interview mit Wolfgang Herrndorf], *FAZ*, 31.01.2011.
14. Westermann, Chr. (2010), Wolfgang Herrndorf — «Tschick», *WDR2 Buchtipp*, 14.10.2010.
15. Flor, H. (2016), Wolfgang Herrndorf. In Plüschgewittern [Interview mit Wolfgang Herrndorf], URL : http://anon.amazon-de.speedera.net/anon.amazon-de/all-media/books/Herrndorf_Plueschgewitter_9783499247279_INT.pdf.

Стаття надійшла до редакції 23 жовтня 2016 р.

УДК 821.161.2: 82.311.6-94 Білик

ІСТОРИЗМ МИСЛЕННЯ У ПРОЗІ І. І. БІЛИКА

Тетяна Стас, аспірантка,

*Одеський національний університет ім. І. І. Мечникова
tatyana.stas@gmail.com*

Стаття присвячена специфіці відображення давньої історії українських земель у творчості І. Білика. Досліджено історію написання та подальшу долю історичних романів автора. Звернемо увагу на ряд невідповідностей у трактуванні автором романів історичних особистостей і вактів, що обумовлено художньо-образною концепцією твору, як новою реальністю.

Ключові слова: історизм мислення, історичний роман, цензура, рецензія.

Актуальність теми полягає в тому, що за останній час зростає зацікавленість власною історією, історію своєї землі. І якщо праці істориків не доступні широкому загалу (як через малий тираж, так і через складну мову написання), то історичні романи здатні заповнити цю лакуну. Романи І. Білика відносять читачів до часів давніх скіфів. Тема ця не є дуже популярною серед романістів, тому художня розробка відповідає запитам читачів.

Об'єктом дослідження є історичні романи І. Білика. **Предметом** аналізу є образне втілення історизму в художній творчості письменника.

Варто відзначити, що незважаючи на значну кількість наукових праць, присвячених твору І. І. Білика, ця проблематика залишається недостатньо висвітленою. В дисертаціях Р. Іванченко «Співвідношення історичної та художньої правди в сучасній українській белетристиці (Ю. Мушкетик, І. Білик)»; М. Лаврусенко «Дохристиянське минуле в українській літературі ХХ століття: проблеми кореляції наукового і художнього пізнання», «Романи Івана Білика «Меч Арея», «Похорон богів» — художні кореляти історичної свідомості» лише частково розглянуто художньо-образне втілення. А разом з тим його світоглядні позиції, як і будь якої іншої людини, мали значний вплив на творчість, на висвітлення історичних подій, що вплинуло і на особливості стилю, поезики [7].

Основний виклад матеріалу. В художній літературі, як і в гуманітарному просторі загалом, категорія історизму відзначається універсальним характером. Проте в історичній прозі історизм відзначається

специфічними особливостями, оскільки стає домінантою образо- і стилетворення.

Учені стверджують, що історичний роман — це перш за все роман, а потім уже історичний. Варто розуміти, що кожен митець (літератор, художник, музикант) безумовно має право на творчу свободу. І якщо вже мова йде про історичний роман, а відтак історизм художньо-образного відображення і відповідно суб'єктивно-авторської оцінки та концептуалізації зображуваного, то цей жанровий різновид слід розуміти як дуже відповідальне ставлення митця до історичного факту, до вибору прийомів його відображення, а також до висвітлення найважливіших реалій та закономірностей генезису національного буття в означених історичних епохах.

В історії літератури, як і мистецтва загалом, був період, коли антропологічний фактор призвів до суб'єктивізму наукового й художнього мислення. Більшість сучасних дослідників літератури сходились на думці, що це було і залишається негативним явищем. Усі погодяться з тим, що власна думка автора, відображення його особистого ставлення до подій та осіб з минулого може поширюватись лише до тих меж, в яких не відбувається порушення образу об'єктивного історичного буття, звичайно ж науково виваженого і такого, який поки що не піддавався сумніву. Така якість художнього досягається співвідношенням вимислу, домислу й історичного факту у змісті твору, що і реалізується в історизмі художнього мислення як трансформацій правди історичної в художню. Питання про зв'язки літератури й історії притаманні усім культурам світу, але у слов'янських, зокрема українській, вони набувають особливого, ментального значення. Довгий час в літературознавстві панувала думка про апріорну історичність всієї української літератури. Поняття «народна історія» та «історія народу» були ледь не тотожними. Коріння української історичної літератури сягають ледь не часів Київської Русі, прикладом якої вважається «Слово о полку Ігоревім».

Пізніше історизм шукали і знаходили в Шевченкових «Гайдамаках», Кулішеві «Чорній раді». Через таку позірну історичність творів українських письменників у радянський час ряд творів було навіть заборонено. Серед них такі історичні романи, як «Гетьман Іван Виговський» І. Нечуя-Левицького, «Молодість Мазепи», «Руїна» М. Старицького, «Людолови» Зінаїди Тулуб, «Мальви» Р. Іваничука, «Меч Арея» І. Білика [4]. Для рішення про заборону достатньо було лише

назви, певним чином пов'язаної з «небажаними» сторінками історії. Саму книгу можна було і не читати, адже її зміст за визначенням історичний. Саме тому автори, що хотіли бути надрукованими, часто власноручно обмежували себе історією Київської Русі, приймаючи догматичний погляд на неї як колицку трьох братніх народів.

Такий тісний зв'язок «історія — література» має своє пояснення. Наукові праці з історії часто не доступні широкому загалу, друкуються в періодичних виданнях наукових установ, матеріалах конференцій і навіть не потрапляють до публічних бібліотек. А художня література і надалі залишається тим містком, за допомогою якого можна долучитись до набутків нації, відчути себе причетним до її історії. Літературний твір — могутній інструмент приєднання до національної пам'яті. З огляду на неоднозначність української історичної минувшини, на багатство її персоналій найпопулярнішим жанром історичної белетристики стає романічна форма. Визнаними майстрами історичного роману вважаються П. Загребельний та його («Диво»), З. Тулуб («Людолови»), І. Білик («Меч Арея» та «Не дратуйте грифонів»).

Показовою в реалізації принципу художнього історизму є творчість Івана Івановича Білика. В 1972 році друком виходить його роман «Меч Арея», а в 1986 році — «Похорон богів». Обидві книги схвалені читачами і стали бестселерами. Разом з тим «Меч Арея» майже відразу був заборонений за вказівкою ЦК Компартії України — за «неправильне трактування історії» і вилучений з бібліотек. Цьому передувала купа доносів на автора. З накладу в 65 тисяч примірників 5 тисяч були знищені. Оригінальною була практика звіту про знищення книг: з них виривали титульні сторінки і підшивали їх в зошити по 100 шт. А самі примірники переправлялись на переробку як макулатура. Декілька таких зошитів збереглись у самого І. Білика і в музеї літератури. Для забороненої книги починається висвітлений в епоху Радянського Союзу шлях передавання її з рук в руки. Продавці книжкових яток і магазинів ховали під дозволені цензурою книги, розуміючи, що заборона — найкраща реклама, внаслідок чого книги продаватимуться ще жвавіше [1]. Це так звана друга хвиля боротьби з дисидентами. І. Білик позбувся роботи, зазнавав всіляких утисків, в тому числі і на шпальтах преси. Лише зі здобуттям Україною незалежності до нього прийшло справжнє визнання. Так, І. Білик стає лауреатом Державної премії імені Т. Г. Шевченка за роман «Золотий Ра» (1991), Всеукраїнської літературної премії — за найкращий роман року «Не дратуйте

грифонів» (1993), премії імені М. Старицького (1994) — за високохудожні твори, а також нагороджений відзнакою «Золотий письменник України» 2012 року.

Цькований пресою на батьківщині, автор був визнаний за кордоном. Його «Меч Арея» був перевиданий у Канаді, Сполучених Штатах Америки, Великобританії (на сьогоднішній день книга витримала 15 перевидань, 9 з котрих були здійснені за кордоном). Такий розголос і така увага сприяли тому, що в 1977 році терміново було видано роман «День народження Золотої Рибки» [5]. В ньому мова йде про важкі умови праці на будівництві Дніпрогесу, про шкоду, завдану екології. Проте цензура вважала цю книгу не такою «ідеологічно шкідливою», ніж романи про події давно минулих літ. Також І. Білику дозволили працювати в редакції журналу «Всесвіт». Водночас письменник займається перекладом з болгарської, де також досягає певних успіхів [3].

Що ж такого знайшли в творах І. Білика радянські цензори? Відповідь на це питання, напевно пов'язана з тим, що і по сьогоднішній день знаходяться «історики», котрі абсолютно серйозно стверджують, що назва міста Тріполі має безпосереднє відношення до Трипілля, ім'я Атілла — перекручене Гатило, а ще є імператор Сулла, котрий нібито походить з Посулля.

Історик Олена Апанович вважає, що найбільше радянських ідеологів спантеличило те, що на карті народів пізньої античності серед балтів, готів, скіфів, фракійців і сарматів знайшлося місце і нашим предкам. Так, головний герой роману — київський князь Богдан Гатило нібито є прототипом легендарного гунського царя Атілли. Історичність Атілли доведена професійними історичними дослідженнями. Але час, в котрому в романі діє Богдан Гатило — V ст. н. е., — далекий від офіційно визнаної дати заснування Києва. Тоді письменнику інкримінували «оспівування і романтизацію минувшини, якої не було», «фальшування історії», хоча автор свою позицію і обґрунтував у післямові — «Аксиомах недоведених традицій» [2, с.7].

Рецензентом роману «Меч Арея» був Петро Толочко, професійний історик-археолог, специфічна людина. Саме він і «розгромив» художній твір, сприйнявши його ледь не як працю історичну. Така реакція історика-науковця змусила І. Білика сісти за післямову до роману, котра фактично стала науковою розвідкою. Тому не дивно, що її автор писав навіть довше, ніж сам роман. Після «доопрацювання» схвальну

рецензію на книжку написав уже тодішній директор Інституту історії Федір Шевченко, котрий більш терпляче поставився до художньої інтерпретації історичних подій в літературі [7].

Як вже писалося вище, І. Білик прагнув стати істориком. Не судилося. Але для своїх романів він досить ретельно студіював історію. З часом він навіть вибудував свою власну концепцію щодо виникнення і розвитку світоглядної думки давніх слов'ян та прилеглих народностей. До речі, ця його теорія знову ж таки не отримала схвальних відгуків П. Толочка та інших істориків. Але в якості теорії, як відзначають І. Михайленко [5] і Г. Насмінчук [6] для написання художніх творів вона цілком прийнятна і може мати право на існування. Головна ідея його теорії — «українці» з'явилися набагато раніше, ніж про те говорять будь-які джерела. Цьому є пояснення в різноманітності філософських світоглядних традицій Київської Русі. Підґрунтям для світогляду Білика стали праці таких істориків, як В. Хвойка, Б. Рибаків, В. Брайчевський та інші, котрі доводили неперервність та єдність етнотворення, а значить і споконвічну автохтонність українського етносу [4]. Саме тому Білик всі етноси, що проживали на території сучасної України, вважає безпосередніми предками сучасних українців. Скіфів, сарматів, готів та інші етноси прийнято вважати імовірними фігурантами українського етнотворення. Власне, в сучасній українській культурі можна знайти відголоски традиції тих давніх народів. Підтвердженням цьому є як ляльки-мотанки, знайдені у трипільських пам'ятках, так і вишитий одяг. Відомо, що скіфи своїх гостей частували хлібом-сіллю, а половці об'єднувались в курені [6].

Але разом зі сприйняттям раціональних історичних теорій І. Білик також сприймає і відверту міфотворчість сучасних белетристів. Так, в його романі «Меч Арея» чітко помітно слід «Велесової книги». Язичницьке минуле явно героїзується, вважається таким собі «золотим віком» [5]. Гармонія і єдність Неба, Води і Сонця, богів, природи — вислід міфологізування в колективній та індивідуальній творчості, яка гіперболізує роль людини в єдності язичницької віри, народної мудрості, етики, совісті та людської гідності. Духовний потенціал багатой обрядово-ритуальної культури наших пращурів з її непереборною здатністю впливати на глибинні засади внутрішнього буття конкретної людини — сприятливий ґрунт для формування філософського світорозуміння, який і дав давньоукраїнській спільноті можливість прокласти свій шлях у тогочасному християнському світі. Це

яскраво простежується в романах Івана Білика. Зокрема «Меч Арея» демонструє на прикладі життя головного героя Гатила всю картину тогочасного світосприйняття і світорозуміння. Богдан є виразником традиційних вірувань свого народу, усі фольклорні знахідки для Гатила є життєвою реальністю. Перед тим як піти у похід, він завжди намагався дізнатись волю богів на те. Коли його язичницькі вірування у множинність богів почали піддаватись сумніву, то натомість думки про прийняття християнства все більше знаходили відгук у його серці, — він ставав уважнішим до проповідників, сприймав сказане ними і намагався звертатись до «єдиного» Бога.

І. Білик у своїх творах на історичну тематику спробував розкрити всю багатогранність поглядів давніх слов'ян та кочових племен, наблизивши читачів до бачення світу очима предків. Проте ці погляди виглядають досить реалістичними, якщо звичайно ж вважати «Велесову книгу» справжньою. Але вже зараз практично всі історики сходяться на думці, що вона є підробкою, причому ідеологічною, направленою на утвердження єдності, ідеологічної і історичної, трьох сусідніх народів. Крім того, фальсифікатор мав досить мало знань з лінгвістики, історії мови, культурології [7, с.148].

На відміну від багатьох сучасників, І. Білик відводить значну роль історичній постаті. Тут він погоджувався з авторами «Філософської енциклопедії», котрі стверджували, що «особистість — це людський індивід як продукт суспільного розвитку, суб'єкт праці, спілкування і пізнання, детермінований конкретно-історичними умовами життя суспільства» [6, с. 59].

Історична концепція Івана Білика має два головні аспекти. По-перше, письменник створює художню версію справжнього народного епосу, художньо трансформуючи специфіку історичних переказів, і подає власну версію початків Русі, що в загальному контексті окреслюється як історія започаткування великої держави — правітчизни української землі (історія Атілли). По-друге, Білик подає власну оригінальну концепцію історії сприйняття християнства Руссю, що, як відомо, уможливило повноправне входження великої держави в загальносвітовий історичний континуум. О. Апанович у передмові до видання твору у 2003 р. писала: «...в романі історія нашого народу продовжується на півтисячоліття в глиб віків...» [4, с.138].

Іван Білик «знайшов місце» на карті пізньої античності й для наших предків. Ось в чому полягає високий патріотичний пафос його

роману» [2, с. 5]. Разом з тим навіть патріотичний пафос не має розходитись зі здоровим глуздом, який в свою чергу не має значно обмежувати фантазію автора, його творчий політ. Багато хто з дослідників вбачає в творчості І. Білика спробу створити образ національного праукраїнського культурного героя. Український письменник художньо відтворює у романі «Меч Арея» процес еволюції культурного героя у сферу епічного героя, але зберігає при цьому в образі Гатила риси першопредка, деміурга, який формує блага культури, творить відповідний соціальний контекст, є причетним до світобудови, формування і виховання людей. Саме через таке чуттєве ставлення до ролі особи в історії І. Білик спробував змістити увагу від особи князя Володимира до напівлегендарної особи Добрині, котрого І. Білик називає князем. Оригінальність художньо осмислюваних історичних подій, новаторство та сміливість автора обумовили цілковиту оригінальність його творів [6].

У своїх романах І. Білик створює не просто культурного героя, а ще й героя історичного, конструюючи їх образи в загальнокультурному контексті. Отже, історичні персонажі в його романах — культурно визначальні.

В українській літературі, котра завжди щедро використовувала історичну тематику, створено безліч образів козаків-героїв, лицарів степу. Інша улюблена в літераторів історична доба — епоха Київської Русі. В більшості випадків Русь розглядається як спільна загальнослов'янська спадщина. Ще однією спільною рисою в українській літературі на історичну тематику є те, що представники влади завжди є уособленням всіх негативних рис. А от простолюдини завжди є морально вищими (хоч часто ця вищість проявляється через ряд фактично негативних характеристик), яскравим прикладом цього є зразковий в українській літературі твір «Диво» П. Загребельного. Гостро також стоїть питання з самоусвідомленням, якщо не для самого героя, то для його нащадків.

Авторська позиція І. Білика тут стоїть одноосібно. Адже він у своїй власній теорії значно «подревнює» древність Русі, вважаючи її першопредками скіфські племена, логічно апелюючи до того, що то є невід'ємна складова історії української землі. У післямові до другого перевидання роману Іван Білик пише: «Й хоча відомо, що угорці прийшли на свою теперішню землю з угро-фінського етнічного материка в Приураллі через добрі чотири століття після смерті Атілли, але дум-

ка про Угорщину як країну гунів од багатократного повторення так укорінилася, що лишається й досі якоюсь аксіомою (ніким, щоправда, не доведеною). Висновок поки що може бути один: народів-примар в історії не було й не могло бути; якщо ж вони й є, то це плід фантазії, традиція, яка тягнеться ще з сивих часів Геродота. Існують й існували народи в плоті й крові, й кожен був носієм своєї, лише йому притаманної духовної і матеріальної культури, а все, що стосується матеріального, — вічне й незнищенне. Й коли ми не знайшли слідів Геродотом згадуваних амазонок, то це ще не означає, ніби їх не було, а просто ми не там або не те шукали» [2, с. 9].

Як вже зазначалось вище, для своїх романів І. Білик ретельно вивчав історичний матеріал. Довгий час серед археологів гіпотеза про те, що літописні гуни були предками українців, була досить популярною. Її нібито навіть підтверджували археологічні джерела. Проте на сьогоднішній день ця гіпотеза знаходить все менше прихильників серед професійних дослідників, залишаючись лише на сторінках міфотворців та не досить сумлінних дослідників, котрі готові на пересмикування фактів, аби лише довести «правильність» своєї теорії.

Окрім праць з історії, на сюжетну лінію роману «Меч Арея» вплинули також німецька міфологія та епос. Мова йде про германський епос «Пісня про Нібелунгів», де Атілла постає під іменем короля Етцеля. Саме в германському епосі існує здавалося б непоєднане поєднання фаталізму і «активізму» в людському житті.

Виходячи з цього, немає нічого дивного в тому, що в романі «Меч Арея» І. Білик звертається до постатей не лише Атілли, але й Добрині — вихователів князя Володимира Великого. Добриня, як відомо, був досить діяльною постаттю, яка суттєво вплинула на історичний розвиток Київської Русі — безпосереднім родоначальником України. Саме тому автор використовує історичне минуле як матеріал, котрий дає змогу не лише віднайти подібне за духом для того історичного періоду, про котрий йде мова, але й усвідомити свою історію як частину загальнолюдського набутку, розвитку загальної історії. Висвітлюючи так детально минуле, автор не просто описує перехід від родових до племінних форм суспільної організації («Меч Арея» та «Похорон богів» відповідно) [4], а й тернистий шлях державотворення. І. Білик ставив собі за мету допомогти нації усвідомити свою значущість і гордість за своє минуле, розуміння глибокого історичного коріння своєї спільноти. Саме в цьому було надзавдання для І. Білика. Всі герої,

створені І. Біликом, характеризуються як надзвичайно талановиті державотворці, могутні тілом і духом, далекоглядні. Образ ідеального правителя І. Білик не просто створював, а й проектував на сьогоднішній день через своїх читачів, через їх сприйняття. Алюзивною на рівні підтексту є думка про потребу відродження старих богів, необхідність появи могутнього державотворця.

Досить показовою для творчості І. Білика є його орієнтованість на поетику характеротворення часів античності. Для цього способу є актуальним розширення значення слова «тіло», коли воно стає єдиним цілим з духом і вже не розлучається з ним. Внаслідок використання такої специфіки творення образів у І. Білика виходить парадоксальний, але від цього ще цікавіший ефект виразності образу. Чого лише вартий той епізод, коли до Русі приїждять грецькі послы, що відстоюють необхідність християнізації могутньої слов'янської держави. Головні герої Володимир і Добрович у хронотопі роману зустрічають гостей на березі Дніпра під час купання. Грецькі послы, без засмаги, з обвислою шкірою, явно програють руським князям. Ті, будучи вдягненими в одні лише пов'язки, видаються ледь не рівними богам-олімпійцям. Так загартовані і тілом, і духом слов'янські язичники наближаються до античних богів, а хирляві послы-християни ніби зайвий раз підкреслюють поклоніння мертвому, що постає в суб'єктивних точках зору героїв романів «Меч Арєя» та «Похорон богів». В цьому моменті ми не бачимо натяку на конфлікт вірувань та можливість художньої полеміки щодо переваг християнства над язичництвом чи навпаки, зате бачимо, як сприймається людиною добро і зло, утверджується її віра.

Всі 10 романів І. Білика створені були в часи, коли Радянський Союз доживав свого часу. Разом із процесом державної дезінтеграції відбувався процес пробудження українців від історичної летаргії. Пробудження це співпало з розквітом комп'ютерних технологій, зі зростанням впливу електронних ЗМІ. Разом з тим культура читання книг не лише не відмерла, а й заново набирає сили.

Тож не дивно, що саме в 1990 році, за рік до розвалу Радянської імперії, побачив світ один із перших романів І. Білика «Яр». Написаний він був ще в студентські роки, ще перед скандальним «Мечем Арєя». Перша спроба його оприлюднити була ще в 1960-х. «З цим твором пов'язана хитромудра епопея», — згадував Білик. Знав, що йому закинуть націоналізм, і це підтвердила замовна рецензія. Та директор видавництва «Дніпро» Олександр Бандура захистив автора, ще й дав

йому мудру пораду: «Замкни в далеку шухляду, загуби ключа і відкрий роки через 20». У 2008 році буде ще одне перевидання роману. Події роману розвиваються в роки Другої світової війни. Головний герой перебував у засланні на Колимі, він дивом вижив і навіть зумів втекти. Вдома опинився між більшовицьким та німецьким вогнями. Доля героя — не лише доля народу, котрого протягом століть намагались упокорити, зробити пішаком на дошці політичної гри. Його дід Яків та батько Іван Вакуленко були репресовані. Тому і носив він мамине прізвище. Саме матеріні розповіді і послужили першопоштовхом для написання роману. Тому цей роман також можна вважати історичним. Разом з тим він і метафоричний. Автор закликає «не стрибати до яру забуття», а навпаки «саджати дерева, котрі своїм корінням врятують рідну землю від оповзнів» [4].

Висновки. Отже, навіть на початку XXI ст. історичний роман не втрачає популярності в українського читача. Він залишається ледь не єдиним для широкого загалу джерелом інформації про минуле нашого народу. В історичних романах сумлінні автори (а І. Білика можна віднести саме до цієї когорти) переосмислювали інформацію з відкритих праць професіональних дослідників. У романах І. Білика Скіфія постає невід’ємною частиною передісторії України, а скіфознавство — нашим аналогом античної, класичної історії та археології. В його романах Україна присутня у прадавньому загальноєвропейському контексті. І не просто присутня, а є його невід’ємною частиною, незмінною в віках. Автор не лише точно передає описані в давніх історичних документах події з історії української землі, але й образно відтворює (що є улюбленим методом Геродота) мандрівку з опитуваннями місцевих жителів. Художній переказ різних легенд, вплетіння в канву роману історичних подій з давнього минулого — все це дозволяє відчутти дух епохи. Складна взаємодія грецької та варварської цивілізацій, що відтворена в романі «Не дратуйте грифонів» через особисті переживання княжича Соболя, як ніколи є актуальною і по сьогодні. Але не варто забувати, що перед читачем не підручник з історії, а художній твір. А його автор — не історик, а письменник, котрий має право на власну інтерпретацію подій сивої давнини.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білик І. Аксіоми недоведених традицій / І. Білик // Білик І. Меч Арея: роман. — 2-ге вид. — К.: Веселка, 2004. — 432 с.

2. Білик Іван [Електронний ресурс] / Інститут історії України НАНУ. — Режим доступу: http://history.org.ua/?termin=Bilyk_I.
3. Климишин М. Роман «Меч Арея» на славу України / М. Климишин // Визвольний шлях. — 1978. — № 2. — С. 3–15.
4. Кравченко І. Іван Білик і його роман «Похорон богів» / І. Кравченко // Вітчизна. — 1988. — № 5. — С. 7–14.
5. Михайленко А. Відтворювати історичне обличчя України / А. Михайленко // Літературна Україна. — 1996. — С. 4.
6. Насмінчук Г. Романна історія на рубежі тисячоліть: філософська візія минулого України у творчості сучасних письменників [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1809.html>
7. Топачевський А. Зоряні світи Івана Білика [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://litukraina.kiev.ua/zoryan-sv-ti-vana-b-lika>.

ИСТОРИЗМ МЫШЛЕНИЯ В ПРОЗЕ И. И. БИЛЫКА

Татьяна Стас, аспирантка,

*Одесский национальный университет им. И. И. Мечникова
tatyana.stas@gmail.com*

Статья посвящена специфике восприятия древней истории украинских земель в творчестве И. Билыка. Исследована история написания и дальнейшая судьба исторических романов автора. Обращено внимание на ряд несоответствий в трактовке автором романов исторических личностей и фактов, что обусловлено художественно-образной концепцией произведения, как новой реальности.

Ключевые слова: *историзм мышления, исторический роман, цензура, рецензия.*

HISTORICISM OF THINKING OF I. I. BILYK'S PROSE

Tatyana Stas, postgraduate student

*Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine
tatyana.stas@gmail.com*

This article is devoted to the specifics of perception of the ancient history of the Ukrainian lands in the works of Bilyk. Studied the history of writing and the fate of the author of historical novels. Also shown on the main differences I. Bilyk works of civic history.

Actuality is that in recent years a growing interest own history, the history of their land. If the works of historians are not available to the public (via a small circulation, and through the complex language of writing), the historical novels can fill this gap. Novels I. Bilyk refer readers to the time of the ancient Scythians. This theme is not very popular among novelists because artistic development meets the needs of readers.

The object of the study is historical novels I. Bilyk. The subject of analysis is the figurative embodiment of historicism in art writer.

Key words: *historicism thinking, historical novel, censorship and recension.*

REFERENCES

1. Bilyk I. (2004), *Aksiomy nedovedenykh tradytsii* [The axioms of unproven traditions], *Mech Areia* [Areia's sword], Veselka, Kyiv, 432 p.
2. Bilik, I. (2016) available at: http://history.org.ua/?termin=Bilyk_I (access September 15, 2016).
3. Klymyshyn, M. (1978), Roman «Areia's sword» on glory of Ukraine, *Vyzvolnyi shliakh*, no. 2, pp. 3–15.
4. Kravchenko, I. (1988.), Ivan Bilyk and his novel «Funeral of gods», *Vitchyzna*, no.5, pp.. 7–14.
5. Mykhailenko, A. (1996), Reproduce the historical face of Ukraine, *Literaturna Ukraina*, p. 4.
6. Nasmynchuk, H. (2016), «The Novelistic story on the turn of thousand: the philosophical vision of the past of Ukraine», available at: <http://www.ukrlit.vn.ua/article1/1809.html> (access September 20, 2016).
7. Topachevskyi, A. (2016), «The star worlds of I. Bylik», available at: <http://litukraina.kiev.ua/zoryan-sv-ti-vana-b-lika> (access September 21, 2016).

Стаття надійшла до редакції 27 вересня 2016 р.

УДК 821.161.1-1.Барскова«20»

АВТОРСКИЙ РАКУРС МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭРОТИКИ В СТИХОТВОРЕНИИ ПОЛИНЫ БАРСКОЙ «ОТРАЖЕНИЕ»

Светлана Фокина, канд. филол.наук., доц.

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

В статье представлено прочтение смыслопорождающего потенциала «музыкальной эротики» в стихотворении «Отражение» современной русскоязычной поэтессы Полины Барсковой. В лирическом сюжете выявлена авторская точка зрения на соотношение тем интимности и музыкальности. Проанализированы трансформации эротических кодов авторским сознанием поэтессы в соответствии с актуализацией музыкальности. Осмыслен авторский взгляд на мир в тексте «Отражения». В поле исследования вошли такие показатели авторского мира поэтессы, как авторские коды, эротические коннотации, музыкальная символика, семиотизация страстей.

Ключевые слова: музыкальная эротика, интимность, авторские коды, отражение, П. Барскова.

Проблема авторского ракурса как модели взгляда на мир через призму своеобразия сознания поэта в контексте поисков современного литературоведения не только актуальна, но и перспективна для исследования.

Изученность вопроса касательно «звукомзыкальной эротики» заставляет вспомнить работы Е. Махова [3], но подход, предложенный ученым, ориентирован на изучение романтической традиции и основ ее художественной идеологии. При этом в контексте сегодняшних научных исканий представляют модификации понятия музыкальной эротики на материале современной поэзии.

Цель данной статьи — осмыслить полифоническое единство эротических и музыкальных коннотаций в соотношении с авторской точкой зрения на материале стихотворения «Отражение» Полины Барсковой. Заявленная цель обусловила необходимость решения ряда **задач**: **1.** Выявить музыкальные и эротические коды в барсковском стихотворении. **2.** Изучить специфику музыкальной эротики в интерпретации современной поэтессы. **3.** Проанализировать показатели сознания в формировании авторского ракурса как мировоззренческой позиции.

В стихотворении Полины Барсковой «Отражение» возникает совмещение двух ракурсов: музыкального и эротического.

Полина Барскова
Отражение

*Мы отражались в пианино, в чужой квартире,
И ты сказал мне, засмеявшись: — Смотри, смотри,
Как удивленно и смиренно лежат четыре
Неярких тела: два снаружи, а два внутри.*

*Я повернулась к отраженью, привстав на локте,
Свое неловкое движенье на два деля,
А в пианино... Обгорелый античный портик
Окрасил памятью пожара двоих дела.*

*Откинув голову, смеялся, забыв причину.
Твой смех подпрыгивал, как мячик, среди теней.
И я, обняв тебя, смотрела, как мы в пучину
Уходим. И чем дальше, глубже, тем лак темней [1].*

Темы пианино и музыки не расторгимы и поэтому в барсковском поэтическом тексте телесная страсть заменяется музыкальной эротикой.

Характерно, что сама музыка, как и любовный акт, принципиально отсутствуют в ткани произведения и проявляются в тематическом плане лишь потенциально. На телесную страсть указывает близость тел, причем представленных в фокусе восприятия как отражение. Пианино сохраняет память о страсти тел, трансформируя ее в пассивность иного рода.

В культуре существует механизм, подразумевающий «способность обнаруживать музыкальность и там, где ни малейшего намека на реальную музыку не было» [3, с. 40]. Подобная художественная идеология не утрачивает своей привлекательности и для современной литературной ситуации. Но актуализация каких-либо музыкальных кодов там, где музыки, по сути, нет, обнажает необходимость для авторского сознания преобразования личностных страстей в план идеального, в данном случае — музыкального.

С точки зрения М. Эпштейна, каждая вещь «магнетически заряжается любовным чувством и вместе с тем создает его незнакомый образ, который требует разгадки <...> желание убегает от данности тела, чтобы узнать его чуждость, усилить его желанность взглядом со стороны» [5, с. 70]. Соотнесение эротических кодов с фактором их потенциального отражения высвечивает коннотации сознания, охваченного

страстью. Вышеупомянутые аспекты позволяют выявить в поэтическом тексте П. Барсковой коды музыкальной эротики, противостоящей телесности во всем смысловом многообразии воспоминания.

При этом показательно, что «эстетизация деталей, настойчивая фиксация на отдельных предметах, словах <...> призвана не столько обнаружить, сколько скрыть — намекнуть на — объект влечения...» [4, с. 471]. Такой ракурс открывает возможность рассматривать отражательный потенциал взгляда любящего как показатель интенсивности влечения. Взгляд охваченного страстью создает своего рода мифологический пласт, модифицирующий восприятие мира и преобразующий объект любви. Стремление скрыть от мира, а, возможно, даже и от партнера силу своего желания акцентирует ощущение интимности. Концентрация внимания на предметах позволяет влюбленному создавать некий миф о своем чувстве, возвышая его в воображении над обычными проявлениями эротики. Эта позиция способствует семиотизации переживаемой страсти и показательным становится выбор предмета (и его символика), на который фантазией любящего переносится коннотация интимности.

В восприятии влюбленного возникает стремление с помощью предметов, напоминающих о чувстве и эротическом опыте, взглянуть на ситуацию отстраненно. Возможность подобного взгляда неизменно подразумевает его отражательный потенциал. Познание себя и другого как в интимном единении, так и постфактум позволяет перейти от непосредственного переживания к, своего рода, философской медитации.

В данном плане показательна мысль Ю. Кристевой, высказанная в работе «Дискурс любви». Медитативный аспект «эротического фантазма» усиливает ощущение самоотречения, утраты самосознания и даже своей телесности или же в «умеренной версии этого», личность оказывается «на грани одиночества» [2, с. 106]. По словам Ю. Кристевой, фактор невысказанной любви «нуждается в дискурсивной и повествовательной стратегиях для того, чтобы хотя бы глухо дать знать о себе» [2, с. 106–107]. Своеобразие фантазийного компонента в рецепции любовного чувства становится показателем как его разделенности или же неразделенности, так и поглощенности своей страстью. Такой ракурс открывает возможность переигрывания эротического в его художественных модификациях: в преобразенном воспоминании, воображении, поэтическом слове, музыке и т. д.

Выбор в качестве зеркала пианино в стихотворении П. Барсковой несомненно не случаен. Интересно в данной связи вспомнить мысль Е. Махова о том, что, «вокруг фортепиано как бы образуется островок счастливой, ничем не затрудненной интимности...» [3, с. 42]. При этом в тексте современной поэтессы музыкальный инструмент долгое время остается не замеченным, как предмет обстановки, и неизменно беззвучным. Наблюдательность любовников, увидевших свое отражение, акцентирует разность их восприятия мира и своего эротического опыта. При этом фактор отраженности задает тему полифоничности, порождающую уже в смысловом плане потенциальную музыкальность. В аспекте авторского мифа П. Барсковой взгляд любящего порождает музыку, отражающую потаенные страсти, прячущиеся за обыденностью.

По замечанию Е. Махова, «нетрудно обнаружить особую значимость музыкального инструмента как вещи, словно бы организующей вокруг себя особый поэтический исповедально-любовный локус...» [3, с. 42]. Музыка становится в данном контексте не только индикатором силы и подлинности страстей личности, но и провокацией обостренного переживания любовного чувства. Именно образ «музыкальной эротики» эксплицирует сложность чувств и поэтизацию сексуального влечения. «Музыкальная эротика», хоть и вторична, но оказывается более завораживающей, чем память тел, охваченных страстью, до взглядывания в отражающий лак.

По сути, обе страсти внешне предстают в определенном смысле поверхностно. Телесная страсть уже удовлетворена («*смирленно лежат*», «*неярких тела*», «*забыв причину*») и кажется почти угасшей, а музыкальная эротика только потенциальна благодаря тому, что зеркалом становится именно пианино. Углубление страсти и обретение ею необходимой интенсивности происходит благодаря взгляду лирической героини, способному пробудить пассионарность не только в памяти своего тела, но и музыкальность в отражении («*Окрасил память пожара двоих дела*»).

Показательно, что в стихотворении при пассивности любовников, находящихся в стадии отстранения от пережитого телесного единения, отражение их тел в пианино оказывается замечено обоими. Фактически данная позиция фиксирует двоящееся, а может быть и троящееся отражение. Женский взгляд внешне противопоставлен мужскому, но третьей, едва уловимой точкой зрения становится

гамма чувств двох, до цього находившихся в інтимному єдиненні. Благодаря совмещению этих различных ракурсов пианино предстает зеркальным предметом, могущим породжати музику.

Подаючи итоги, следует отметить, что для Полины Барсковой привлекательна тема «музыкальной эротики» своим смысловым потенциалом, позволяющим сформировать особый авторский ракурс в развертывании лирического сюжета и во взгляде на мир.

В плане **перспективы дальнейшего исследования** представляется интересным продолжить изучение проявлений «музыкальной эротики» на материале современной лирики.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Барскова П. «Отражение» [Электронный ресурс] / П. Барскова. – Режим доступа к ист. : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html>
2. Кристива Ю. Дискурс любви / Ю. Кристива // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [перев., сост. и общ. ред. С. Л. Фокина]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 101–109.
3. Махов Е. Звукомызыкальная эротика романтиков / Е. Махов // Апокриф: культурологический журнал. – 1992. – № 1. – С. 35–46.
4. Ушакин С. Слова желания / С. Ушакин // Эротизм без берегов : [сб. статей и материалов] / [сост. М. М. Павлова]. – М. : НЛО, 2004. – 480 с.
5. Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Философия тела. Г. Л. Тульчинский. Тело свободы. – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 9–194.

АВТОРСЬКИЙ РАКУРС МУЗИЧНОЇ ЕРОТИКИ У ВІРШІ ПОЛІНИ БАРСЬКОВОЇ «ВІДОБРАЖЕННЯ»

Світлана Фокіна, к. філол. н., доцент

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті дається зразок прочитання смислороджуючого потенціалу «музичної еротики» у вірші «Відображення» сучасної російськомовної поетеси Поліни Барскової. В ліричному сюжеті виявлена авторська точка зору на співвідношення тем інтимності та музичності. Проаналізовано трансформації еротичних кодів авторською свідомістю поетеси відповідно до актуалізації музичності. Осмислено авторський погляд на світ у тексті «Відображення». До поля дослідження увійшли такі показники авторського світу поетеси, як авторські коди, еротичні коннотації, музична символіка, семіотизація пристрастей.

Ключові слова: музична еротика, інтимність, авторські коди, відображення, П. Барскова.

AUTHORIAL FORESHORTENING OF THE MUSICAL SENSUALITY IN POLINA BARSKOVA'S POEM «REFLECTION»

*Svetlana Fokina, Candidate of Philology, associate professor
Odessa I. I. Mechnikov National University*

In article is presented the reading of sense-generation's potential of «musical erotica» in the poem of the modern Russian-speaking poetess Polina Barskova «Reflection». In a lyrical plot is revealed the authorial point of view on correlation of themes of intimacy and musicality. Transformations of erotic codes are analysed in accordance with actualization of musicality by authorial consciousness of the poetess. The study is comprehended the author's view of the world in the text of «Reflection». In the field of a research such have entered indicators of the author's world of the poetess as authorial codes, erotic connotations, musical symbolics, a semiotization of passions.

The problem of an authorial foreshortening is not only actual, but also is perspective for a research. The authorial foreshortening is model of a view of the world through a prism of an originality of consciousness of the poet in the context of searches of modern literary criticism.

The purpose of this article is to comprehend polyphonic unity of erotic and musical connotations in correlation with the author's point of view on material of the poem «Reflection» of Polina Barskova. The subject of «musical erotica» is attractive to Polina Barskova by the semantic potential allowing to create a special authorial foreshortening in expansion of a lyrical plot and in a view of the world.

In respect of prospect of a further research it is represented interesting to continue studying of manifestations of «musical erotica» on material of modern lyrics.

Key words: *musical erotica, intimacy, authorial codes, reflection, P. Barskova.*

REFERENCES

1. Barskova, P. (2000), «Reflection», available at : <http://www.vavilon.ru/texts/prim/barskova3.html> (access September 2, 2016)
2. Kristiva, Ju. (1994), Diskurs ljubvi [Love discourse], Translated by Fokin, S. L., Mifril, St. Petersburg, Russia.
3. Mahov, E. (1992), «Sound musical sensuality of romantics», *Apokrif. Kul'turologicheskij zhurnal*, vol. 1, pp. 35–46.
4. Ushakin, S. (2004), «Words of desire», *Jerotizm bez beregov*, Originator Pavlova, M. M., NLO, Moscow, Russia.
5. Jepshtejn, M. N. (2006), *Filosofija tela* [Body philosophy], Aletejja, St. Petersburg, Russia, pp. 9–194.

Стаття надійшла до редакції 3 жовтня 2016 р.

ПРОБЛЕМИ КОМПАРАТИВІСТИКИ

УДК 361.7[(=161.2)+(=41)]:82

WIĘZI ROSYJSKO-AFRYKAŃSKIE: KONTEKSTY KULTUROWE I LITERACKIE

Joanna Mazur

doktorantka Wydział Filologiczny
Uniwersytet Rzeszowski (Rzeszów, Polska)
jomazur78@gmail.com

Artykuł jest poświęcony badaniu fenomenu relacji międzykulturowych i wpływów między Rosją i Afryką, które znalazły swoje odzwierciedlenie w utworach literackich. Celem niniejszej publikacji jest analiza zjawiska dlaczego dzika i nieznana Afryka przyciągała uwagę licznych pisarzy rosyjskich. Pośród tych, którzy poświęcili swoje utwory czarnemu kontynentowi, byli Nikołaj Gumiliow, Iwan Gonczarow, Korniej Czukowski, Konstanty Balmont, Wasilij Niemirowicz-Danczenko, Iwan Bunin i inni.

Autorka artykułu próbuje ujawnić czynniki, łączące Afrykę i Rosję, a dokładniej rzecz ujmując, wyjawia co sprzyjało zbliżeniu państw: bliskość historii i złożona sytuacja polityczna czy, być może, za tym szczególnym pokrewieństwem skrywa się coś więcej, co łączy Rosję i Afrykę? W artykule ukazane zostały przyczyny zainteresowania Rosji czarnym kontynentem. Zostało także w nim ukazane to, kiedy pojawiło się to wyjątkowe zainteresowanie Afryką, a także, co wpłynęło i do chwili obecnej wpływa na gotowość współpracy dwóch narodów, tak bardzo od siebie oddalonych.

Autorka artykułu koncentruje swoją uwagę nie tylko na podobieństwach, łączących mieszkańców Rosji i Afryki, lecz także na twórczości literackiej, w której w ten lub w inny sposób znalazły odzwierciedlenie zainteresowanie rosyjskich pisarzy czarnym kontynentem. Niniejszy artykuł stanowi także próbę przekonania czytelnika o tym, że Rosjanie, z ich unikalną kulturą i mentalnością są szczególnie bliscy kulturze afrykańskiej, być może nawet bardziej niż kulturze Zachodniej Europy. Wszystko to znalazło odzwierciedlenie w systemie wartości przedstawicieli obydwu kultur. Dla mieszkańców kontynentu afrykańskiego, jak i dla obywateli Rosyjskiego imperium, najważniejsze miejsce w życiu zajmują nie wartości materialne, lecz więzy rodzinne i szczególne poczucie wspólnoty. Te ogólnociowe wartości także znalazły swoje odzwierciedlenie w utworach literackich wielkich pisarzy rosyjskich.

Kluczowe słowa: Czarna Afryka, wzajemne stosunki kulturowe, konteksty literackie, system wartości.

Afryka i Rosja mają wiele wspólnego. Na ogromnym kontynencie, jak i w imponującym kraju istniał reżim totalitarny: w Afryce apartheid, w Rosji — dyktatura partii i kult jednostki. Zostały jednak one obalone przez narody, które nigdy nie utraciły swojej godności. Nie tylko historia polityczna

łączy te odległe od siebie terytoria. Wiązą je również cechy psychamentalne. Uważa się, że natura rosyjskiego narodu to «nieodkryta tajemnica, którą trudno poznać za pomocą jakichkolwiek konwencjonalnych systemów, ogólnie przyjętych doktryn, wzorów i ćwiczeń» [4, s. 63–64]. Nawet ludzie z zachodniej Europy nie są w stanie zrozumieć rosyjskiej duszy, rosyjskich emocji. Prędzej rozumieją je ludzie w burzliwej, tajemniczej Afryce, gdzie nie pieniądze, ale więzi rodzinne i silny kolektywizm są na pierwszym miejscu. Być może jest to wynikiem podobnego podłoża geologicznego. Z jednej strony, wolność równinnych przestrzeni (ciągnących się setkami kilometrów) tworzy otwartość duszy, jak również kontemplacji, a surowy klimat — odporność i zdolność do pokonywania trudności. Mówiąc inaczej, wiele dobrych cech afrykańskiego i rosyjskiego narodu wynika z naturalnej twardej walki o przetrwanie w środowisku. Z drugiej strony, ogromne przestrzenie tłumią duszę, zniewalają ją. W rosyjskim, a także w afrykańskim człowieku nie rozwinęła się gospodarność, porządek, dyscyplina, racjonalność i pragmatyzm, a także umiejętność oszczędzania czasu i przestrzeni. W rezultacie, rosyjski i afrykański charakter to zjawiska, które zazwyczaj nie posiadają wyraźnej formy i ściśle zorganizowanej treści. Można przypuszczać, że właśnie ta szerokość ziemi i duszy otworzyła drogę do rozległej, a nie intensywnej pracy. «Tak więc, można powiedzieć, że zewnętrzne czynniki klimatyczne i geograficzne, były równocześnie wewnętrznym czynnikiem rosyjskiej duszy» [4, c. 70]. Jak podkreśla J. A. Wjunow: «Cechą narodu rosyjskiego jest jego globalna reakcja i zdolność do zrozumienia drugiego człowieka, wrażliwość na jego stan duszy, umiejętność integracji z kulturą innego narodu i szacunek dla niej» [4, c. 110]. Zaletą Rosjan jest niesamowita tolerancja etniczna oraz elastyczność, skłonność do mieszania się i empatii, a także umiejętność rozumienia i akceptowania innych narodów, w tym odległych i innych od nich Afrykanów.

Nie zawsze Europejczyk przychodził do Afryki z dobrymi intencjami i nie zawsze brała go ona w ramiona. Jak wspomina S. W. Filatowa:

«Mocarstwa europejskie, zmuszone do poszukiwania dodatkowych źródeł surowców w XV–XVI wieku, okupowali niemal cały kontynent, stworzyli na jego terytorium rynek niewolników i przez cztery długie stulecia tłumili wszelkie próby narodów do osiągnięcia, jeśli nie państwowej, to przynajmniej osobistej wolności» [11, s. 5].

Afryka, choć ma tragiczną historię, jest potężnym i niezwykłym kontynentem. Przyciąga ludzi swoją oryginalnością i mistyką. Nazywa się ją: Czarnym Łądem, Czarnym Kontynentem, Czarnym Kolosem, kolebką cy-

wilizacji i kontynentem pogańskim. W jednym miejscu żyją i pracują Afrykanie, którzy otrzymali prestiżową edukację w zagranicznych uczelniach i miliony analfabetów.

Wkład rosyjskich naukowców do powstania wiedzy geograficznej o Afryce jest znaczący. Może dlatego, że Rosja to ogromny kraj, charakteryzujący się wysokim jak na tamte czasy poziomem naukowym. Nie tylko geograficzne i przyrodnicze, ale także stosunki polityczne, gospodarcze i kulturalne mają głębokie korzenie rosyjsko-afrykańskie. Pierwsza inwazja Rosjan na Czarny Łąd miała miejsce za czasów Piotra I. W jego głowie pojawił się pomysł ekspedycji dookoła Afryki i w 1723 dwie fregaty wypłynęły w rejs. Musimy pamiętać, że wcześniej widzieliśmy w Rosji Afrykanów. Byli to niewolnicy z Afryki Wschodniej i Etiopczycy z Imperium Osmańskiego — strażnicy cara Aleksieja Michajłowicza, których przywozili do Rosji arabscy handlarze niewolników. W ten sam sposób dotarł do cara Piotra I jego ulubieniec Abram (Ibrahim) Pietrowicz Hannibal, pradziadek Aleksandra Puszkina.

Poeta rosyjski Aleksander Puszkina zawsze z dumą mówił o swoim pochodzeniu i nie przez przypadek głównym bohaterem jego utworu prozatorskiego pt. «Murzyn Piotra Wielkiego» został jego pradziadek, Abram Pietrowicz Hannibal. Książka napisana w 1827 roku we wsi *Michajłowskoje* koło Pskowa jest znana na całym świecie. Jest to historia Afrykańczyka, pradziadka Puszkina ze strony matki, ucznia Piotra Wielkiego, osobistego sekretarza rosyjskiego cara. Abram otrzymał wykształcenie inżynierskie we Francji, był autorem podręcznika na temat geografii i fortyfikacji; matematykiem i hydraulikiem, a do tego wysokiej rangi oficerem pułku Prieobrażeńskiego. Mimo to, postawa innych i stosunek do niego pozostawiała wiele do życzenia, na co skarżył się w liście do Aleksandra Mienszykowa. Portret Ibrahima w powieści Puszkina jest następujący:

«Zazwyczaj patrzono na młodego Murzyna jak na jakieś cudo, otaczano go, zasypywano zaproszeniami i pytaniami, i ta ciekawość, choć okryta życzliwością, raniła jego miłość własną. Pełne zmysłowości zainteresowanie kobiet, prawie jedyny cel naszych wysiłków, nie tylko go nie cieszyło, lecz napełniało goryczą i oburzeniem. Czuł, że jest dla nich czymś na kształt rzadkiego zwierzęcia, stworzeniem szczególnym, obcym, które przypadkiem znalazło się w niemającym z nim nic wspólnego świecie. Zazdrościł nawet ludziom, których nikt nie dostrzegał i uważał ich nicość za szczęście» [2].

N. L. Krylowa pisze, że Puszkina był niezadowolony ze swojego egzotycznego wyglądu, który przyniósł mu prawdziwe cierpienie, a rysując siebie ce-

lowo wyolbrzymiał swoje afrykańskie rysy twarzy. Często malował dziadka, nadając mu swój profil [7, s. 19].

Skąd zainteresowanie cara Piotra I Afryką? Wielki wpływ miało doświadczenie Holendrów i przyjaźń z burmistrzem Amsterdamu i dyrektorem Spółki Wschodnioindyjskiej, która posiadała Kolonię Przylądkową w południowej Afryce. Piotr pracował w Amsterdamie w stocznicach tej firmy. Właśnie tam zbudowano statek, który udał się do Przylądka Dobrej Nadziei. Piotr I zawsze marzył o rejsie z Morza Bałtyckiego, obok Przylądka Dobrej Nadziei, z postojem na Madagaskarze, a następnie — dalej na wschód. Pierwszym, który dokonał tej próby był admirał Zinowij Rożestwiński. Największa eskadra niestety zakończyła się porażką, a dwanaście tysięcy rosyjskich marynarzy przebywało ponad dwa miesiące na wyspie Nosy Be, w pobliżu Madagaskaru. Dla wielu z nich były to ostatnie miesiące życia. Rosjanie otwierali tam swoje sklepy z napisami w języku rosyjskim, dlatego do tej pory Nosy Be nadal nazywana jest «rosyjską zatoczką».

Pierwszym rosyjskim statkiem zacumowanym do wybrzeża Afryki Południowej była łódź «Diana» pod dowództwem kapitana Wasilija Michajłowicza Gołownina. To właśnie on szczegółowo opisał życie Holendrów i Anglików w Kapsztadzie, ich wzajemne relacje i stosunki z rodowitymi mieszkańcami. Należy wspomnieć, że wtedy zaczęła się wojna między Rosją a Wielką Brytanią. Popularność wśród rosyjskich czytelników zdobyły również notatki z podróży pisarza Iwana Aleksandrowicza Gonczarowa, na podstawie których pojawił się pogląd, że farmerzy Afrykanerzy, tak zwani Burowie mają charakter i nawyki bardzo podobne do rosyjskich. Wtedy też Burowie, tak jak Rosjanie, przejawiali niechęć w stosunku do Anglików.

Pod koniec XIX wieku Rosja zdobyła sojusznika w Afryce. To była Etiopia, wtedy nazywana Abisynią. Jej strategiczne położenie tj. na najkrótszej drodze z Europy na Daleki Wschód, wzbudziło zainteresowanie Rosji, która nie chciała zależeć od krajów zachodnich. Celem rządu rosyjskiego było otrzymanie dostępu do stacji gdzie mogliby uzupełniać paliwo (najlepiej w pobliżu Etiopii, na wylocie z Morza Czerwonego do Oceanu Indyjskiego). Podobieństwo prawosławia z rozpowszechnioną w Etiopii chrześcijańską (prawosławną) religią, miało ogromne znaczenie dla współpracy między tymi dwoma krajami [2]. Rosjanie chcieli stworzyć kolonię, tzw. «moskiewską wioskę» i otworzyć rosyjsko-afrykańską spółkę. W 1895 roku rozpoczęła się włosko-etiopska wojna i Etiopii bardzo zależało na zbliżeniu z Rosją. W 1898 roku do Addis Abeby przybyła rosyjska misja i to oznaczało nawiązanie trwałych stosunków dyplomatycznych.

Kolejny etap to wojna angielsko-burska w latach 1899–1902, która przyciągnęła uwagę rządu i opinii publicznej w Rosji. Od wojny krymskiej, stosunki między Brytanią a Rosją stały się jednym z największych międzynarodowych konfliktów. Rosyjski rząd przyglądał się brytyjskim operacjom wojennym w Afryce Południowej. Na początku lat 80-tych w kolonii Transwalu pojawiła się emigracja z Rosji. Głównie byli to Żydzi, którzy przyczynili się do nawiązania stosunków Transwalu z Rosją. O wojnie angielsko-burskiej mówiła cała Rosja. Było dużo ochotników, którzy walczyli po stronie Burów, prawdopodobnie dlatego, że w Rosji rozprzestrzeniła się anglofobia. Społeczeństwo wspierało Burów, współczując słabym, którzy zostali zaatakowani przez silną Wielką Brytanię. Przytoczę wspomnienia Konstantina Paustowskiego związane z tymi właśnie wydarzeniami:

«My, dzieci, byliśmy poruszeni tą wojną. Było nam szkoda flegmatycznych Burów, którzy walczyli o niepodległość i nienawidziliśmy Anglików. Wiedzieliśmy o każdej walce, która odbyła się na drugim końcu ziemi...» [8, s. 45–46].

Do takiego postrzegania wojny angielsko-burskiej przyczyniły się również wrażenia Rosjan odwiedzających Afrykę Południową i ich opinie podkreślające podobieństwo Burów do Rosjan: ich patriarchalność, religijność, spokojny charakter, oszczędność, gospodarność a nawet ich wygląd. Uważali, że Burowie, tak jak rosyjscy mężczyźni, charakteryzują się siłą fizyczną [5, s. 32–33]. Z drugiej strony, nie możemy zapominać, że Rosja szukała potencjalnych rynków zbytu i chciała się stać konkurentem dla innych kolonii w Afryce, dlatego też w Etiopii było widać rosyjską strefę wpływów.

Trwające bardzo długo badanie geografii, przyrody i historii Afryki w Rosji potwierdzają głębokie zainteresowanie — naukowe, gospodarcze i polityczne Rosjan, odległym i różnorodnym kontynentem afrykańskim. Z kolei stosunki polityczne i gospodarczo-handlowe między Rosją a krajami afrykańsko-arabskimi rozniosły się echem w kręgach kulturalnych i literackich w Rosji.

Wizerunek Rosji w Afryce zaczął się kształtować w czasie II wojny światowej. Wtedy rozpoczął się nowy etap walki o Czarny Kontynent między dwoma systemami świata — kapitalizmem a socjalizmem. Związek Radziecki odegrał decydującą rolę w klęsce faszyzmu i aktywnie uczestniczył w międzynarodowych wysiłkach zmierzających do dekolonizacji kontynentu. W związku z tym w Afryce pojawił się pozytywny wizerunek Rosji i podjęto starania w celu rozwinięcia stosunków rosyjsko-afrykańskich.

Dla wielu Afrykanów Rosja stała się wyzwolicielką kolonialnych narodów. Co więcej, Zachodowi «nie udaje się wymazać z pamięci historycznej

Afrykanów, atrakcyjnego obrazu dalekiego geograficznie północnego kraju» [6, s. 15]. Co więcej, «W Afryce, na Rosję patrzą jak na niezawodną, sprawdzoną obrończynię ubogich i zepchniętych na margines narodów» [6, s. 15].

W czasach sowieckich, podtrzymywano kontakty dyplomatyczne z państwami afrykańskimi. Ambasady przekazywały literacką, kulturalną i naukową informację o swoich narodach. Bez wątpienia, obopólne zainteresowanie Rosji i Afryki znacznie się zmniejszyło w 1992 roku, kiedy to zamknięto 16 rosyjskich ambasad na kontynencie afrykańskim. Ważnym powodem ochłodzenia relacji jest też sama Afryka i jej bardzo niestabilny status polityczny: pod względem liczby konfliktów jest to najbardziej niespokojny kontynent na świecie. Ostatnio sytuacja polityczna w Rosji również nie jest stabilna. Najwyraźniej ma to ogromny wpływ na stosunki między Rosją i Afryką.

Jednym z krajów afrykańskich, które bliskie są Rosji, jest Republika Południowej Afryki. Ich mieszkańcy są zainteresowani wzajemną wymianą i znajomością nowoczesnych osiągnięć i dziedzictwa kulturowego. Należy zauważyć, że Rosja poczyniła wielki wkład w przygotowanie kadry w RPA. Do dziś pracuje tam wielu absolwentów rosyjskich uczelni [10, s. 288]. Nie tylko działalność polityczna i edukacyjna łączy Rosję z Afryką. Nie należy zapominać, że Związek Radziecki wspierał i wielokrotnie pomagał państwu afrykańskim: budował przedsiębiorstwa, szpitale, obiekty sportowe, badał zasoby mineralne i wpływał na ich rozwój.

Wielki wkład w poznanie kontynentu afrykańskiego mieli eksperci zrzeszeni w Instytucie Afryki Akademii Nauk. Działalność Instytutu obejmowała badania nad historycznymi, społeczno-gospodarczymi, etniczno-kulturowymi i politycznymi problemami państw afrykańskich. W ten sposób powstawała baza naukowa stosunków rosyjsko-afrykańskich. Musimy również pamiętać o Bibliotece Instytutu Afryki Rosyjskiej Akademii Nauk. Jest to największy w Rosji i w krajach Wspólnoty Niepodległych Państw zbiór literatury naukowej i bazy informacyjnej na temat kontynentu afrykańskiego. Jej zbiory liczą około 120 tysięcy sztuk w językach obcych oraz rosyjskim i dotyczą problemów Afryki i świata arabskiego.

Należy podkreślić, że silna, różnorodna i nieznana Afryka od niepamiętnych czasów przyciągała uwagę pisarzy rosyjskich. Dla wielu Rosjan obraz Afryki formował się przede wszystkim dzięki literaturze pięknej. Afryka często pojawiała się we wspomnieniach Rosjan, którzy chociaż raz ją zobaczyli. O Afryce tworzone i publikowano przewodniki, książki przygodowe, powieści i pamiętniki. Pisali o niej również weterani służby dyplomatycznej. Wśród pisarzy rosyjskich, również byli wielbiciele Czarnego Łądu: Kon-

stantin Balmont, Wasilij Iwanowicz Niemirowicz-Danczenko, Iwan Bunin i inni. Nie wolno nam zapominać, że u brzegów jeziora Czad rosyjski pisarz srebrnego wieku Nikołaj Stiepanowicz Gumilow (1886–1921) pisał wiersze cyklu afrykańskiego. Był on nie tylko wybitnym poetą symbolistą, tłumaczem, ale również jednym z największych badaczy Afryki.

Myśląc o rosyjskich pisarzach, którzy zapoznali swoich czytelników z ogromnym, egzotycznym i nieznanym światem, od razu przychodzi na myśl *Iwan Aleksandrowicz Gonczarow* z cyklem esejów z podróży w formie dziennika, noszący tytuł «Fregata Pallada» («Фрегат Паллада» 1855–1857). Wyprawa, w której pisarz wziął udział, trwała prawie dwa i pół roku. Dziennik Gonczarowa charakteryzuje się bogactwem i różnorodnością materiału, a także literackimi zasługami. Podróżnik okazał się być dociekliwym obserwatorem a świat, który zobaczył opisał ostrym, utalentowanym piórem.

Nie sposób nie wspomnieć również twórcy dziecięcych bajek, w których występowało wiele afrykańskich zwierząt: krokodyl, żyrafa, goryl, rekin, hipopotam, hiena, słonie, strusie, dziki i boa. Bajki te zabierały czytelnika w egzotyczny, bajeczny, a równocześnie prawdziwy świat. To Korniej Czukowski (1882–1969), autor między innymi takich prac jak: «Krokodyl», «Myjdodziur», «Karaluszysko», «Barmalej» i «Doktor Ojboli». Te bajki przyniosły Czukowskiemu ogromną popularność i sprawiły, że czytelnicy kojarzyli go tylko jako autora «Myjdodziura» i «Mucha-Złotobrzuca». Afryka często pojawiała się w bajkach Czukowskiego. Przykładem może być Barmalej — wymyślony bohater, ludojad i pirat, który żyje w Afryce. Najbardziej smakowały mu dzieci i dlatego je jadł. W bajce jest szczęśliwe zakończenie, bo Barmalej staje się dobry, krokodyl go nie zjada, a dzieci zabierają go z Afryki do Leningradu. Antagonistą złego Barmaleja jest dobry lekarz Ojboli, który leczy chore zwierzęta, nawet w Afryce:

*«Nagle szakał na kobyle
Pędzi krzycząc już o milę:
— Lecę, pędzę, strasznie się śpieszę,
Od Hipopotama przywożę depeszę:
«PROSZĘ PRZYBYĆ TU KONIECZNIE — LIMPOPO
DZIECI CHORE NIEBEZPIECZNIE — HIPOPO»*

*I pyta doktor Ojboli:
— A co wasze dzieci boli?
Czy jest aż tak bardzo źle,
Że Hipopo po mnie śle?*

— *Tak, tak, tak! To szkarlatyna,
Choleryna i angina,
Koklusz z ospą i bronchitem
I malaria z dyfterytem!
Brzuszek boli i główka boli,
Na pomoc, panie doktorze Ojboli!*

— *Dobrze, dobrze, ruszam w drogę,
Waszym dzieciom w mig pomogę,
Tylko powiedz, póki czas,
Gdzie tam mogę znaleźć was?*

— *My mieszkamy w Zanzibarze,
W Kalahari, na Saharze,
U stóp góry Fernando Po,
Tam gdzie brodzi nasz Hipopo
Brzegiem czarnych wód Limpopo* [1].

Trzeba też wspomnieć o rozrywkowej działalności kulturalnej, która pozwala poznać Afrykę nie wyjeżdżając z Rosji. Głównym propagatorem kultury afrykańskiej jest Rosyjski Uniwersytet Przyjaźni Narodów (Российский университет дружбы народов) w Moskwie. Jest to nie tylko centrum szkoleniowe, ale także punkt wydarzeń kulturalnych. W 2014 roku w murach uczelni było około 27 tysięcy studentów, doktorantów i stażystów ze 152 krajów z całego świata [8]. Każdego roku w kwietniu, odbywa się tam tzw. «Tydzień z kulturą narodów państw Afryki» («Неделя культуры народов стран Африки»). W czasie festiwalu rozkładane są stoiska z symbolami narodowymi, a wśród gości są ambasadorowie niemal wszystkich afrykańskich państw. Stoły pełne są narodowych ozdób, rzemiosła, przewodników i przyciągają tłumy chcących zanurzyć się w kulturę kontynentu afrykańskiego. Wszędzie słychać bębny, a więc przynajmniej przez jakiś czas na rosyjskiej ziemi można poczuć energetyczną i ognistą Afrykę.

Należy dodać, że znajomość i zrozumienie kontynentu afrykańskiego dla mieszkańców Rosji jest nadal bardzo ważne. Przede wszystkim dlatego, że mają oni wspólne problemy z mieszkańcami Czarnego Kontynentu i ich realia są zdecydowanie bliższe rzeczywistości afrykańskiej, niż europejskiej. Nic więc dziwnego, że Rosjanie tak często wyjeżdżają na urlop do Afryki, bo właśnie tam przyjmowani są bardzo gościnnie. Afrykanie chętnie uczą się rosyjskiego. W turystycznych miastach w wielu afrykańskich państwach powstają sklepy, które mają rosyjskie nazwy. Nikogo nie dziwi cyrylica w menu czy na wystawie sklepowej. W hotelowych recepcjach lub wśród animatorów

pracują właśnie obywatele z Rosji. Należałoby się zastanowić czy jadą ze względu na klimat, czy raczej atmosferę, która sprawia, że czują się tam jak u siebie.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Czukowski K. Krokodyl / K. Czukowski. — Режим доступа: <http://www.biblionetka.pl/art.aspx?id=704106>
2. Ethiopia — Christianity, Islam, Judaism. — Режим доступа: <http://online-boks.openu.ac.il/russian/ethiopia-christianity-islam-judaism/introduction.html>
3. Puszkin A. S. Murzyn Piotra Wielkiego / Aleksander Siergiejewicz Puszkina. — Джерело доступу: http://cyfrotka.pl/ebooki/Murzyn_Piotra-ebook/p14814i36546
4. Вьюнов Ю. А. Слово о русских / Юрий Андреевич Вьюнов. — М.: ИКАР, 2002. — 294 с.
5. Давидсон А. Б. Африка в истории международных связей России (опыт трех столетий) / Аполон Борисович Давидсон // Россия в Африке и Африка в России: материалы научной конференции «Африка: общества, культуры, языки» (г. Санкт-Петербург, 16–18 мая 2001 г.). — М.: Институт Африки РАН, 2003. — С. 32–33.
6. Корендясов Е. Н. Общее и особенное в формировании образа России в Африке / Евгений Николаевич Корендясов // Российско-африканские отношения и образ России в Африке: сборник статей. — М.: Институт Африки РАН, 2007. — С. 10–20.
7. Крылова Н. Л. Афро-россияне: брак, семья, судьба / Наталия Леонидовна Крылова. — М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. — 576 с.
8. Паустовский К. Далекіе годы / Константин Паустовский. — М.; Л., 1946. — С. 45–46.
9. Российский университет дружбы народов. — Режим доступа: <http://www.rudn.ru>
10. Татаринцев В. М. Африка в современном мире / Василий Михайлович Татаринцев; ДА МИД России. — М.: Научная книга, 2003. — 324 с.
11. Филатова С. В. Тропическая Африка / Светлана Викторовна Филатова. — М.: Издательство Мир книги, 2010. — 240 с.

РОСІЙСЬКО-АФРИКАНСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ: КУЛЬТУРНІ І ЛІТЕРАТУРНІ КОНТЕКСТИ

Іоанна Мазур, докторантка філології

Жешувського університету (Жешув, Польща)

Стаття присвячена дослідженню феномена міжкультурних зв'язків і впливів між Росією та Африкою, які знайшли своє відображення у літературних творах. Метою даної статті є аналіз того, чому дика і невідома Африка привернула увагу багатьох російських письменників. Серед тих, хто присвятив свої твори чорному континенту, були Микола Гумільов, Іван Гончаров, Корній Чуковський, Костянтин Бальмонт, Василь Немирович-Данченко, Іван Бунін та інші.

Автор статті намагається з'ясувати, які фактори зближують народи Африки і Росії, зокрема це — близькість історії і складної політичної ситуації чи, можливо, за цією особливою спорідненістю приховується щось більше, що об'єднує Росію і Африку? У статті з'ясовуються причини захоплення в Росії чорним континентом. Так вказано на час появи цього особливого зацікавлення Африкою, що також вплинуло і до сьогодні впливає на готовність росіян і африканських народів до співпраці.

Автор сконцентрує увагу не лише на суспільно-політичних взаєминах між росіянами та африканцями, але й на їхній літературній творчості. Ця стаття є спробою переконати читача в тому, що російський менталітет ближчий до африканського, ніж до західноєвропейського. Все це відбилося на системі цінностей, властивій для представників обох культурних спільнот, для яких головними у житті є не матеріальні цінності, а сімейні зв'язки і почуття колективізму. Ці спільні життєві цінності знайшли відповідне відображення в літературних творах великих російських письменників.

Ключові слова: *Чорна Африка, культурні взаємозв'язки, літературні контексти, система цінностей.*

RUSSIAN-AFRICAN CONNECTIONS: CULTURAL AND LITERARY CONTEXTS

Joanna Mazur

University of Rzeszow (Rzeszow, Poland)

The article is devoted to the investigation of the phenomenon of intercultural relations and influences between Russia and Africa which reflected in the literary works. The aim of the article is to submit how the diverse and unknown Africa has attracted the attention of many Russian writers for ages. Among the great names who devoted their works to the Dark Continent are Nikolay Gumilyov, Ivan Goncharov, Korney Chukovsky, Konstantin Balmont, Vasilij Niemirowich-Danchenko, Ivan Bunin and many others.

The author of the article tries to disclose what are the factors that link Africa and Russia. Is the closeness imposed only by the history and the difficult political situation or maybe there is something more that connects Russia and Africa? The article is a tentative

of revealing the origins of the fascination with the Dark Continent. It also tries to answer when exactly Russia become interested in Africa and what affects the willingness of cooperation of the two territories which are far away from each other.

The author's attempt is to exhibit the similarities not only between Russians and Africans, but also in the literary picture of the world presented in great Russian writers. The article is also an attempt to raise the readers' awareness that the Russians with their unique culture and mentality are closer to Africa than to Western culture. This can be observed in the values that both of the described groups share. For the inhabitants of the African continent, as for the citizens of the Russian Empire is not money, but family ties and collectivism in the first place. This common values reflect in literary works of great Russian writers of all times.

Key words: *Black Africa, cultural relations, literary contexts, system of values*

REFERENCES

1. Czukowski, K. (2015), Krokodyl [Crocodile], Electronic data: <http://biblionetka.pl/art.aspx?id=704106> [in Polish].
2. Ethiopia — Christianity, Islam, Judaism. Electronic data: <http://online-books.openu.ac.il/russian/ethiopia-christianity-islam-judaism/introduction.html> [in English].
3. Puszkin, A. S. (2015), Murzyn Piotra Wielkiego [The Nigger of Peter the Great]. Electronic data: [http://cyfroteka.pl/ebooki/ Murzyn_ Piotra-ebook/p14814i36546](http://cyfroteka.pl/ebooki/Murzyn_Piotra-ebook/p14814i36546) [in Polish].
4. V'yunov, Y. A. (2002), Slovo o russkih, [The Word about the Russians], IKAR, Moscow [in Russian].
5. Davidson, A. B. (2003), Afrika v istorii mezhdunarodnyh svyazey Rossii (opyt trekh stoletij). [Africa in the history of international relations of Russia (experience of three centuries)], Rossiya v Afrike i Afrika v Rossii — Russia in Africa and Africa in Russia. Materialy nauchnoj konferencii «Afrika: obshchestva, kul'tury, yazyki» (Sankt-Peterburg, 16–18 maya 2001 g.), Moscow, Institute of Africa RAN, pp. 32–33 [in Russian].
6. Korendyasov, E. N. (2007), Obshchee i osobennoe v formirovanii obraza Rossii v Afrike [General and particular in the formation of Russia's image in Africa], Rossijsko-afrikanские otnosheniya i obraz Rossii v Afrike. Sbornik statej — Russian-African relations and the image of Russia in Africa. Digest of articles, Moscow, Institute of Africa RAN, pp. 10–20 [in Russian].
7. Krylova, N. L. (2006), Afro-rossiyane: brak, sem'ya, sud'ba [Afro-Russians: marriage, family, fate], Moscow, Rossijskaya politicheskaya ehnciklopediya (ROSSPEHN) [in Russian].
8. Paustovskij, K. (1946), Dalekie gody [Early years], Moscow — Leningrad, pp. 45–46 [in Russian].
9. People's Friendship University of Russia. Electronic data: <http://rudn.ru> [in Russian].

10. Tatarincev, V. M. (2003), Afrika v sovremennom mire [Africa in the modern world], Moscow, Nauchnaya kniga [in Russian].
11. Filatova, S. V. (2010), Tropicheskaya Afrika [Tropical Africa], Moscow, Mir knigi [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2016 р.

УДК 821.161.2-4:316.774

КОМУНІКАТИВНА ТАКТИКА ІНТИМІЗАЦІЇ В ЕСЕЇСТИЦІ О. ЗАБУЖКО, М. МАТІОС, С. ПИРКАЛО

Тетяна Шевченко, канд. філол. наук, доц.

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

shin75@mail.ru

У статті дослідницький пошук спрямовано на вивчення інтимізації як тактико-комунікативної стратегії автора есеїстичного твору зробити читача учасником монодіалогу. Проаналізовано різні варіанти втілення такої тактики в творах О. Забужко, М. Матіос, С. Пиркало, вміщених у збірці «100 тисяч слів про любов, включаючи відеуки». Доведено, що тактика інтимізації вирішує питання інтерсуб'єктивного плану в жанрі есе.

Ключові слова: інтимізація, комунікативна стратегія, есе, діалог, монодіалог, письменник.

Художній твір — унікальне словесне утворення, здатне по-особливому впливати на реципієнта, результат діяльності творця й читача, що ведуть між собою уявний діалог. Створюючи художній твір, автор закладає своє, подекуди тільки йому зрозуміле мистецьке осмислення дійсності, відправляючи посил читачеві, готовому долучитися до процесу розкодування мистецького задуму, втіленого в образному слові. Осмислення важелів цього процесу — вкрай непроста задача, однак вирішення її часто дозволяє доторкнутися до святого святих — позасвідомих механізмів народження художнього твору. У науковій літературі (М. Житенев, К. Зацепін, Л. Кайда, Т. Круглова, Ю. Нестеренко) останнім часом часто це осмислюється шляхом аналізу авторських комунікативних стратегій, котрі у своєрідний спосіб прочитуються в художньому творі, зокрема в есе, котре зараз переживає новий виток розвитку в українському письменстві. Цей жанр називають «інтелектуальним пришвидчувачем», «торнадо» (Л. Кайда) чи «комплексом, яким заражені всі» (А. Харо).

«Унікаючи судження про істину в термінах присвоєння, думка в есе постає як чинна суб'єктивність, активність якої — «у відкритості», потребі в «до-мисленні» з боку читача, у чому й полягає комунікативна направленість есе як «художнього філософствування» [4, с. 51]. Підтверджуючи цю думку, зазначимо, що реалізація цієї чинної суб'єктивності реалізується через імітацію довірливої бесіди, оголення авторської свідомості, створення невимушеної атмосфери спілку-

вання з читачем, яка зовні нагадує монолог, а насправді є діалогом з уявним реципієнтом, на якого, власне, розрахований твір, інакше в оприлюдненні твору не було б ніякого сенсу. Л. Кайда, посилаючись на Л. Садикову, навіть пропонує вважати есе «монодіалогом»: автор-есеїст через власне «я» шукає дорогу до читача шляхом умовного спілкування, яке створює підґрунтя для рефлексії. «Зрештою, це той же діалог, яким би ускладненим прийомом він не прокладав шлях до нього читач» [8; 4, с. 81], — вважає дослідниця. Відтак уміння осмислити вголос зупинену мить життя, передати відчутий образ дійсності, долучити до цього процесу читача, який мимоволі продовжує домислювати сказане автором, а саме такий головний ефект есе, — провідні завдання есеїста, який реалізує свою мету через композиційно-мовленнєві, понятійно-художні, конкретно-абстрактні рівні. У підґрунті всіх цих рівнів — авторська інтимізація, яка і стає тим фундаментом, який надає творові легкості, ефірності, створює ілюзію живого спілкування з читачем, усього того, що можна назвати рефлексивним дискурсом есе. Зокрема, Л. Кайда назвала це «гібридом між мовою концептоутворювальною і багатозначною мовою художнього втілення» [4, с. 41].

Комунікативна стратегія інтимізації — це загальний план, або «вектор» мовленнєвої поведінки конкретного автора, що реалізується у виборі системи продуманих адресантом поетапних мовленнєвих дій, що призводять до скорочення наративної дистанції між автором та читачем; це лінія мовленнєвої поведінки, обрана на основі усвідомлення комунікативної ситуації в цілому і спрямована на досягнення ефекту прямого, безпосереднього, дружнього і умовно синхронного спілкування із читачем. Кожна комунікативна стратегія характеризується набором та індивідуальним поєднанням мовленнєвих тактик, що реалізуються в дискурсі й по-різному впливають на адресата [6, с. 15].

Комунікативна тактика інтимізації — це конкретний мовленнєвий крок, що відповідає певному етапу реалізації авторської комунікативної стратегії і спрямована на розв'язання конкретного комунікативного завдання. Втілення власної, індивідуально-авторської стратегії інтимізації, — це вибір між синонімічними альтернативами, певною дискурсивною ситуацією, тобто умовами, в яких відбувається комунікація, відносинами між комунікантами і, власне, їх особистістю, соціальною, когнітивною та психологічною [6, с. 16].

У своєрідний спосіб тактика інтимізації реалізується в художньо-му есе, яке за своєю природою покликане налаштовувати читача на інтимно-довірливий ряд, провокувати до співдумання і співпереживання, відгукуватись у свідомості. Зазначимо, що в філософії інтимізацію розглядають як процес сприйняття інформації, що репрезентує одержувача та джерело інформації крізь призму різних типів свідомості як абсолютно різних за змістом думок і почуттів [10, с. 88]. В лінгвістиці термін «інтимізація» вперше запропонував Л. Булаховський у 40-х роках ХХ ст. Інтимізацію він розглядає як особливу низку прийомів, що, по-перше, ставлять за мету наблизити самого автора до зображуваного, по-друге, збуджують читача до того, аби він розділив з автором елементи його творчої праці, ближче ввійшов у коло його почуттів і настроїв.

Отже, для пошуку та аналізу інтимізації як утілення комунікативної тактики звернемося до трьох есе, вміщених у збірці «100 тисяч слів про любов, включаючи відгуки». Її автори — 25 найкращих сучасних українських письменників, які пропонують свій варіант відповіді на питання, що таке кохання. Збірка побачила світ 2008 року, проте ще не була належно проаналізована. Усі твори книги оформлені в жанрах есе, нарису, ліричного етюду, серед авторів Ю. Андрухович, К. Москалець, С. Жадан, І. Карпа, Т. Прохасько, Ю. Покальчук, Г. Пагутяк тощо. Нашу увагу привернули есеї О. Забужко, М. Матіос, С. Пиркало, які, по-перше, в найкращий спосіб репрезентують збірку, а, по-друге, являють собою цікавий і перспективний об'єкт дослідження щодо реалізації тактики інтимізації учасників комунікації — адресанта й адресата. Інтимізація в цих творах виступає спробою побудови спілкування між різними суб'єктами за моделлю автокомунікації.

Отже, всі твори дають власну версію, що таке кохання, всі авторки акцентують увагу на складності розкриття теми, всі намагаються згрупувати думки в окремі розділи (блоки) з метою полегшення сприйняття інформації, але кожна обирає свою тактику інтимізації. Вихідною точкою її стають заголовки, кожен із яких провокує нестандартністю мислення самих письменниць, готуючи до інтимно-рефлексивного викладу думок. Так, О. Забужко обрала англійську назву «What makes you smile when you are tired», зміст якої розкрила тільки наприкінці: автором вислову виявився її чотирирічний знайомий із США Террі, який запропонував свою «концепцію» любові-посмішки, котру поважна письменниця забажала включити в назву. М. Матіос в якості

заголовка обрала мовний каламбур «І все-таки не навпаки», який уже самою формою недомовлення, ілюзією «виривання з контексту» провокує на ознайомлення. С. Пиркало заголовок оформила як риторичне питання з одного слова «Любов?», котре налаштовує на інтимне спілкування насамперед самим знаком питання, за яким стоїть не так власне питання, скільки ствердження.

Усі три авторки панівною тактикою інтимізації обирають тактику присутності / залучення читача, традиційної для есе а ргіорі. У такий спосіб адресат фактично стає не просто умовним спостерігачем за подіями, описаними в есе, а співучасником авторської рефлексії. Автор, ведучи з ним умовний діалог, «апробує» свої думки. Так, О. Забужко, описуючи свої враження про підготовку одного із власних творів, згадує окремі моменти свого одкровення з приводу кохання, і пише це у вигляді монологу, в якому вже закладено ефект реакції читача, котрий її буквально на місці провокує на зміну певних позицій: «Як зараз бачу цю мізансцену — момент мого «пробудження», повернення до дійсності. Але почуттів своїх «замкнути» я ще не встигла — і на вид тих двох мене буквально засліпило теплом нестримної, запаморочливої ніжності («ви ж мої зайчики золоті!»), так, наче я вгледіла своїх найлюбіших друзів і зараз кинусь їх обіймати...

Мабуть, у мене тоді був винятково ідіотський вираз — застигла до вух блаженна усмішка і роззявлений от подиву рот: вперше на вік я відчувала щиру, як Бог-свят, любов до людей, котрі мені «в миру», в «нормальному» стані свідомості взагалі не подобались! (вони таки «працівниє» були, ті двоє). Значить, таке можливо? «Значить, у принципі — можна?...» [1, с. 110]. У зазначеному уривку описано момент авторського одкровення, віддзеркалений у свідомості уявного реципієнта. Думки наче апробуються на ньому й одразу відшліфовуються, змінюються, відтак процес рефлексії стає дієвим, живим, персоніфікованим. Саме такий спосіб розповіді активізує увагу, поживляє есеїстичний виклад.

В усіх трьох творах наявні ознаки як художнього, так і розмовного стилів, адже дружня манера висловлення, невимушеність обстановки сприяють інтимізації спілкування. Стильова когезія стає можливою через застосування інтимізуючих актуалізаторів: ефектів напруження, постійної зміни очікуваного, зображувальної актуалізації, стилістичних прийомів, зокрема реплік убік, коментувань у дужках, виділень. Письменниці застосовують різні шари лексики, апелюють до авто-

ритетів минулого й сучасності, вкрапляють цитати з різних творів, у тому числі власних, активно долучають факти свого життя до тексту. Есеї демонструють авторське бажання максимально наблизитися до читацької свідомості і підвищити ступінь її довіри до своєї позиції, свідченням чого є обрана тактика відвертості / ширості адресанта з адресатом, котра сприяє інтимізації. У такий спосіб відкривається насамперед внутрішній світ наратора, його антропоморфність. Ефект від цієї тактики очевидний: інформація, відправлена від комунікатора до реципієнта, стає їх обоєплільним надбанням, адже в такий спосіб другий учасник цього процесу — читач — постає повнозначним виробником цієї інформації, співучасником процесу народження й утілення думки. Цінність есе якраз і полягає в оголенні самого цього процесу народження й інкрустації мислення, у якому задіяний і автор, і той, на кого розрахований твір (кого авторка «обирає» в якості свого «співавтора»). Створюється ефект відключення внутрішньої цензури в потоці свідомості, передається ефект переписування й редагування «чернетки» в есе, що все більше інтимізує виклад, адже читач «на власні очі» може бачити процес народження твору. При цьому образ самого читача, посвяченого в таємниці творення мислеобразів, відмінний у кожному творі.

Так, О. Забужко підкреслено нарочито демонструє обізнаність і підготовленість свого читача. Письменниця легко вмонтовує в тканину тексту відомі громадськості факти власного життя, перелік своїх творів про кохання, написаних раніше в різні періоди творчості, з якими неодмінно обізнаний її постійний читач. Вона переконана, що тактика інтимізації в есе «What makes you smile when you are tired» буде повною мірою реалізована, якщо читачем виявиться її постійний реципієнт, що орієнтується і в «Альбомі до Густава», і в «З лікарняного щоденника», і знає обставини її формування як філософа й письменниці. Асоціативно-семантична настанова на попередню творчість відтак регулює хід викладу, насамперед розставляє акценти на тих чи інших цінностях, формує авторську концепцію кохання шляхом міксу фактів біографії, інтерпретації їх у власноруч же написаних творах, долучення знань інших осіб — відомих і зовсім невідомих, вмонтовування вражень, асоціацій, думок. При цьому авторка жодного разу не застосовує займенник *Tu (ви)*, який традиційно виконує функцію звертання до читача. Вона використовує тільки субстантив *Я*, який лише зрідка переходить у нейтральне *Ми*, яке в

тексті, проте, не означає спільноту, колектив, а швидше означає потаємність, інтимність, ніби оберігаючи секретність усього, що існує між автором і читачем. Вочевидь, така посилена увага до авторського «я» пояснюється акцентованим підкресленням статусу того, хто веде генеральну лінію думки. Авторка, уникаючи дієвих вербальних засобів інтимізації (застосування займенника ти (ви), прямих звертань, слів із пестливими суфіксами), традиційно для власної творчості обирає лінію авторського домінування над процесом образотворення, а це і наближує читача до процесу мислення, і водночас дистанціює його, не підпускаючи ближче нею — авторкою — встановлених кордонів окреслення мережі асоціативних зв'язків, динаміки образів, есеїстичних парадоксів як способів запропонованої гри. У такий спосіб смисл прочитаного опредметнюється і вислизає з-під контролю свідомості, одночасно створюючи ефект не до кінця прозорої авторської думки. Це однозначно провокує до продовження осмислення сказаного й остаточного розкодування письменницької позиції, коли власне процес формування цієї самої позиції із формальним залученням реципієнта, продемонстрований перед цим, припинився.

Іншим шляхом реалізує тактику щирості / відвертості М. Матіос. Вона теж пропонує власну версію кохання, виходячи з попередньої творчості, але її ставлення до уявного учасника діалогу інше: він постає дієвим складником есеїстичної рефлексії й формування думки. Уже першим абзацом авторка накреслює таку тактику: «Я знаю, коли настане кінець світу з точністю до секунди. І ви знаєте також. І всі на світі знають, хоча, можливо, ніколи над цим і не замислюються. Бо просто знають. Кожен мовчки носить у собі ці знання, як носять рідну кров. Серце. Чи волосся.

*Ви смієтесь.
Не вірите!
Не мені.*

Ви не вірите самі собі, що носите в своєму мозку такі ж чудернацькі, хоча й не запатентовані знання, як і я» [5, с. 161].

У такий спосіб письменниця не просто запрошує читача до спільного осмислення явищ, створюючи ефект довірливої бесіди, невимушеного спілкування, активного залучення співрозмовника до художньої розповіді. Вона готує платформу для конструювання есеїстичних мислеобразів, на якій думку буде пролонговано не одноосібно, а

підкреслено обопільно з читачем. Абсолютна дзеркальність (я — ви) у підсумку збалансовує ступінь активності обох агентів есеїстичної взаємодії, створюючи ефект одномоментної інтеракції адресанта й адресата: «Я допитлива. Але не настільки, щоб знехтувати Великими Таємницями. Тому я — щаслива. Чого і вам бажаю... А кінця світу не буде ніколи, поки бодай одне серце у світі любить, позбавляючись страху. Навіть перед її неосудністю — Смертю.

Ви це теж знаєте.
Я тільки вам інколи нагадую.
У книжках» [5, с. 167].

Експресивізація синтаксису в есе М. Матіос (використання фігур еліпсису, парцеляції, сегментованих та усічених конструкцій тощо) також сприяє підсиленню інтимізації. Науковці (В. Кожевникова, В. Виноградов тощо) часто називають це конструктивним принципом, що ґрунтується на неповному вербальному викладі обсягу елементів змісту, що залишає простір для домислення сказаного, відтак комунікативна настанова есе — народжувати думку разом із рецепієнтом — реалізується повною мірою.

По-своєму реалізує тактику відверстості й С. Пиркало. Вона повністю будує текст на риторичних питаннях, через що текст являє собою лише суцільний каскад таких синтаксичних фігур (стверджувальні речення є тільки в епіграфах). Усі питання починаються сполучником «чи», анафора лише збільшує ефект повторюваності, навіювання, через що читач активно долучається до процесу осмислення, що таке кохання, занурюється у простір його численних інтерпретацій. Між питаннями — пробіли: вочевидь, це зроблено з метою переключити увагу читача, адже грані кохання надто різні (і Бога до людини, і тичинки до пестика). Авторка реалізує комунікативну стратегію своєрідно: вона не стільки запитує, скільки відзначає різні грані осмислюваного феномену із активним залученням читачької уваги. Всі передані в такий спосіб аспекти пов'язані із емоційно-експресивними значеннями (кохання — хвиля, матерія, право, привілей, єднання душ тощо). Основна стратегія такої побудови есе — привернення уваги, підвищення емоційності, посилення враження оригінальності. Відповідь у кожному риторичному питанні вже заздалегідь підказана й сформульована, саме ж риторичне питання спонукає співрозмовника до міркування / переживання для того, щоб зробити

його більш активним, ставлячи його в таке положення, наче він сам відповідає на питання і самостійно робить висновок. Наприклад: «Чи люблю я себе більше за всіх? Чи можна любити іншого, не люблячи себе? Чи я люблю себе в інших? Чи знаю я досить про інших, щоб любити їх самих? Чи знаю я взагалі що-небудь?» [7, с. 187]. У цьому уривку кожне наступне питання — своєрідна відповідь на попереднє з нашаруванням рефлексії з приводу змісту сказаного. Авторський вплив на читача тут дієвий, адже налаштовує його на певну психологічну хвилю не шляхом повчальних сентенцій, а наче між іншим, непомітно; читач невимушено замислюється над змістом сказаного, а авторка вже розширює арсенал переконання й впливу в наступному питанні. У цьому сенсі слушною є думка С. Шабат: «У невластивих реченнях комунікативний намір мовця є асиметричним до питальної форми. Адже це не запит про необхідну інформацію, не чітко визначена апеляція до конкретного адресата з метою заповнити прогалини у знаннях, не прагнення автора запити задовольнити власну когнітивну цікавість, а експресивне ствердження / заперечення, спонукування, емоції чи оцінка, засіб підтримування контакту чи активізації уваги співрозмовника» [9, с. 123].

Отже, інтимізація як тактика реалізації комунікативної стратегії монодіалогу в есе має розгалужену структуру, складається з різних одиниць, у всіх проаналізованих творах реалізується по-своєму: з посиленням акцентом на власному «я» у О. Забужко, з акцентуацією на комунікацію, діалог — у М. Матіос, з ненав'язливою формою навіювання — у С. Пиркало. Але ґрунтується ця інтимізація в усіх есеях на спільному підложі: максимальному залученні читача до процесу авторських міркувань. Проаналізовані твори дають підстави стверджувати, що інтимізація як комунікативна тактика покликана вирішити низку питань, насамперед інтерсуб'єктивного плану, виявити умови дієвого осмислення філософських питань. Саме інтимізація створює інтуїтивний діалог між автором і читачем та виражає авторське ставлення до зображуваного, відтак вона у своєрідний спосіб маркує психологічну ауру самого митця, розкриваючи його глибокий внутрішній світ, обволікаючи читача і створюючи особливе поле напруження тексту, від якого він — читач — уже не здатний відійти, а саме це і є панівною комунікативною стратегією есеїстичного твору як такого, запорукою його неабиякої популярності на початку ХХІ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Забужко О. What makes you smile when you are tired // 100 тисяч слів про любов, включаючи відгуки / авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упорядник С. Г. Васильєв. — Харків : Фоліо, 2008. — С. 98–113.
2. Зайцева Ю. Інтимізація як мовознавча проблема [Електронний ресурс] / Ю. Зайцева. — Режим доступу: // file:///C:/Users/user/Downloads/2848–5961–1–SM %20(1).pdf
3. Зацепин К. Жанровая форма эссе в параметрах художественного / К. Зацепин // Вестник СамГУ. — 2005. — № 1 (35). — С. 75–82.
4. Кайда Л. Эссе: стилистический портрет / Л. Г. Кайда. — М. : Флинта: Наука, 2008. — 184 с.
5. Матиос М. І все-таки — не навпаки // 100 тисяч слів про любов, включаючи відгуки / авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упорядник С. Г. Васильєв. — Харків : Фоліо, 2008. — С. 161–167.
6. Палійчук А. Комунікативні тактики інтимізації в англomовному художньому дискурсі (на матеріалі коротких оповідань) / А. Палійчук // Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна / Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. — Харків : Видавництво ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 1964. — № 1002: Серія: Романо-германська філологія. Методика викладання іноземних мов, вип. 69. — 2012. — С.15–21.
7. Пиркало С. Любов? // 100 тисяч слів про любов, включаючи відгуки / авт. проекту С. Г. Васильєв, О. А. Коваль; упорядник С. Г. Васильєв. — Харків : Фоліо, 2008. — С. 185–189.
8. Садыкова Л. Эссеистический тип мышления [Электронный ресурс] / Л. Садыкова. — Режим доступа: // www.forlan.ghost.dn.ua /konferens/sadikova.htm
9. Шабат С. Структурно-семантичні моделі риторичних питань / С. Т. Шабат // Наукові записки. — Тернопіль : ТДПУ, 2001. — Вип. 5. — С. 122–129.
10. Шифрин Б. Интимизация в культуре / Б. Шифрин // Даугава. — 1989. — № 8. — С. 88–94.

**КОММУНИКАТИВНАЯ ТАКТИКА ИНТИМИЗАЦИИ
В ЭСТЕТИКЕ О. ЗАБУЖКО, М. МАТИОС, С. ПЫРКАЛО**

Татьяна Шевченко, канд. филол. наук, доц.

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

В статье исследовательские усилия направлены на интимизацию как тактику коммуникативной стратегии автора эссеистического произведения сделать читателя участником монодиалога. Проанализированы разные варианты воплощения этой тактики в произведениях О. Забужко, М. Матиос, С. Пыркало,

вошедших в сборник «100 тысяч слов о любви, включая отзывы». Доказано, что тактика интимизации решает вопросы интерсубъективного плана в жанре эссе.

Ключевые слова: интимизация, коммуникативная стратегия, эссе, диалог, монолог, писатель.

**COMMUNICATIVE INTIMISATION TACTICS
IN MODERN UKRAINIAN ESSAYS (BASED ON WORKS
BY O. ZABUZHKO, M. MATIOS, S. PYRKALO)**

*Tetyana Shevchenko, Candidate of Philology, associate professor
Odessa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

Scientific research in this article is aimed at studying intimation as tactics of communicative strategy used by an author of an essayistic work of literature, whose goal is to make the reader a participant in the mono-dialogue. It is highlighted that in philosophy intimation is characterized as a process of information perception, which represents the recipient and source of information through various types of consciousness as absolutely different ones based on the content of thoughts and feelings. In the article there is also an appeal to L. Bulahovskiy, who thinks that intimation is a special set of methods: firstly, they aim is to get the author closer to what was represented in the text; secondly, they prompt the reader to experience together with the author elements of his works of literature, get closer to his feelings and moods.

The article directly analyses intimation tactics in the essays by O. Zabuzhko «What makes you smile when you are tired», M. Matios «Still not the opposite way», S. Pyrkalo «Love?». There is a detailed tactics of creating a confidential discussion with the reader, tactics of reader's presence / attraction, tactics of frankness / sincerity in the communication with the reader. The analysis was accompanied by compositional features in the texts, author's position, elements of dialogisation, tropes and figures. Conclusion is the following: intimation as the tactics of mono-dialogue communicative strategy in the essay has a very branched structure and consists of different points, therefore, in all the analysed works it is used differently: in O. Zabuzhko's work there is a strong accent on the inner self — «I», in M. Matios's essay there is an accent on the dialogue, S. Pyrkalo's work has an unobtrusive sense of imposition. However, in all the essays intimation is based on the same thing: to engage the reader into the process of author's thoughts as much as possible. Analysed works of literature gave reasons to state that intimation as communicative tactics is aimed at solving a number of questions, mainly intersubjective ones, highlighting the conditions for the actual comprehension of philosophical questions. Intimation creates an intuitive dialogue between the author and the reader and expresses the author's attitude to what was represented, thus, marking the psychological aura of the writer, opening his deep inner world, engaging the reader and creating a special sense of anxiety around the text, from which the reader is no longer able to escape — this is the main communicative strategy of an essay, which makes it so popular in the beginning of the XXI century.

Key words: intimation, communicative strategy, essay, dialogue, mono-dialogue, writer.

REFERENSES

1. Zabuzhko, O. (2008), What makes you smile when you are tired [What makes you smile when you are tired], 100 tysiach sliv pro liubov, vkluchaiuchy vyhuky: / Avt. proektu S. H. Vasyl'iev, O. A. Koval'; Uporiadnyk S. H. Vasyl'iev., Folio, Kharkiv, pp. 98–113 [in Ukrainian].
2. Zaitseva, Iu. (2016), Intymizatsiia yak movoznavcha problema [Intim�ization as a linguistic problem], available at: [// file: // C:/Users/user/Downloads/2848–5961–1–SM %20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/2848–5961–1–SM%20(1).pdf)
3. Zatsypyn, K. (2005), Zhanrovaia forma esse v parametrakh khudozhestvennoho [Essay genre form in fiction], *Vestnyk SamHU*, no.1 (35), pp. 75–82.
4. Kaida, L. H. (2008), Esse: stylystycheskiy portret [Essay: stylistic portrait], *Flynta: Nauka, Moskow* [in Russian].
5. Matios, M. (2008), I vse-taky — ne navpaky [Still not the opposite way], 100 tysiach sliv pro liubov, vkluchaiuchy vidhuky: / Avt. proektu S. H. Vasyl'iev, O. A. Koval'; Uporiadnyk S. H. Vasyl'iev, Folio, Kharkiv, pp. 161–167 [in Ukrainian].
6. Paliichuk, A.(2012), Komunikatyvni taktyky intymizatsii v anhlo-movnomu khudozhn'omu dyskursi (na materialy korotkykh opovdian') [Intim�isational communicative tactics in English-language fictional discourse (based on the material of short stories)], *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu im. V. N. Karazina / Kharkivs'kyi natsional'nyi universytet im. V. N. Karazina, Kharkiv : Vydavnytstvo KhNU im. V. N. Karazina, 1964. — № 1002: Seriia: Romano-hermans'ka filolohiia. Metodyka vykladannia inozemnykh mov*, issue 69, pp.15–21.
7. Pyrkalo, S. (2008), Liubov? [Love?], 100 tysiach sliv pro liubov, vkluchaiuchy vidhuky: / Avt. proektu S. H. Vasyl'iev, O. A. Koval'; Uporiadnyk S. H. Vasyl'iev, Folio, Kharkiv, pp. 185–189 [in Ukrainian].
8. Sadykova, L. (2016), Essestycheskiy typ myshleniia [Essayistic type of thinking] L. Sadykova. — *Elektronnyi resurs. — available at: www.forlan.ghost.dn.ua/konferens/sadykova.htm*
9. Shabat, S. T. (2001), Strukturno-semantychni modeli rytorychnykh pytan' [Structurally-semantic models of rhetorical questions], *Naukovi zapysky, TDPU, Ternopil'*, issue. 5, pp. 122–129.
10. Shyfryn, B. (1989), Yntymyzatsiia v kul'ture [Intim�ization in culture], *Dauhava*, no. 8, pp. 88–90.

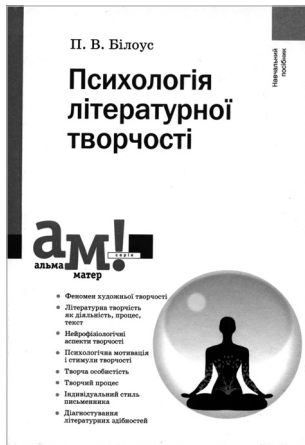
Стаття надійшла до редакції 27 жовтня 2016 р.

РЕЦЕНЗІЇ

ПРО ПСИХОЛОГІЮ ТВОРЧОЇ ПРАЦІ ПИСЬМЕННИКА В НАВЧАЛЬНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Микола Пащенко

Рецензія: Білоус П. В. Психологія літературної творчості: [навч. посіб.] / Петро Васильович Білоус. — К.: Академвидав, 1014. — 216 с. — (Серія «Альма-матер»).



Важко заперечити вагомість такої теми в лекційних курсах з теоретичного літературознавства, враховуючи ті завдання, які стоять на черзі денній у справі підготовки як літературознавців, так і письменників. Підтверджує актуальність проблематики психології творчої праці ініційована М. Наєнком підготовка в Україні фахівців з літературної творчості.

Перш ніж перейти безпосередньо до критичного осмислення посібника П. Білоуса «Психологія літературної творчості», відзначимо, що першість у висвітленні цієї проблематики в жанрах навчальної літератури належить Г. В'язовському. Він ще в 60–80-х роках минулого століття опублікував конспект лекцій спецкурсу «Специфіка творчого труда письменника» (1964), підрозділ «Творча робота письменника» в підручнику «Теорія літератури» (1975), а в 1982 році вивершив дослідження психології творчості монографією «Творче мислення письменника».

А. Ткаченко в підручнику «Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)» (1997), викладаючи цей аспект знання про творчість і її специфіку, до складових творчості включає натхнення, фантазію, творчі імпульси, обдаровання, відчуття, їх психологічну природу та вияви в різних типах мислення [с. 13]. Названі у вступному розділі чинники та їх особливості проявлення більш мотивовано і повно розглядаються у першому та четвертому розділах підручника, присвячених феномену мистецтва та закономірностям розвитку літератури.

В. Іванишин у посібнику «Нариси з теорії літератури» (2010), зокрема в підрозділі «Творчий процес», пояснюючи складність художнього твору і мотивуючи тісний зв'язок між його компонентами, завдяки чому досягається цілісність, системність, ієрархічність художнього явища, формує уявлення студента про такі основні форми літературної творчості, як творчий імпульс, творчий задум, творче натхнення, творчий (робочий) стан, творчий пошук, творчий акт, творчий процес, творчий (художній) експеримент, що є складниками, етапами та аспектами психології творчості, методології творчості та філософії творчості як наукових дисциплін.

П. Білоус у посібнику «Теорія літератури» (2013) звернувся до аспектів творчої роботи письменника лише принагідно — кількома абзацами, в яких виклав передумови творчого мислення, зокрема такі, як уявлення, фантазія, асоціативність, натхнення, інтуїція, перевірення (с. 35, 36).

Однак, як відомо, П. Білоус ще у 2004 році видав посібник «Психологія літературної творчості», який для нього, як науковця і викладача, став точкою відліку в подальшій роботі над висвітленням аспектів літературної творчості, що вивершилась написанням нового посібника під цією ж назвою у 2014 році.

Структурно цей посібник включає 8 розділів: 1. «Феномен художньої творчості», 2. «Літературна творчість як діяльність, процес, текст», 3. «Нейрофізіологічні аспекти творчості», 4. «Психологічна мотивація і стимули творчості», 5. «Творча особистість», 6. «Творчий процес», 7. «Індивідуальний стиль письменника», 8. «Діагностування літературних здібностей». Кожен розділ започатковується вступом-анотацією до заявленої теми. У більшості розділів викладається історія питання, зокрема вона подається у підрозділах: 1.1. «Розвиток уявлення про художню творчість»; 2.1. «Теорії походження словесно-художньої творчості»; 4.1. «Літературна творчість як спосіб самовираження»; 5.1. «Формування і розвиток творчої особистості»; 6.1. «Теорії стадійності творчого процесу»; 7.1. «Креативна індивідуальність»; 8.1. «Психодіагностика як метод пізнання творчості». Кожен розділ також завершується переліком контрольних запитань та завдань.

У розділі I «Феномен художньої творчості» автор, називаючи імена російських та українських учених, які досліджували аспекти творчої роботи, констатує, що на сучасному етапі завдяки цим науковцям проблема творчості стала найбільш опрацьованою в філологічній,

філософській та психологічній науках. Зокрема відзначає множинність пізнавальних аспектів щодо автора і його творчості, таких як екзистенційний вимір творчості, творча природа свідомості, детермінація творчої діяльності, естетична природа творчості, співвідношення творчості й життєвого простору особистості, психоаналітика творчого процесу, парадигма творчої особистості, психотипи письменників, методологія творчості тощо [с. 13].

Викладаючи підходи у вивченні проблематики літературної творчості, автор дає визначення кожного поняття, що складає структуру предмета, на якому зосереджується увага студента (це ж визначення повторюється у термінологічному словничку, поданому в кінці посібника). При цьому наводить різні підходи, концепції науки психології про творчість, подає перелік ознак творчості, що відображає проблемне поле цього аспекту науки, з чого мають формуватися уявлення студента про складники творчості, якісні її параметри.

Таким чином, автор конкретизує розгляд питання зв'язків літератури і психології, визначає ряд межових аспектів, таких як психологія творчості, психологізм літератури, психологія сприймання. Водночас, подаючи характеристику чинників творчості, викладає історично обумовлені етапи розвитку уявлень про художню творчість, про специфіку творчості, вказує на якісні параметри (креативність) творчої особистості. Так становлення уявлень про художню творчість автор ілюструє раціонально-матеріалістичними підходами Платона, містичністю (іраціональністю) акту творення; характерним для творчості середньовічного книжника омовленим словом, промовленим Богом, що є Божим діянням; прагненням в епоху Відродження відтворювати красу; раціоналістичними законами і правилами (похідними від «Поетики» Арістотеля), сформульованими Н. Буало; теоретичним осмисленням таких ознак творчості, як уява, комбінаторна спроможність творця (Д. Дідро), здатністю творити образи предметів без безпосереднього контакту з ними — за рахунок спогаду та уяви, оформлення в слові (Гегель). Автор мотивовано виділяє гегелівське розуміння творчості як етапу народження модерних понять та інтерпретацій словесного мистецтва, що відкрило шлях до трактування творчості як спроби виразити «невиражальне» (В. Бергсон), що складає індивідуальну сутність людини [с. 10].

Факт глибинного проникнення у психологію творчості автор підтверджує концептуальними судженнями психологів і психіатрів

К.-Г. Юнга, З. Фрейда, які заглиблювались у сфери підсвідомості, розробили теорію архетипів, оскільки розглядали творчий процес як одухотворення архетипів. А це вже сфера поетичної фантазії, гри, яка набуває відмінних у стильовому відношенні ознак та різного спрямування (гра весела, гра сумна). Для продовження розвитку ідеї літературної творчості «як гри» автор звертається до праць істориків та філософів Й. Гейзінги, М. Гайдегера, до інтенціональності творення акту свідомості — у Гуссерля, до проблематики особистості письменника, зокрема суб'єктивності як вираження себе, а не об'єктивної реальності (М. Гайдеггер), до пояснення літературної творчості як одного із виявів людського буття, виявлення екзистенційних проблем, у тому числі свободи стосунків, самопочування у часі (Ж.-П. Сартр).

Зробивши екскурс у класичну теорію, історію психології, філософії літературознавства, П. Білоус завершив огляд уявлень про художню творчість викладом модерністських тенденцій у трактуванні І. Франка, М. Вороного, М. Євшана, Б.-І. Антонича, при цьому зосередив увагу на винятковій ролі свідомого і підсвідомого у творчій діяльності письменника, на ролі уяви, фантазії, асоціювання.

Стосовно коментування П. Білоусом особливої уваги І. Франка до зв'язків літературознавства із психологією зазначимо, що цей аспект у посібнику можна було (уже в наступних розділах, темах) викласти більш деталізовано, відслідкувавши всі етапи асоціювання від первинних, безпосередніх сприймань (дотикових, нюхових, звукових тощо) і до образів-уявлень. Така градація більш науково розроблена у психологічній науці і поки що недостатньо адаптована до теоретичного літературознавства, зокрема в аспекті психології творчості і саме щодо такого специфічного процесу і наслідку, як образотворення. Так у підрозділі «Специфіка художньої творчості» не вистачає суто спеціалізованого пояснення процесів асоціювання, а відтак і метафоризування, які є способами різною мірою пришвидченого (в поезії чи прозі!) механізму образотворення та узагальнення, про що особливо зацікавлено і професійно доказово щодо специфіки поезики Т. Шевченка писав І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості».

При висвітленні основ та специфіки психології літературної творчості автор посилається на К.-Г. Юнга, розкриваючи структуру цього напрямку науки, який постає на межі психології і літератури. Його міркування цілком доступні і зрозумілі: він констатує, що у мистецтві точкою відліку є «душа». Саме тому психологія є наукою про душевні

процеси. Тож синтез мистецтва і науки — це предмет психології художньої творчості, яка здатна описати і витлумачити співвідношення двох об'єктів — «психологічну композицію» твору і психологічні передумови, породжені свідомим і несвідомим автора. Отже, результат творчості, в інтерпретації П. Білоуса, — це «навмисне» скомпонований продукт складної душевної діяльності, першопричина його — сам душевний апарат. Хоча ці два об'єкти тісно між собою пов'язані, однак Юнг вважав, що «один із них все-таки не спроможний пояснити іншого» [с. 19]. Наводячи судження Юнга, П. Білоус тим самим наголошує на цій важливішій проблематиці психології художньої творчості як науки. Адже психологічні процеси в межах рівня свідомого можуть бути з'ясовані, а в межах підсвідомого — ні.

Акцентуючи увагу на питаннях взаємодії психології і літератури, а відтак і специфічного аспекту літературознавства, відповідно і методології дослідження творчості К. Юнгом, О. Потебнею, Д. Овсяннико-Куликовським, І. Франком, Л. Виготським, З. Фройдом та іншими ученими, автор посібника означив історичний розвиток науки та окреслив ряд невирішених питань психології творчості як науки сьогодення. Однак виклавши основоположні підходи у становленні психології художньої творчості, автор обмежився оглядовим викладом матеріалу, можливо, в цей контекст варто було б вписати більш спеціалізовано з виділенням в окремий розділ огляд у сучасному літературознавстві проблематики автора. Зокрема, акцент має бути зміщений з біографічного автора на автора-митця, на суб'єкта висловлювання, тим самим розмежувати емпіричну реальність та художню умовність, при цьому також варто остерігатись, як вважає М. Гірняк, щоб апелювання до психології митця не притлумило естетичної перспективи, а відтак автор має трактуватися як суб'єкт естетичної діяльності, точніше — як естетично перетворений суб'єкт. Тут же може бути пояснений концепт «смерть автора» як свідчення кризи ідентичності особи і натомість усвідомлення процесуальності творення авторського образу, розуміння тексту як самодостатнього феномену, який утверджує іншого суб'єкта — суб'єкта як текстуальної модальності, утвореного на основі літературної практики (М. Гірняк). Напевне, в даному разі продуктивним і методологічно виваженим може стати досвід такого теоретика і митця, як Умберто Еко з його більш сучасними підходами, які врівноважують різні методології в межах від об'єктивістських до суб'єктивістських концепцій творчості.

Автор посібника дає огляд теорій походження словесно-художньої творчості (розділ 2). Виклад матеріалу подається тематично за назвами шкіл, з коментуванням концепцій представників цих шкіл і напрямків науки. Це, зокрема, міфологічна теорія, біблійне тлумачення словесної творчості, теорія ігрового походження словесного мистецтва, психолінгвістична теорія походження літератури, психофізіологічна теорія походження художньої творчості, матеріалістична теорія походження мистецтва, теорія пасіонарності. Отже, від міфів, архетипів, божественного походження словесної творчості і до «гри» словом, «вільної гри духовних сил», до слова як засобу, що впливає із глибини людської природи, до мистецького феномена, що є наслідком олюднення світу, до мімесису та пасіонарності, які лежать в основі творчості — такий спектр теорій художньої творчості, що складає запропонований автором огляд. Цей матеріал не лише призначений для формування у студентів знань з історії питання, а й складає комплекс уявлень про можливі підходи в оцінці художніх явищ, про методiku вивчення твору і творчості того чи іншого періоду розвитку літератури.

В підрозділах 2.2. «Особливості і види творчої діяльності», 2.3. «Творчий процес», 2.4. «Текст (вір) як результат літературної творчості» розкриваються питання психології і специфіки творчої праці письменника, що позначається виділенням та характеристикою етапів творчої праці письменника. Це, зокрема, народження ідеї, задуму, вибір об'єкта зображення, психологічна концентрація, самоорганізація, пошук необхідних умов, що вказує на суто індивідуальний характер. Наголошуючи на складності психологічної роботи на рівнях підсвідомості і свідомого, автор посібника зазначає, що митець не контролює творчий процес на рівні підсвідомості і навпаки — повноцінно контролює творчий процес, що розгортається на рівні свідомого. Тут варто було б вивершити виклад важливішим судженням-узагальненням: письменник постійно самообмежує себе у формуванні цього *іншого* («малого», індивідуально-авторського, суб'єктивно відтворюваного) образу світу і це відбувається, звичайно ж, на рівні свідомого.

Оскільки в назві підрозділу 2.4 «Текст (вір) як результат літературної творчості» автор лише означив ще один рівень художнього твору, тобто «світ», без якого неможливо пояснити завершеність творчого процесу, внаслідок співтворчості «читач — текст — автор», то варто

студентові дати уявлення про структуру і систему «світу» твору та мотивувати таким чином передумови появи твору, внаслідок такої структури співтворчості.

Важливіше коло питань психології творчості висвітлюється автором у розділах: 3 «Нейрофізіологічні аспекти творчості», 4 «Психологічна мотивація і стимули творчості», 5 «Творча особистість», 6 «Творчий процес». Це проблематика видів, функції та градації відчуттів, які впливають на творчий процес. Автор, зауважимо, дещо обмежує виклад теми, зокрема «відчуття» варто було б пов'язати з етапами процесу творчості і співвіднести з асоціаціями, образами-уявленнями тощо. Якщо поняття «відчуття», класи/групи, синтез відчуттів подаються автором в аспекті їх функцій, які впливають на творчий процес, то розкриття теми «вища нервова діяльність» (п. 3.3) фокусується ним на визначенні цього поняття як сукупності процесів, які забезпечують психічне відображення дійсності людини взагалі. Стосовно ж безпосередньо творчості автор вказує лише на інтенсивність діяльності нервової системи, яка виражається у лабільності, рухливості, динаміці. Постає закономірне питання: як це проявляється в різних типах творчості (типах мислення, образотворення, видах узагальнення, стилях), на різних етапах творчого процесу, враховуючи рівні підсвідомості і свідомості, які є різноякісними проявами творчості? Цей аспект варто описати ширше і послідовніше у зв'язку з особливостями і етапами творчого процесу.

Питання ролі емоцій і почуттів у процесі творчості, диференціації взаємопов'язаних понять, форми їх виявлення складають зміст теми 3.3, тим самим автор акцентує увагу на тому, що художня творчість за своєю природою і в аспекті поліфункціональності є емоційною і в сенсі самоздійснення, і завдяки потенційному впливу на реципієнта. Разом з тим, для кращого сприйняття тексту посібника логічніше було б підпорядкувати виклад матеріалу спочатку задля розкриття процесу творчості, а потім — процесу співтворчості.

Ведучи розмову про «Психологію образотворення» (п. 3.4), П. Білоус цілком мотивовано пов'язує процеси образотворення і узагальнення [с. 52], що відповідає природі художнього пізнання, тобто концептуалізації людини і світу. Для зіставлення автор включає виклад основ наукового пізнання, в якому уявлення про предмет/об'єкт складаються на основі монологічної форми знання, за рахунок функції лівої півкулі мозку (асиметричної за механізмом мислен-

ня правій), що реалізується як абстрактно-логічний, мислительний тип пізнання. Він, як процес, спочатку подрібноє дійсність, робить її дискретною, а потім збирає до купи, немов би оживлює. В художньому пізнанні домінує права півкуля мозку, митець схоплює і відтворює дійсність цілком, неподільно, представляє її у вигляді невербальних дій, емоцій, жестів, міміки, орієнтує реципієнта на синтезовано-цілісне, всеохопне сприймання. Таким чином виклад автором посібника основ психології образотворення побудований на протиставленні функцій півкуль головного мозку, на відмінностях мислительного і художнього типів вищої нервової діяльності, на зіставленні процесів аналізу, особливостей форм втілення і сприймання дійсності. Зокрема образне представлення предметного і понятійного світу, взаємозв'язків у ньому є полісемантичним, воно виникає внаслідок асоціювання, що переводить вираження образу предмета пізнання з мовного рівня на рівень мови художніх образів. Тим самим автор уникає поняття і термінологічного оксиморону «образне мислення», замінюючи його конструкцією «мова художніх образів», «образне моделювання» [с. 53].

Однак при цьому не можна не зауважити, що психологія образотворення знає і більш раціоналізовані форми, такі як «образи-абстракти», про що писав Г. В'язовський у статті «Образне і абстрактне в художній літературі». Розмірковуючи про лірику, він пише: «У зміст лірики, з одного боку, входять міркування, що охоплюють загальні елементи і його становлення, з іншого боку, — розмаїття особливого». Далі за текстом доповнює це судження висновком: «...обидва елементи — прості абстракції, що спираються на зв'язок між собою, який організує автор» [Іст.-літ. ж., 1995, с. 16]. Таким чином Г. В'язовський, вслід за Гегелем, відзначив участь абстракцій в образотворенні, що в трактуванні М. Гея («Художественность литер., Поэтика, Стиль») свідчить про «безкінечне розмаїття принципів образотворення». Адже художній образ, у визначенні Г. В'язовського, завжди «двомовний», він і «образ-конкрет» і «образ-абстракція». Образна конкретика, поєднуючись із абстрактним узагальненням, набуває додаткової змістовності, а абстрактне узагальнення наповнюється образною конкретикою. Останнє добудовує образ, скріплюючи його «у тривку єдність» [Іст.- літ. ж., 1995, с. 17].

Зауважимо, що слід розглядати також наслідки процесу абстрагування як безпосереднього втілення, вираження образів-абстрактів чи

різною мірою абстрагованих образів. Таким чином абстрактне мислення, проявлення його в образах-абстрактах, які є узагальнюючим чинником, складовою образу, добудовують образну конкретику, проявляються як переважаючий образ, форма образотворення в окремих образах чи в індивідуальному стилі творчих особистостей, в яких, на думку Гегеля, обидва елементи (загальне і окреме) є простими абстракціями.

Говорячи про «інтенцію», автор наголошує на тому, що це є «спрямування свідомості», і далі стверджує: «сплав свідомого/підсвідомого і психологічного(?)» начал, а образ «переважно є виявом структур підсвідомого». Виникає питання: як співвідносяться рівні свідомого і підсвідомого та психологічного? Чому перше (у трактуванні чи стилістиці автора) не складає сферу другого, тобто психологічного? Окрім того, варто було б розвинути думку щодо образу як породження сфери підсвідомого із врахуванням різновидів образів, їх місця в структурі художнього твору та родо-жанрової природи, що і визначає сферу їх породження.

У розділі 4 «Психологічна мотивація і стимули творчості» висвітлюється проблематика творчості в аспектах: самовираження письменника (4.1) когнітивний аспект художньої творчості (4.2), творчість як воля до влади ((4.3), літературна творчість і сублимація (4.4), гедоністична мотивація творчості (4.5) творчість як діалог зі світом (4.6), ідея людського безсмертя і творчість (4.7) творчість як утеча від дійсності (4.8), творчість як самовдосконалення (4.9). Звертаючись до суджень письменників, психологів та літературознавців, П. Білоус розкриває передумови літературної творчості, пов'язує їх із психологією особистості як творчо зорієнтованої, обдарованої, талановитої і відповідно мотивованої. Поняття «творча особистість» (розділ 5) стає предметом викладу в аспектах формування і розвитку дії (5.1), виявлення граней художнього таланту (5.2): від таких особливостей як спостережливість, розвинута увага, чітка пам'ять, винахідливе фантазування і до легкості та розкутості асоціацій, осмислення, інтуїції, гнучкості мислення, сутності дотепності, оперативного ув'язування нових відомостей із попереднім досвідом. Автор посібника розглядає таку особливу і необхідну для письменника рису, як талант, співвідносить його з біографією (5.3), середовищем (5.4). Зосереджує увагу на рушійних силах життєвого шляху з погляду психології центрації і децентрації як різновидів і протилежних підходів до пізнання світу та

вироблення індивідуального мовлення/голосу, виділення його із системи понять на матриці колективної свідомості» [с. 17].

Посилаючись на закон психічного буття В. Вундта, зокрема психічні закони відношень та закони розвитку, автор, вслід за Вундтом та іншими ученими, формулює ряд етапів творчого процесу у змістовному та часовому вимірі людини, це, зокрема, етап засвоєння чужого творчого досвіду (учнівство), формування власної творчої манери — вироблення навичок, умінь, стилів творчості (дозрівання), продукування результатів творчої діяльності (майстерність). Наводить дві відмінні моделі формування творчої особистості, такі як *vita minima*, яка відзначається споглядальністю, та *vita maxima et heroica*, для якої характерна підвищена активність, схиляння до авантюризму. При цьому відзначає також фази активного формування цих моделей і пов'язує їх із віковими психофізіологічними особливостями розвитку людини. Вершина і повнота вияву творчості позначається поняттям «акме», що можливе при розквіті тілесних і душевних сил. Для визначення «вершинного» періоду творчості автор наводить досить об'ємний перелік імен видатних письменників, їх творів із зазначенням віку цих авторів і коли були написані їх найкращі твори, внаслідок чого робить висновок, що найпродуктивніший вік у творчій біографії письменника складає 35–45 років.

Після характеристики передумов вияву творчої особистості автор переходить до розгляду творчого процесу, його стадійності, починаючи з виникнення задуму, зокрема таких його етапів, як спостереження, збирання матеріалу, зародження і реалізація задуму (6.2) (останнє психолог В. Роменець назвав власне імпровізацією), і далі супроводжування, натхнення, що переломлюється у швидкоплинні і розгалужені асоціації, активне відтворення вражень, віртуозність образотворення.

Багатим на матеріал зі спостережень самих письменників виявився підрозділ 6.3 «Натхнення», в якому розглядаються особливості, процеси асоціювання, зокрема швидкоплинність асоціацій і функціональність їх у відтворенні вражень, що автор пов'язує з «віртуозністю образотворення» [с. 130]. Тут слід зауважити, що термін «віртуозність» швидше може бути застосований до означення творчого процесу саме на рівні свідомості, а не підсвідомості, чи не так?! У підрозділі 6.4 «Робота над твором» наводяться епізоди із творчої праці письменників, які супроводжуються особливими нервовими збудженнями, психоло-

гічною й інтелектуальною напругою, різними виявами емоцій. Важливіша роль у творчості відводиться мотивації як першопричині дій і вчинків письменників, про яку вони часто ведуть мову з читачами.

Автор посібника, викладаючи засади творчості, не прагне типологізації цих процесів. Для нього важливіше вказати на індивідуальні підходи. Тому, ведучи розмову про індивідуальні психічні структури (емоційні реакції, темперамент, звички, менталітет, інтелектуальність, креативність), він стверджує наявність у кожного письменника власного методу. Не виділяється в окрему тему розкриття поняття «літературний твір», автор розглядає його як відкриту художню систему, даючи визначення його з точки зору феноменології — як акту свідомості письменника, структуралізму — як структурно і естетично організовану в складну ієрархію з домінантою одного із складників, психолінгвістичну — як синтезу зовнішньої форми, внутрішньої форми і змісту, тим самим уподібнює структуру твору структурі слова, вказує на кореляцію твору із складним внутрішньо особистісним світом автора. Наголошується також на актуальності твору як комунікативної одиниці, яка визначається суспільним значенням твору, на процесі фільтрації творів у вимірах часу. (Т. Адорно, Г. Гадамер), на зламі стереотипів, на появі нових естетичних та психологічних критеріїв, на «відкритості» твору (У. Еко), на часі створення і теперішньому сприйманні, на так званому «подвійному часі» (Андре Мальро).

Саме в даному посібнику, виданому в 2014 році, на відміну від посібників «Вступ до літературознавства» та «Теорія літератури», виданих в 2011 та 2013 роках відповідно, П. Білоус звертає увагу студента на сучасне розуміння твору як тексту і світу, на їх взаємодію та єдність. Для нього «літературний твір — складна семіотична структура, поєднання матеріальних знаків (слів, тексту) та образного значення, в результаті чого виникає первинний (в уяві автора) і вторинний (в уяві реципієнта) художній світ». Отже, за визначенням П. Білоуса, «художній світ літературного твору — це фікційна дійсність, уявний світ, створений творчою діяльністю письменника, який є автором, конструктором та енергетичним джерелом матеріального й естетичного буття «другої реальності» [с. 149]. Характеризуючи складники художнього світу, автор посібника не дає диференціації їх в межах категорій «світ» і «текст», тобто у власне світ він включає і категорії тексту (мова йде про «поетикальні засоби» тощо). В даному випадку варто було б навести приклади підходів до характеристики «світу» іншими авторами

(Г. В'язовський, В. Халізов, В. Іванишин та ін.), чіткіше розділивши формальні та змістовні аспекти світу, вказавши на форми проявлення у світі суб'єктивності автора, героя і читача, визначивши їх кореляцію із об'єктною і суб'єктною сферами світу твору.

В розділі 7 «Індивідуальний стиль письменника» автор посібника вивершує виклад основ психології літературної творчості розглядом зокрема, особливостей творчої особистості, творчого процесу, конкретніше — в ньому розкриваються питання, пов'язані з креативністю як творчою реалізацією особистості, якій, окрім «іскри божої», потрібно багато і напружено працювати. Цю складову індивідуального стилю автор посібника характеризує, посилаючись на судження Г. Сковороди про природні нахили і їх розпізнавання, розвиток і розкриття у процесі діяльності людини. Звертається при цьому до суджень Ж.-П. Сартра, для якого особистість — це «буття-у-собі». Вона, як автор літературного твору, виявляє своє неповторне начало, свою екзистенцію, переживаючи абсурдність свого буття у світі, прагне свободи вибору, що і є порятунком від абсурду життя. Наводить важливіше твердження М. Гайдеггера, що єдиним джерелом твору є письменник, а не об'єктивна реальність. Автор виявляє себе у мовленні, адже він завжди на шляху до мови, а відтак до сутності буття, засвоєння колективного, словесного і життєвого досвіду. Він — особистість, що веде пошук себе самого, завдяки волі, таланту, здатності на вчинок.

Отже, автор посібника виходить на характеристику структури креативної індивідуальності, це, зокрема, цілісність як поєднання психічної природи з духовною організацією, на неповторність як ознаку творчого самовияву, що не властиве жодній іншій особистості, на самостійність як здатність бути собою та активність як спроможність протистояти несприятливим обставинам, відстоювати свої творчі, світоглядні та морально-етичні ідеали [с. 154]. Те, що автор посібника називає «неповторним здійсненням власного буття», «способами їх вияву», «маскою поведінки» творчої індивідуальності, є відношенням особистості в соціальному середовищі, виявом індивідуального стилю.

Оскільки слово/мова посібника вимагає точності у використанні терміносистеми (в цьому її важливіша ознака і призначення!), бажано було б уникати подвійних означень понять, зокрема таких, як «творча індивідуальність» і тут же «креативна індивідуальність» [с. 154]. При

характеристиці індивідуального стилю (підр. 7.2. «Формування індивідуального стилю») автор використовує теж терміни-дуплети: «індивідуальна манера», «творча манера», що є означенням формо-змістовного чинника літературного твору.

Трактуючи «стиль» у сучасному літературознавстві, автор узагальнює: «стиль є формотворною категорією, сприймання і пізнання якої відбувається через зовнішні ознаки тексту — мовлення, композиційну організацію, розміщення і співвідношення образів». При цьому поняття «індивідуальний стиль» характеризується як категорія, що сформувалась у зв'язку і «під впливом світовідчуття, світогляду, світорозуміння» [с. 155]. Саме цим означенням креативності особистості присвячено підрозділ 7.3 «Світовідчуття, світогляд, світорозуміння письменника». Автор знову ж вдається до використання термінів-дуплетів: «світовідчуття — перцепція — сприймання». У тексті підрозділу ці терміни так і залишилися мало диференційованими. Напевне, перш ніж перейти до інтерпретації змісту підрозділу 7.4 «Індивідуальна специфіка зображення в літературному творі», варто було б розширити уявлення про щойно перелічені вище «психофізичні реакції» [с. 13], поглибити поняття «тип сприйняття письменником дійсності», ввівши поняття «тип мислення» (див. праці Г. В'язовського). А за цим не можна не виділити в окремий підрозділ тему реалізації, тобто «переломлення» «типу мислення» в індивідуальний стиль, в історично-умовлені напрями та стилі.

Висвітливши аспекти психології літературної творчості, автор посібника звертається до проблематики діагностування літературних здібностей (розділ 8). Виклад започаковується закономірно судженнями психологів стосовно психодіагностики як методу пізнання творчості (8.1), що є галуззю суто психологічної науки, яка розробляє принципи, шляхи і прийоми розпізнавання, вимірювання та оцінювання індивідуально-психологічних особливостей особистості [с. 172], в тому числі в галузі літературно-художньої творчості. Особливу увагу приділяє концепціям виявлення творчого потенціалу таких психологів, як Френк Баррон, Джо Гілфорд, Елліс Торренс, Олексій Ковальов, Зінаїда Новлянська, Валентин Моляко, Тетяна Муха та Н. Рождественська (праця останньої в списку літератури відсутня).

Проблематику виявлення творчих здібностей (8.2), як особливу структуру в контексті здібностей людини взагалі, автор викладає за

параметрами вікової психології, виділяючи типи творчої активності. Окрім проблематики виявлення творчих здібностей, автор наводить сучасні методики діагностування схильності до літературної творчості (8.3), серед них: «констатуючі» — як комплекс текстів і завдань, спрямованих на дослідження природних нахилів індивіда, здатних відкрити і констатувати їх наявність і креативний характер, «прогностичні» — як цілеспрямоване дослідження творчих здібностей з погляду їх перспективи, життєздатності, готовності трансформуватися у сподіваний результат [с. 183].

До коментованих методик додаються тестові завдання. В них приведені тести Айзенка (1) Джонсона (2), що виявляють літературні нахили особистості, позначають рівень творчого потенціалу (4), в тому числі літературних початківців (6), наводить методики семантичної диференціації (5).

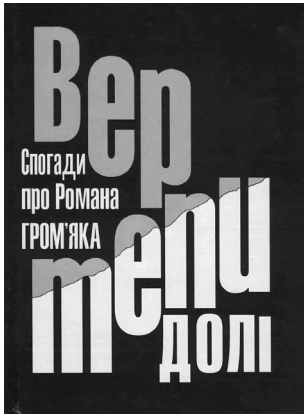
Слід зауважити, що в заключному розділі автор посібника в більш сконденсованій формі викладає психічні передумови та механізми творчості, що наближує до пізнання аспектів психопоетики. Власне останнє, а саме проблематика висвітлення структури і системи твору, процесів творення асоціативних сполук, метафоризування, образних структур, сюжетоскладання, формування стилю і жанру може дати перспективу, новий імпульс такому вкрай потрібному напрямку вивчення психології літературної творчості.

Стаття надійшла до редакції 30 вересня 2016 р.

ТО ЯКІ Ж ВОНИ ВЕРТЕПИ ДОЛІ ВІДОМОГО НАУКОВЦЯ РОМАНА ГРОМ'ЯКА?

Інна Пономаренко

Рец.: Вертепи долі. Спогади про Романа Гром'яка / упоряд. З. Лановик, М. Лановик. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2016. — 566 с.: іл.



Шанобливо зібрану, до ладу укладену, ретельно впорядковану книгу спогадів про Романа Гром'яка розпочато «Відчиненням Вертепу». У «Слові від упорядників» ще вчувається тремливий, болісний щем від втрати, зворушливе, поважне мовчання на честь людини неначе призупиняє вхідчини у книгу, від чого сприйняття стає розірваним, непослідовним.

Долучення до «інтерпретативної спільноти» тих, хто мав внутрішню потребу віддати данину пам'яті людині, вимагає дотримування етичних норм та канонічної обережності. Саме тому такий тип видання літературознавці не обирають для рецензування, навіть оминають у жанрологічних студіях. Тільки з відстані часу проаналізовано окремі зразки подібних текстів, згадуються структурні та тематичні особливості. Одним із перших, взірцевих, звідки беруть свої витоки інші, є твір Ксенофонта «Спогади про Сократа», з яким простежується щільний як алюзійний, так і композиційний зв'язок, знаково, навіть містично, посилений у завершальному тексті «Memorabilia» Мар'яни Лановик та Зоряни Лановик: «Ми ніколи не говорили про це ні самому Роману Теодоровичу, ні іншим людям, але його образ віддавна викликав у нас дуже стійку асоціацію, у правомірності якої ми все більше утверджувалися, і яка на сьогодні — уже по його відході — для нас залишається незмінною. Це — постать Сократа. Як і в Сократа, вчення професора Гром'яка було невід'ємним від його життя» [1, с. 540].

Подібність, очевидно, дуже помітна, оскільки вияскравлюється у багатьох текстах-споминах: «Сократ із Тернополя» (Анатолій Ткачен-

ко), «Літературна критика як філософія» (Михайло Наєнко), «Про таких людей кажуть Майстер» (Олександр Галич), «Мислитель широкого гуманітарного профілю» (Нонна Шляхова), «У ньому вражало все: рівень знань, неспішний ритм життя, якась особлива ваговитість, провидливий погляд у завтрашній день і тяжіння до ризику, непоступливість у принципових питаннях і душевна м'якість. Він завжди виділявся, ніби стояв на видному простогоні» (Петро Сорока).

Документальні розповіді поєднуються з ліричними описами та філософськими роздумами, більшість спогадів наближаються до такого жанру, як інтелектуальний портрет, у якому особистісне, характерне, індивідуальне проглядається в рисах зовнішності. Марія Моклиця пише: «Кожного разу стежиш (не зумисне — позиція в залі засідань змушує), як заходить Роман Теодорович, такий... Як його писати тепер, з цієї відстані? Його сиве волосся (молодшим, на жаль, бачити не довелось) дуже часто виглядало, як німб. Трохи кумедно — бо обличчя таке миле, трохи навіть дитинне, нічого величного, але водночас дуже зворушливо. Зріст і статура доповнювали образ скромної людини. А ще ж — максимальна простота, доступність, навіть лагідність у поведженні, чемні манери, інтелігентність. І все ж, разом з цим (незбагненим чином) завжди відчувалась дистанція між ним і всіма іншими, незалежно від реального наближення» [1, с. 358].

На перетинах творчих ініціатив та громадських пріоритетів, що виникали упродовж діяльності Р. Т. Гром'яка, виринають палімпсести подій, образів, інтонацій, у яких — натхненність талановитою особистістю, інтелектуальне захоплення й навіть — ритміко-стильове наближення до його манери викладання, що є способом зберегти найсуттєвіше.

Присутність його голосу, тембральна своєрідність, мелодика фрази вчувається з перших сторінок «Вертепу житейського»: «Я пам'ятаю себе...» [1, с. 17]. А далі — як Довженкова «Зачарована Десна», покадрова візуалізація: «Мій «Вертеп» народжується за принципом «монтажу» або «напливу». Асоціативність нашої пам'яті — річ відома: щось згадуємо, щось пригадуємо, з ними порівнюємо-зіставляємо бачене, щойно сприйняте» [1, с. 18].

Спогади різняться подієвістю, іноді наближаються до ліричних описів, порушуючи межі документалістики, новелістично обрамлюються, на диво майстерно взаємовплітаються, і вже тоді, згуртовані та поєднані, прочитуються несподівано — як біографічний роман.

Такий рецепції сприяє також композиційна специфіка видання, що, як і «Спогади про Сократа» Ксенофонта, має чотири «книги», наразі — чотири «Вертепи»: «...житейський», «...громадсько-політичний», «...науковий», «...аспірантсько-студентський».

Обґрунтування вибору таких назв подають упорядники, і потреби додаткового роз'яснення, здавалось би, немає. Однак тривимірність цього концепту добудовується, постає площинна абстракція, чотиривекторність якої візуалізує перехрестя, роздоріжжя, хрест, а по суті — топос України, який то геополітично складний, розірваний конфесійно, а то локально здеталізований до заповненої спогадами дитинства батьківської хати, а потім будинку «на два боки»: «Страшно згадати: довгі зимові ночі, ще довші тоді, коли мучать недуги, а двоє старих людей, які колись любили одне одного і народжували дітей, сидять самотньо в своїх кімнатах, сидять добровільно у в'язницях, — і не миряться, бо вірять, що віра кожного єдино справедлива... Наївні ті сучасні політики, які хочуть рятувати соборну Україну, думають легко примирити православних і католиків, захищають право довго переслідуваних греко-католиків та іронізують над православними, сподіваються на єднальну силу автокефалістів. Наївні, хоча політики» [1, с. 59–61].

Паралель, а може і дефініція, політика-вертеп доводить рівень звичного для Романа Гром'яка іронізування до сарказму, інтелектуально вибагливого, без інвективної відкритості. У інших значеннях (а воно ставало предикатом як до буденного, чи побутового, так і до наукового) теж асоціативно простежується багатовимірність: «вертепна свідомість», «вертепна роздвоєність». І воно поширюється на інші контексти, стає прийомом компаративістики.

Книга «Вертепи долі. Спогади про Романа Гром'яка» не прочитується однозначно, розгортається щоразу на іншій сторінці, і навіть після останнього речення залишається «відчиненою» для небайдужих, за сподіваннями упорядників. Є в ній білосніжна недоторканність майбутніх, ще не написаних спогадів, роздумів, а ще — сакральний дух зимового дива, де лунатимуть, як у листах Романа Гром'яка, побажання «Сійся, родися, жито-пшениця і всяка пашниця!».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вертепи долі. Спогади про Романа Гром'яка / упоряд. З. Лановик, М. Лановик. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, 2016. — 566 с.: іл.

Стаття надійшла до редакції 14 вересня 2016 р.

ЛІТОПИС ПОДІЙ

ДРУГА МІЖНАРОДНА КОНФЕРЕНЦІЯ «ОДЕСА І ЧОРНЕ МОРЕ ЯК ЛІТЕРАТУРНО-КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР»

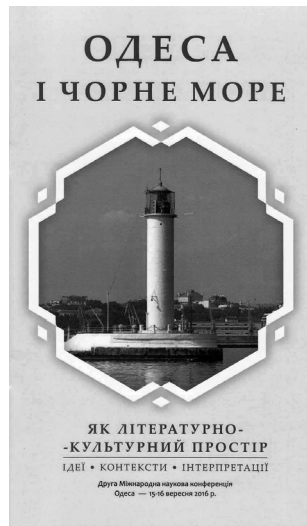
15–16 вересня 2016 року в Літературному музеї міста Одеси відбулася Міжнародна конференція «Одеса і Чорне море як літературно-культурний простір», організована філологічним факультетом Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, кафедрою української літератури спільно із філологічним факультетом університету в місті Білосток (Польща), кафедрою філологічних досліджень Схід — Захід Білостоцького університету.

Під час церемонії відкриття учасників конференції привітали ректор Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, професор І. М. Коваль, декан філологічного факультету, професор Є. М. Черноіваненко, які наголосили на важливості таких заходів у контексті розвитку україно-польських відносин, стратегічного партнерства в освітній та науковій галузях.

Оргкомітет конференції очолила професор кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова Н. П. Малютіна, яка у своєму вступному слові підкреслила значущість наукової взаємодії для розвитку сучасного дискурсу українського та польського літературознавства, наголосивши на перспективах подальших наукових зустрічей у запропонованому тематичному фокусі.

Конференція об'єднала понад 50 науковців як з України, так і з Польщі, Швейцарії, Болгарії, Росії.

З особливим інтересом були заслухані доповіді на пленарному засіданні: доктора філософії Лукаша Забельського (Польща), доктора філософії Корінн Фурньє Кісс (Швейцарія), професора кафедри сві-



тової літератури В. Б. Мусій, професора Анни Яніцки (Польща), професора Антоанети Аліпівової (Болгарія), доцента Євгена Васильєва (Україна), старшого наукового співробітника Інституту історії НАН України Наталії Бацак (Україна), завідувача кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, доцента О. Г. Шупти-В'язовської (Україна). Предметом багатьох доповідей були питання культурно-літературної рецепції історичного образу міста Одеси, образу Чорного моря в різних літературних та національних традиціях. Літературознавчі та історико-літературні проблеми викликали значне зацікавлення навіть серед істориків, музейних працівників, які брали участь у жвавій дискусії під час обговорення доповідей.

У межах конференції працювали 4 секції. Коло питань, які розглядалися, багато в чому стало логічним продовженням попередньої Міжнародної конференції «Образ Одеси у слов'янських літературах» (Одеса, 2013 р.): топіка Одеси в творах європейських письменників, морська тематика, персоналії одеських письменників, інтерпретації та контексти, мовний образ Чорномор'я в літературі. Робота секцій дозволила розширити коло інтересів, зауважити нові, ще не досягнуті аспекти літературознавчих досліджень, започаткувати принципово важливий культурно-національний діалог.

Подією конференції стала презентація збірника матеріалів попередньої конференції: *Одеса у слов'янських літературах*. Студії / за ред. Ярослава Лавського, Наталії Малютіної. — Білосток; Одеса, 2016. — 1022 с.

Для учасників і гостей конференції було проведено екскурсію до Білгород-Дністровської фортеці, тематичні екскурсії по місту Одеса.

У підсумках проведеної конференції було означено перспективи подальшої науково-культурної співпраці Білостоцького університету та Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Ольга Казанова

ЧИТАЧ. РЕЦЕПЦІЯ. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Такою була тема засідання Наукового круглого столу, який відбувся 3 березня 2016 року на філологічному факультеті Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

Як відомо, в Україні інтерес до конкретного читача художнього твору виявляється ще в середині XIX століття. Прямо чи опосередковано проблему читача і читання порушували М. Драгоманов, П. Куліш, І. Франко. Окремої уваги заслуговує вплив видатного українського мислителя Олександра Потебні на формування літературно-теоретичного дискурсу читача.

У 20–30-х роках минулого століття проблема творчої взаємодії автора і читача в художньому світі твору — одна з визначальних у працях М. Зерова, О. Білецького, Ю. Меженка, Ю. Липи, Б.-І. Антонича.

Проблема читача і читання є не лише однією з центральних у літературних течіях другої половини XX століття, а й свідченням надзвичайно динамічного і багатовекторного розвитку теоретичного мислення (М. Зубрицька).

Професійне захоплення різними аспектами читання і читача властиве багатьом українським вченим XXI століття, зокрема Марії Зубрицькій («Ното Legens: читання як соціокультурний феномен», 2004), Роману Гром'яку («Сприймання — рецепція — узагальнення — типологія», 2005), Григорію Сивоконю («У вимірах сприймання», 2006).

Розмову за Науковим круглим столом започаткував Є. Черноіваненко, міркуючи про тип літератури і проблему інтерпретації. Особливості інтерпретації літературно-критичного тексту розглядала Н. Раковська. Проблема автора і читача в українській літературі та критиці кінця XIX століття — початку XX століття досліджувала О. Подлісецька. Рецептивно-комунікативний підхід до літератури як мистецтва слова О. Іванова розглянула в контексті сучасних інформаційних і комунікативних відносин. Художній досвід читацьких рецепцій літературного on-line простору з'ясовувала С. Фокіна. Про мовний аспект рецепції українського постмодерністського тексту розповіла Н. Кондратенко. Граматичну категорію роду як об'єкт рефлексій митців художнього слова вивчала Л. Семененко. Рецептивний потенціал паратекстуальності з'ясовувала В. Мусій. Про діалогічний модус літературної свідомості поетів-модерністів Срібного віку доповіла

Н. Сподарець. Питання про діалогічність літературної комунікації порушив А. Малиновський у своєму виступі «Читач у глибинах тексту». О. Шупта-В'язовська з'ясувала роль уявного, «внутрішнього читача» поезії Тараса Шевченка. Характер стосунків О. Твардовського зі своїми читачами з'ясував М. Грицкевич. На проблематиці суб'єктивності і суб'єктивізму в інтерпретації художнього тексту наголосив за круглим столом М. Пашенко. Стратегію автора детективу в його грі з читачем вивчала Т. Морєва. Художньо-естетичну своєрідність співпраці автора — героя — читача в повістях Л. Толстого досліджувала О. Добробабіна. Про свої враження від характеру глядачів сучасної театральної вистави розповіла Н. Малютіна. Порушивши питання про розмежування двох способів розуміння поетичного твору — інтерпретації і тлумачення, С. Остапенко фактично започаткував тему для обговорення на майбутньому Науковому круглому столі.

Нонна Шляхова

НАШІ АВТОРИ

1. **Ковальчук Галина Володимирівна** — здобувач кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова, старший викладач кафедри мовної і психолого-педагогічної підготовки Одеського національного економічного університету.
2. **Поліщук Ярослав Олексійович** — доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури та компаративістики Київського університету імені Бориса Грінченка.
3. **Синявська Леся Іванівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова
4. **Слосаренко Марія Іванівна** — кандидат наук із соціальних комунікацій, старший викладач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
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. **Богданова Ольга Володимирівна** — доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту філологічних досліджень Санкт-Петербурзького державного університету (Росія).
7. **Мостова Людмила Борисівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
8. **Подлісецька Ольга Олегівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
9. **Рева-Левшакова Людмила Володимирівна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри мовної та загальногуманітарної підготовки іноземців Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
10. **Гнатюк Мирослава Михайлівна** — доктор філологічних наук, професор кафедри історії української літератури, теорії літератури і

літературної творчості Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка.

11. **Змінчак Наталія Михайлівна** — аспірантка кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
12. **Коваленко Алла Федосіївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
13. **Кутила Валерія Валеріївна** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
14. **Помагайбо Юлія Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
15. **Стас Тетяна Василівна** — аспірантка кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
16. **Фокіна Світлана Олександрівна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
17. **Мазур Іоанна** — доктор філології Жешувського університету (Польща).
18. **Шевченко Тетяна Миколаївна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри видавничої справи та редагування Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
19. **Пащенко Микола Васильович** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
20. **Пономаренко Інна Валеріївна** — кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри лінгвістичної підготовки Одеської національної академії зв'язку імені О. С. Попова.
21. **Казанова Ольга Валеріївна** — кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.
22. **Шляхова Нонна Михайлівна** — доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

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

Рекомендовано до друку та поширення через мережу Internet вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (протокол засідання № 3 від 22.11.2016 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**

Українські наукові журнали

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації.
Серія КВ № 8927 від 05.07.2004 р.

Міністерство освіти і науки України
визнало журнал фаховим виданням України
(Наказ № 1604 від 22.12.2016 р.)

Відповідальний за випуск
Є. М. Черноіваненко

Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 13,95.
Тираж 100 прим. Зам. № 15 (217).

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.

