

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА

Літературознавчі студії

Випуск 24

У збірнику вміщено наукові праці викладачів, аспірантів, магістрів, у яких досліджуються актуальні питання сучасного літературознавства та компаративістики.

Для науковців, викладачів вищих навчальних закладів, гімназій, ліцеїв, учителів середніх шкіл, студентів.

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР	Г. Ф. Семенюк, д-р філол. наук, проф.
РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ	Н. М. Гаєвська, канд. філол. наук, проф. (заст. відпов. ред); А. Б. Гуляк, д-р філол. наук, проф.; Л. В. Грицик, д-р філол. наук, проф.; І. С. Заярна, д-р філол. наук, проф.; Ю. І. Ковалів, д-р філол. наук, проф.; Л. О. Кудрявцева, д-р філол. наук, проф.; В. І. Кузьменко, д-р філол. наук, проф.; Н. А. Малинська, д-р філол. наук, проф.; А. К. Мойсієнко, д-р філол. наук, проф.; О. С. Снітко, д-р філол. наук, проф.
Адреса редколегії	01033, Київ-033, б-р Т. Шевченка, 14 Інститут філології; тел.: (38044) 239 34 71
Рекомендовано	Вченою радою Інституту філології 15.12.08 (протокол № 5)
Зареєстровано	Постановою президії ВАК України протокол №1-05/1 від 15.01.02
Засновник та видавець	Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Інститут філології. Видавничий Дім Дмитра Бураго
Адреса видавця	04080, Україна, м. Київ-80, а/с 41 Тел./факс: (044) 238-64-47, 238-64-49; www.burago.com.ua, e-mail: conf@graffiti.kiev.ua

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редколегія залишає за собою право скорочувати та редагувати подані матеріали. Рукописи та дискети не повертаються

НА ВИСОТІ – БІЛЬШЕ СОНЦЯ (до проблеми етнічних взаємин)

Мусульманська система народної освіти впродовж століть вирізнялася багатовекторністю напрямку, методикою викладання й засвоєнням знань, практичними результатами. Спочатку ми маємо намір зупинитися на спостереженнях учителя Рахіма Халілова, який 1899 року відвідав місто Мешхед, що в Хорасанській провінції в Ірані, головну увагу присвятивши вивченню стану навчання в мектебе та медресе. Мусульмани, зауважує спостерігач, починали здобувати знання дуже рано. Навчальні заклади в дореволюційні часи поділялися на дві категорії: мектебе та медресе. До речі, обидва ці терміни арабського походження. Перший означає «початкове училище», а другий – «вища богословська школа».

Школи першої категорії – мектебе – функціонують у всіх поселеннях й розташовані переважно при мечетях, а їх власниками були сільські мулли, яким учні щомісяця платили мізерну платню або недорогий подарунок. Винагороду підносять муллі при закінченні Кялам-ульаха, тобто Корана, у вигляді якої-небудь тканини переважно російського виробництва, фініки, кишмиш та інші солодощі. Інколи дарують і гроші, але не більше 50-60 копійок.

У цей день усі учні мектебе звільнюються від занять і на чолі з муллою йдуть до хати винувника урочистостей на обід. Цього дня всі хлопці поверх одягу надівають полотняні блузи, щоб бути схожими на арабів. У приміщенні мектебе учні сидять на землі, застеленій солом'яними матрацами, підібгавши під себе ноги. Тут буває дуже холодно, зокрема взимку, та темно. Зате влітку навчаються на відкритому повітрі у затінку дерев чи під укриттям. Оскільки прийом до мектебе здійснюється протягом усього року, то на уроках кожен учень отримує персональне завдання з підручника, що на четвертинну укомплектований текстами з Корану. Це переважно механічне заучування арабських букв. За текстами літографованої книжки хлопчики механічно й несвідомо навчаються розбирати арабські слова. Про звукову систему навчання у мусульман Закавказзя не могло бути й мови. «Усул-совт» чи «усул-джедід» (звуковий метод) мулли зневажають, а численні з них, не розуміючи, в чому полягає цей легкий метод навчання, вважають його справою поганою, навіть гріховною. Через це навіть найталановитіша дитина закінчує несвідоме читання чараке, використовуючи довгий час для засвоєння Корана. Оскільки серед мусульман Закавказзя не було друкованих прописів, то кожний мулла зобов'язаний писати для кожного учня «машк», тобто прописи з чистописання. Переважно макш складається з віршів національних поетів, передусім Нізамі. Якщо мулла володіє гарним почерком, то це служить для нього рекламою. І в такого вчителя завжди багато учнів.

Варто зауважити, що учень навчається писати не окремими арабськими буквами, а прямоцілі слова і фрази, несвідомо копіюючи те, що написано муллою. «По закінченні Корана учневі дається в руки яка-небудь книжка національних поетів, наприклад, Нізамі чи Сааді, переважно «Гюлістан» останнього. Переважно діти розуміють значення окремих слів, але внутрішнього логічного значення не сприймають. Тому спостережливий народ склав з цього приводу прислів'я: «Хто читав Сааді в семирічному віці, то значення і мораль зрозуміє в сімдесят років».

Після проходження першої книжки учням даються інші з викладом головних правил релігії, безперечно з шийтських позицій – з приводу посту (руза), здійснення намазу, обмивання, хумса та ін. Впродовж місяця рамазана учні проводять час за читанням Корану. Варте уваги і те, що по четвергах влаштовується між учнями змагання з приводу засвоєння ними поезії національних поетів. При цьому мектебе ділиться на дві частини. Один з учнів читає вірш, а представники іншої партії читають вірш, що починається тією буквою, якою закінчується останнє слово прочитаної поезії. І це продовжується до тих пір, доки яка-небудь сторона не в змозі справитися із завданням. Тоді вона вважається переможеною. «Це має таке велике значення, що учні наполегливо протягом тижня виучують велику кількість віршів і все це разом взяте дає великий результат, тому численні мусульмани чудово знають своїх поетів, вдало вклинаючи в будь-яку розмову цитату з них. Тому серед східних народів, зокрема перси, займають провідне місце в знанні своєї багатой літератури і своїх поетів» [I, 106].

Стосовно чотирьох арифметичних дій, то їм приділяється виключно практичне значення в залежності від того, чи працюватимуть вони в домашніх господарствах, чи допомагатимуть батькам в торгових операціях. Через те мулли дають своїм вихованцям відомості про міри ваги та довжини, привчають розумітися на грошах. «Таке навчання в мектебе, – пише Рахім Халілов, – де нема певної програми, і, як наслідок, тривалість навчання не визначена чи обмежується тільки вивченням декількох книг. Багато хто задовільняється тим, що після дев'яти-десятирічного перебування в них навчаються читати й писати і покидають навчання, беручись за торгівлю чи ремесло батька. Ті з-поміж учнів мектебе, які намірені отримати подальше навчання, вважаючи, що залишатися в мектебе їм не варто, переходять в медресе чи вищі богословські школи» [I, 107].

Учень, який перейшов із мектебе в медресе, не відразу відвідує лекції. Спочатку він навчається у старших студентів до тих пір, поки не опанує арабську мову настільки, щоб без труднощів міг розуміти прочитане й розбирати його граматичні особливості. Адже без знання арабської мови, якою написані всі релігійні книги, не має змоги розуміти лекції, де на кожному кроці наводяться приклади з Корана і хадисів, написаних арабською мовою. Для цього молодий талаба пильно вивчає арабську етимологію (сарф) та арабський синтаксис (нахв). Цією граматикую написані книги: Сарф-Мірхонд, Марах, складена Ахмедом-ібн-Алі, Біна, Максуд та ін.

Закінчивши вивчати ці книги, студент починає відвідувати лекції муджтехіда, на яких слухає юриспруденцію, курс про догмати релігії та інші науки. Через те, щосеред шийтів функціонують різні погляди та тлумачення, студентові доводиться знайомитись з численними філософськими вченнями, що мають назву Ельм-Ісулу-Каванін, творами Махакак-Кумі, Шерхі-Кебір, Масалик, Меалім тощо.

Хоч головне місце в медресе посідає релігія, студенти опановують і ті науки, що потрібні на ниві майбутньої спеціальності. Паралельно вивчаються і точні науки (математика) – чотири арифметичні дії, дробі, пропорції та алгебру і геометрію. Знаменитим шийтським математиком у них вважається Шейх-Беха-Еддин, сучасник і радник Шах-Аббаса.

У великих містах медресе стільки, скільки мечетей. Кожний з медресе носить ім'я свого засновника. Наприклад, у місті Мешхедінараховувалось до революції аж 18 таких шкіл: медресе Мірзи-Джафара, Фазіл-хана, Наваба, Абаскулі-хана, Хейрат-хана. Вони багаті, мають чотирикутну форму, обгороджені цегляним парканом. Відкривати медресе не тільки модно й престижно, а й богоугодно.

Значно гіршим було становище російських мусульман, які практично були позбавлені власних шкіл – мектебе та медресе. Знаменитий мусульманський педагог і видавець газети «Терджіман» писав: «Російське панування над татарами до цих пір, наскільки мені відомо, вилилося у формулі: я володію, ви платите і живете, як собі хочете». Вчений з сумом зазначає, що за умов російського панування підупали й ті засоби розумового розвитку татар, що раніше мали місце в їхніх школах, та писемності. Тільки напівзруйновані, розвалені пам'ятники старовини з їх написами, запорошені книги свідчать, що колись татари могли писати та розмовляти красиво, вміли замислюватися над речами, що потребували розуму, розуміли красу Гафіза, людяність шейха Сааді й сміливий політ думки Ібн-Сіна та інших арабських і перських письменників-філософів.

«Система асиміляційної політики, – писав І. Гаспрінський, – з якою витримкою і тактом вона не проводилася, носить в собі насильницький характер, характер обмеження прав даної народності і цим самим не викликає будь-яких симпатій. Але, ігноруючи, згідно з поширеною доктриною, всякі симпатії в галузі політики і звертаючись тільки до доцільності, корисності, ми не знаходимо необхідних оправдань для політики поглинання однієї народності іншою, русифікаційної політики в нашому суспільстві, якщо слово «русифікація» розуміти саме як поглинання росіянами інших народностей імперії» [2, 72].

Політика русифікації здійснювалася в імперії передусім через школу. Те, що російська школа для мусульман є мертвонародженою установою, як писав І. Гаспрінський, доводить практика. Очевидно, якби й силоміць затримували мусульманина в російській школі до 18-19-річного віку й встигали навчити його російської мови, то результат все-таки був би мізерний, оскільки така школа, як орган зазубрювання й обтяжування пам'яті, не мала би ніякого виховного значення, і час для цього було б затрачено безповоротно. Водночас якби метою інонаціональної школи було виключно виховання та розвиток рідною мовою, то час, затрачений на зазубрювання російських фраз, непотрібних йому в щоденних потребах, був би спрямований на збагачення його розуму потрібними знаннями елементарних освітніх дисциплін, і мусульмани змогли б отримати поштовх до розумового розвитку. Мусульманину байдуже, хто дав йому розпорядження, – він за своїм законом зобов'язаний підчинитися, – лише б влада над ним була справедлива і в своїх проявах не пригнічувала релігійно-побутовий аспект його життя. За таких умов він не відчуває до оточення ні ворожнечі, ні симпатії; він стає індеферентним. Все чуже його не цікавить; все, що не входить у сферу його знань, звичок і вірувань, йому чуже й не потрібне. На всі випадки життя, на всі питання розуму й серця він не потребує сторонньої допомоги. Все це замінює йому Коран з вічно незмінними відповідями і вказівками на всі випадки життя і смерті.

І. Гаспрінський пише, що будь-яка мусульманська община – це держава в мініатюрі зі своїми специфічними законами: «Община ця має свої органи правління в особі старшин та всього приходу, що не потребує визнання з боку вищих інстанцій, поскільки авторитет її влади – це авторитет релігійно-моральний, її джерело – Коран» [2, 96]. Мусульманство, не маючи й не визнаючи станів, не має й кастового духовенства. Кожна мусульманська община має свою школу й мечеть, які утримуються чи то общиною, чи то коштами, відписаними померлими. Мусульманські мектебе перебувають у близьких стосунках з общиною і являють собою доповнення до школи сімейної, де майже з пелюшок дитина підпадає під благотворний вплив батька й матері, які виховують її в дусі ісламу. Таким

чином, дитина 7-8 років вже має настільки сильну мусульмансько-племінну закваску, що здивує всякого новачка-спостерігача й заставить призадуматися завпеклого русифікатора.

Деякі такі общини мають одну соборну мечеть; декілька десятків – одне медресе, вищу школу, де концентруються, маючи життєдайне джерело, всі пізнання мусульман, звідки виходять їх богослови, мулли, ахуни, вчителі і взагалі вчені. Всі ці установи й громадський устрій працюють безперервно з року в рік, маючи моральну підтримку з боку Корана і матеріальну – з боку общини та її заможних членів.

«Я принципово не можу збагнути, що може заважати запровадженню татарської мови у школи? Хіба російська мова й наука настільки слабкі й немічні, що потребують цього зміцнення за рахунок інших мов імперії? «← запитує Гаспрінський і продовжує: «Якщо ні, то повторюю: поки елементарні пізнання не будуть поширені серед мусульман і не зачеплять їхнього мозку, до тих пір російська мова й наука будуть для них недоступні. Вони не будуть розуміти їхнього значення, не матимуть у них ніяких потреб. Мусульманин не уявляє собі іншої книжки, окрім Закону Божого, іншої науки, окрім богослов'я. Для нього російська школа – це мектебе, гімназія та інше, це російський медресе. А оскільки він має свій мектебе і медресе і хоче бути муллою і кадїєм, а не попом чи суддею, то його не цікавить ні російська школа, ні російські книги, яких він в силу необізнаності навіть остерегається» [2,13].

Якщо школа – орган розумового і морального виховання, то навіщо робити з неї політичну, русифікаторську установу? Це не тільки аморально, а й злочинно. Мусульманин в силу своєї простоти та патріархальщини свого побуту, в силу чистоти, нав'язаних йому з дитинства релігійно-моральних принципів, не здатний до хитрощів та лицемірства, від яких він відвертається, – людина чесна. Добре освічений мусульманин до хороших рис буденних залучає більш обширні, гуманні погляди на речі. Наука і знання, не підриваючи в ньому мусульманських підвалин та симпатій, освічують, гуманізують його погляди, нівелюючи, звичайно, забобони й пересуди.

Не мовознавство розвиває мозок, а наукова підкладка виховання; не російська мова вдихатиме нове життя в під російське мусульманство, а наука, яка повинна підноситися йому найдоступнішим способом. «Браття, – закликає просвітитель, – беріться серйозно за справу народної освіти... Вчитися самому – це достоїнство, але передавати свої знання неосвіченому – ще більше достоїнство і добра, свята справа. Наша релігія вчить, що добро можна творити трояко: працею, словом і милостиною. Пам'ятайте: на висоті більше світла!» [2, 99].

Головною метою свого життя. І.Гаспрінський вважав створення нової, національної школи як основи відродження мусульманської культури в межах російської імперії. Згодом він розширив своє завдання і через кілька років здійснює подорож по всьому мусульманському Сході, в тому числі й до Індії, пропагуючи ідеї ново методичної школи. Не зайвим нагадати, що всі свої теоретичні ідеї він здійснював на практиці, очолюючи в Бахчисарай власну школу, заняття в якій проводилось за створеними ним підручниками. Відроджуючи древні національні традиції мусульманського народу, І.Гаспрінський усвідомлює заперуку успіху у створенні національної преси, покликаної будити свідомість співвітчизників. Тому більшу частину свого життя він присвятив виданню газети «Терджіман» («Перекладач»), на сторінках якої впродовж 32 років пропагував погляди стосовно економічного, освітнього й політичного життя під російських мусульман.

Серед літераторів старшого покоління, що приєдналися до І. Гаспрінського, варто назвати реформатора вищої школи в Бахчисараї Абібуллу Ефенді, перу якого належать високохудожні поетичні твори, що друкувалися на сторінках «Терджімана» в той час, як друкувався там роман І. Гаспрінського «Країна спокою». Високу оцінку дав освітній і журналістський праці І. Гаспрінського А. Кримський: «Газета набула загально-тюркського значення, проникаючи далеко за межі російської імперії, навіть в Індію» [3,48]. В Росії ж, поки не спалахнула революція 1905 року, «Терджіман» більше двадцяти років була єдиною мусульманською газетою з величезним впливом на всіх тюрків. І тому, наприклад, азербайджанці й казанські татари вважають І. Гаспрінського своїм ученим і літератором. Адже він був не тільки талановитим журналістом і педагогом, але й белетристом, який проявився в формі листів подорожнього «Мулли Аббаса Французького». Як не важко здогадатися, саме частина цих листів увійшла до його утопічної повісті «Край вічного блаженства» («Даруррахат») про ідеальне висококультурне мусульманське державне утворення, яке наче-то збереглося в недоступних горах Південної Іспанії як залишок розореної іспанцями Гренади. Натяк надто прозорий. І хоч не згадується ні в одного, залученого до нашого аналізу вченого, ні в другого – мечеть – мавзолей Імама Рези, в обох витає дух паломництва мусульман-шиїтів до призабутих святинь.

Ми навели спостереження двох російськوپідданихвчених-мусульман за станом освіти і культури на межідвох світів – поневоленого російськими загарбниками Закавказзя і вільного мусульманського світу-іранського Мешхеда, щоб краще збагнути втрачені древні традиції підопічних Мухаммеда, на які замахнулася рука загарбника.

1. *Сборник для описания местностей и племён Кавказа.* – Тифліс, 1899. 2. *Гаспрінський І.* Произведения: В 3 тт. – Т.І. – Симферополь, 1999. 3. *Кримський А.* Твори в 5 тт. – Т.5, – Ч.І. – К., 1973

*О.Р. Андріяшик, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

УКРАЇНЬСЬКА ПРОЗА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. У СВІТЛІ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ

Філософія людини ХХ сторіччя відбиває на собі печать драматичного і конфліктного часу. Починаючи з 60-х років ХХ сторіччя європейську літературу не обмежують обрії однієї або двох провідних течій. Вона в тематичному і жанровому характері урізноманітнюється. Екзистенціалізм, або філософія існування, стає одним із найвпливовіших напрямів філософії ХХ сторіччя. Відбувається своєрідний вибух літературного модусу в житті, де проблемною точкою відліку є людина.

Не вдаючись до розгляду історії розвитку екзистенціалізму, варто лише зазначити, що як філософська течія (виникла після першої світової війни, сформувалася в 30-40-ві, найбільшого розвитку досягла в 50-60-ті роки ХХ ст.) бере свої витоки від поглядів датського філософа ХІХ ст. С.К'єркегора, який вперше сформулював антитезу «екзистенції»

і «системи» (гегелівського панлогізму), далі розвивався Мартіном Хайдеггером і Карлом Ясперсом у Німеччині, Морісом Мерло Понті й Г.Марселем у Франції. Письменники-екзистенціалісти прагнуть збагнути справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. На перше місце вони висувають категорії *абсурду* буття, страху, відчаю, самотності, страждання, смерті. «Для них трагічне начало – ірраціональне, всеохопне ставлення людини до життя, універсальний спосіб буття людини в суспільстві, бо світ – абсурдний, ніщо, а існування, екзистенція людини – це «буття для смерті» як єдиної мети й підсумку існування» [11; 225-226].

В Україні тільки порівняно недавно почали активно з'являтися фахові наукові дослідження про письменників-екзистенціалістів. Однак нерідко межі екзистенціалізму як світоглядної структури є досить примарними, а зарахування до нього окремих митців – дискусійним.

Така тенденція великою мірою обумовлена й тим, що все ж попервах екзистенціалізм – не літературний напрям, як помилково прийнято вважати, а течія у філософії, яка пов'язана з пізнім *модернізмом*. Д.Чижевський (думки якого не завжди суголосні з нинішнім уявленням про тогочасний літературний процес [див. 12; 65-67], але які водночас здійснили непроминальний вплив на подальший розвиток загальнослов'янського літературознавства) помітив, що «Найголовнішу (і чи не постійно домінуючу) психологічну ознаку модернізму становлять почуття відчаю в сучасному світі й сприйняття дійсності в образі Лабіринту, в якому людина потрапляє в безнадію і безвихідь» [9; 60].

Можемо стверджувати, що лише на пізніх етапах свого поступу екзистенціалізм трансформується в літературну течію, виразно заявивши про себе у творчості письменників середини й другої половини ХХ ст. надто ж у французів Жана Поля Сартра, Альбера Камю, Сімони де Бювар та ін. Існує й таке поняття, як екзистенціалістична естетика як наукова теорія естетики і, зрештою, цілком незалежне поняття екзистенції, яким часто замінюють слово «буття». Екзистенційність розглядають в більш широкому значенні: як умонастрій з притаманними йому світоглядними мотивами, як якісну специфіку відношення людини до буття (на підставі аналізу екзистенціалів) що дає змогу досліджувати екзистенційність на рівні художньо-естетичного методу. Ним переймається значна частина філософів та письменників ХХ ст., зокрема, французи А. Жід, А. Мальро, Ж. Ануй, Б. Віан, англійці В. Голдінг, Дж. Фаулз, німці Г. Е. Носсак, А. Дьоблін, американці Н. Мейлер, Дж. Болдуїн, іспанець М. де Унамуно, італієць Д. Буццаті, японець Кобо Абе. Характерні для екзистенціалізму умонастрої та мотиви спостерігаються також у творчості Ф. Достоєвського, Ф. Кафки, Р.-М. Рільке, Т. С. Еліота, Р. Музіля та ін.

Стосовно ж історико-соціальних передумов виникнення філософії екзистенціалізму, думки багатьох дослідників однастайні. Скажімо, І.Василишин [5; 140-147] констатує, що «появі екзистенціалізму передувало одне з важливих явищ в суспільстві початку ХХ ст., яке проявилось в механізації та раціоналізації природи і мислення, що досягло глобальних масштабів усупільнення і «конверсації» життя... З'явилося поняття кризи, що пронизала всі сфери суспільного і духовного життя» 140-141.

Появу екзистенціалізму в Європі спричинила й криза філософської думки: усвідомлення кризи ренесансного, а також новочасного гуманізму, який визначив людину як міру всіх речей. «Крах цієї ідеології зафіксували ще в 10-ті роки ХХ ст. представники модернізму. Пізніше своє світобачення запропонували французькі письменники-

екзистенціалісти» [4; 97–110]. Д.Дроздовський налічує декілька ключових подій ХХ ст., що сприяли виникненню філософії: «закінчення Другої світової війни, перемога над фашизмом; вибух атомної бомби над Хіросімою і Нагасакі; голодомори, смерть Сталіна» (113). Таким чином «філософи прагнули зобразити відвертий «самозвіт» вдумливої людини і сповідь філософа, які опинилися в епіцентрі кризових процесів. Філософі-екзистенціалісти, персоналісти, прихильники деяких інших течій і напрямів у 50 – 60-х роках зафіксували і хотіли осмислити тривожне, навіть трагічне світовідчужання багатьох індивідів».

Досі важко назвати яскравих представників екзистенціалізму на Україні. У довідкових джерелах вказано, що «в Україні екзистенціалізм проявився у 20-ті роки у творчості В.Підмогильного (повість «Остап Шаптала», 1921, збірка новел «Проблема хліба», 1927). Пізніше екзистенціалізм постав у порозі І.Багряного, Т.Осьмачки, В.Барки, Вал. Шевчука, в поезії представників «ню-йоркської» групи та в ліриці В.Стуса» [11; 225-226].

Дослідники А. Бичко та І. Бичко, встановлюючи світоглядно-ментальний рівень українських інтелектуальних характеристик, виводять такі його риси, як «антеїзм» та «екзистенційно-межове» світовідчуження ще з киммерійських часів. «Кордоцентризм» як своєрідність української філософії свідчить про ліричне сприйняття буття. Загалом, «...українська традиція філософування орієнтована на людину та власне екзистенційні цінності» [6; 6].

Як бачимо, екзистенційне світосприйняття притаманне українцям ще здавна, а прояви філософії екзистенціалізму вбачали ще у міркуваннях Сковороди, з його постулатом «копай криницю всередині себе», провісниками українського екзистенціалізму називають і найвидатніших українських мислителів: П.Юркевича, П.Куліша, М.Гоголя, Т.Шевченка, Лесю Українку, І.Франка.

За словами І.Василишина [3; 70-75] в українському культурному середовищі про екзистенціалізм як філософське і літературне явище заговорили в 40-х роках ХХ ст. письменники-емігранти, що перебували в таборах ДіПі. Ю.Шерех (Ю.Шевельов) уже на Третньому з'їзді МУРу (Мистецького Українського Руху, 1948 р.) оголосив, що «ми в вищих проявах нашої духовності вже самі творимо явища, паралельні зі світовими. Ми маємо свій, із свого кореня, не чужих впливів і не порядком наслідування зрослий екзистенціалізм, сюрреалізм і інші стилі сучасного світу». І справді, перебуваючи в центрі Європи українські емігранти зуміли чимало зробити для розвитку української літератури, маючи необмежений доступ до найкращих зразків світового письменства. Так емігранти на собі відчували кризу тогочасного суспільства, що існувала всередині післявоєнної європейської спільноти, а «комплекс «уцілілого», який панував в емігрантському середовищі, об'єднував світовідчуження українців і представників інших європейських націй» [5; 145]. Категорії абсурдності буття, страху, відчуження, самотності, страждання, гріха, смерті, а разом з тим потреба самоаналізу, переосмислення минулого і доконечна спроба самореалізації, оновлення – все, що хвилювало сучасний світ, не було чужим для української спільноти.

Існувала й доконечна необхідність оновлення української літератури, її поступу – вважає С.Павличко, оскільки «загальна тенденція до десуб'єктивації..., виховання радянською владою у такому дусі денационалізованої та соціально залежної від держави особистості у 30-80-ті рр... поставили український етнос під загрозу втрати вирішальних ознак цивілізованої культури» [6; 122].

Отож наукове, філософське осмислення екзистенційних ідей відбулося в рамках української повоєнної еміграційної спільноти періоду ДіПі, а точніше, як вважає Ігор Васишин, «періоду існування МУРу, в періодиці якого активно дискутувалася проблема екзистенціалізму» [5; 141].

Поява повісті Юрія Косача «Еней і життя інших» у 1946р. в Альманасі МУРу, вважає Ю.Шерех, засвідчила існування українського екзистенціалізму. Сама назва цього твору засвідчує суголосність з хайдеггерівською теорією розмежування особистості у співвідношенні «Я для інших» або «Я для себе». Шерех так визначає його спрямованість: «Виявляється, що дії ці ростуть зі своєрідного українського екзистенціалізму. Цей український варіант можна було б назвати атеїстичним» [22; 19].

Ствердили існування українського екзистенціалізму твори В.Домонтовича (Віктора Петрова) «Доктор Серафікус» (1928-29), «Без ґрунту» (1948).

Відтак суголосність із філософськими пошуками західноєвропейських екзистенціалістів вбачали у текстах української лірики першої половини ХХ ст. У прозі яскравими представниками філософії вважаються Б.Антоненко-Давидович «За ширмою», «Смерть», О.Турянський «Поза межами болю», В.Підмогильний «Місто», пов. «Остап Шаптала», збірка новел «Проблема хліба», І.Багрянний «Людина біжить над прірвою», Вал.Шевчук «Останній день», Р.Андріяшик «Люди зі страху» тощо.

Характерною ознакою екзистенціалістської манери письма цих письменників є портретні характеристики героїв, кольористична гама є засобом розкриття внутрішнього стану героїв, зв'язок між часовими координатами є не зовнішнім, а внутрішнім, пейзажні епізоди тісно пов'язані зі світовідчуттям персонажів. Зазвичай їхні філософські пошуки закорінені у поглядах Г.Сковороди. Вал.Шевчук, досліджуючи творчість В.Підмогильного, відзначав, що в його доробку відчуваються сліди студій творів Г.Сковороди. Хоча, Г.Сковорода і в філософських, і в релігійних трактатах був дуже близький до постулатів західноєвропейського екзистенціалізму, ідеї українського філософа пішли в життя хронологічно на багато раніше від часу появи екзистенціалізму [21; 72].

Так питання свободи як вираження сутності людського існування – один із найважливіших філософських постулатів Вал.Шевчука, як екзистенціалісти й Г.Сковорода, вважав, що свобода корніться в глибинах людського ества. Водночас, розглядав це питання не лише на екзистенціальному ґрунті, а й соціальному чи національному аспектах (зокрема у повісті «Останній день»). «Вал.Шевчук, В.Земляк та інші вводять у контекст інтелектуальної рефлексії творчість Г.Сковороди, пропагуючи її як національний символ філософствуючої та практикуючої свободи» – пише дослідниця Н.Зборовська.

Прикметно, що чи не усі письменники, в яких помічали екзистенційний тип мислення, порушували проблему «безґрунтарства». Так герой роману В.Домонтовича «Без ґрунту» роздумує: «Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном місця. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомости своєї тотожности з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною» [3; 71]. «Почався такий період, що відійдеш од домівки і стаєш тільки якоюсь частинкою самого себе, ніби прищепою на стовбурі доли» – говорить герой «Людей зі страху» Р.Андріяшика Прокіп Повсюда [1; 155]. «Людина в неволі не здатна робити ні зла, ні добра, бо в такому становищі всі її вчинки є необхідністю» [1; 285]. Б.Антонену-Давидовичу Україна усвідомлюється «закиненою» у

світ «чужого», відчуженою від самої себе. У Ю.Косача («Еней і життя інших») проблема «безгрунтарства» висвітлюється у двох аспектах: як втрата рідної землі й втрата сенсу життя, що впливає з усвідомлення абсурдності буття. Суцільною тюрмою бачився світ І.Багряному. Єдиний вихід для українця письменник пропонує в черпанні сили для боротьби у внутрішньому національному естві. Це шлях екзистенціального вибору бути Людиною. Максим Колот («Людина біжить над прірвою») «втратив» Батьківщину, яку загарбали тоталітарні системи, а значить втратив своє місце в світі, певність у житті. Цей подвійний аспект існування призводить українця до зневіри у всьому, а через неї до розуміння своєї свободи вирішувати питання власного буття, робити вибір.

У Вал.Шевчука, як і в інших згаданих прозаїків, проблема «безгрунтарства» переплітається з проблемою дому. У романі «Дім на горі» постать, що не має дому, художньо виписана й майстерно зображена. В неї втрачені обриси людини і має вона подобу чорного птаха, якого манить синя дорога у безвість. Вона приречена блудити манівцями і повертатися зруйнованою, втомленою пустою. Відповідно у творах прозаїка герої, які не мають дому – не мають ймення. А між рядками залишаються цікаві й символічні епізоди на кшталт – існують часи, коли й домовик йде з дому.

Проте можемо говорити й про відмінну специфіку українського екзистенціального мислення. М.Гайдеггер вбачав сенс людського існування в бутті, що прагне до смерті. Беззмисловим називав своє життя й один із родоначальників цієї течії С.К'єркегор, К.Ясперс і Ж.-П.Сартр також не відкривали перед індивідом жодних перспектив і твердив про абсурдність народження, як і смерті, про те, що світом керує тотальний абсурд. «Клімат абсурду» не виключає боротьби, але він зовсім відбирає надію. «Абсурдна людина», на думку теоретика екзистенціалізму Камю, визнає боротьбу, однак усвідомлює, що «нема вже місця для надії». Філософ вважав, що абсурд – це метафізичний стан свідомої людини. М.гарнавський категорію абсурду вважає центральним поняттям в екзистенціалізмі, «неунікною прикметою людського існування» [9; 63]. Звідси відмінний характер трагічного: «в екзистенціалістів абсурдність будь-яких поривань, у нас, навпаки, в кризовій ситуації тепліться надія («Вальдшнепи» М.Хвильового, «Чорний ангел» О.Слісаренка) та ін.» – вказує Петро Іванишин [17; 77].

Тобто українські майстри слова не сприймали абсурду як тотального постулату, натомість актуалізуючи віру на добре майбутнє. Оптимізм І.Багряного у вирішенні конфлікту людини і світу виразно відрізняє його від поглядів більшості філософів-екзистенціалістів, для яких характерне песимістичне бачення цієї проблеми. Дослідник творчості Вал.Шевчука Л.Тарнашинська так характеризує його концепцію: «Насамперед письменник засадничо досліджує стан екзистенційної свідомості, яка попри все долає абсурд, керуючись сковородинівським «збудуй себе», ґрунтуючись переважно на марселівській екзистенційній нації, побиваючи цим камюсівську безнадійність, кіркегорівську вселенську і глибинно-неунікну самотність» [18; 198]. На противагу сартрівським персонажам, героям Вал.Шевчука не властива «естетика бунту» в умовах абсурдного життя, а «естетика протистояння», і вже в цьому незаперечний його внесок у набутки філософської екзистенціалістської прози.

«Доба шістдесятництва – феномен екзистенціальний» [7; 109] – вказує Д. Дроздовський. Дослідник вважає, що існує зв'язок між екзистенціальною філософією 60-х років ХХ сторіччя і настроями відчаю, відчуженості від суспільства. Отож, за його словами,

на Україні час розквіту філософії екзистенціалізму співпадає з часом культурного руху *шістдесятництва* [7; 120]. Цього ж погляду дотримується і Л.Тарнашинська, яка вказує на ще одну проблему: «Шістдесятники, ввійшовши у «смугу свободи» як сукупності різнорідних ситуацій (від внутрішніх, екзистенційних, коли екзистенціалізм опановувався не як філософія знання, а як філософія чину – *неусвідомлений екзистенціалізм*, – і до зовнішніх, ідеологічних), за яких можливий вільний вибір, виробили відповідну *«поколінневу філософію»*. І далі: «професійних філософів радяська влада деформувала більше, аніж майстрів поезії й прози, де «ніж у сонці» з'являвся чисто з підсвідомих асоціативних глибин...» [17; 81]. Отож філософія екзистенціалізму, за словами дослідниці, у шістдесятників «розгорталася природно, на рівні інтуїції – як філософія існування й філософія виживання; як «науково узаконена» філософська рефлексія екзистенціалізм увіходив у їхню авторську свідомість «з другого кінця активності» [17; 82].

Шістдесятництво як філософський феномен було освячене кантівським розумінням людини-індивідуума «в умовах граничного метабуття... зупинилося на досвіді екзистенціалізму... культивуючи найперше концепт *самопожертви* – той дискурс шістдесятництва, який рецептивно чи не найкраще артикульований на рівні подіємо-екзистенціальному»

Таким чином зародки, передчуття екзистенційного стилю мислення, що так поширився у ХХ ст., проявилися ще у поглядах Сковороди, П.Юркевича, П.Куліша, М.Гоголя, Т.Шевченка, Лесі Українки, І.Франка. Відтак українська література вибудувала цілісну систему філософського осягнення буття людини, пізнання її через епохи та часи і втворювала новий тип філософії екзистенціалізму, чим, власне, довела свою приналежність до загальноєвропейської культури. Завдяки своїй здатності до саморозвитку попри всі об'єктивні й суб'єктивні несприятливі фактори й перепони змогла у своїх кращих зразках розвиватися у руслі модерних західноєвропейських віянь.

1. *Андріяшик Р.* Вибране. Бібліотека Шевченківського комітету. – К.: 2004 «Український письменник». – 1076 с. 2. *Бондаренко Юрій.* Національна парадигма українського екзистенціалізму // Слово і час. – 2003. – № 6. – С.64-67. 3. *Василишин І.* Віртуальний світ українського екзистенціалізму (Ю.Косач і В.Домонтович). // слово і час. – 2003. – № 6. – С.70-75. 4. *Василишин І.* Елементи екзистенціалізму в структурі художнього тексту (За повістю Юрія Косача «Еней і життя інших») // Сучасний погляд на літературу. – К., 2002. – Вип.7. – С.97–110. 5. *Василишин І.* Ідеї екзистенціалізму у творах українських письменників періоду МУРу // Українська національна ідея: реалії та перспективи розвитку. – Львів, 2002. – Вип.11. – С.140–147. 6. *Грабовська І., Ємець Т., Мостяев О.* Філософія українського буття. – К.: Українська Видавнича Спілка, 2006. – 295 с. 7. *Дроздовський Д.* Код майбутнього. Криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва. – К.:Видавничий дім «Всесвіт», 2006. – 170 с. 8. *Зборовська Н.* Стильовий портрет шістдесятництва. // Слово і час. – 2001. – № 12. – С. 26-42. 9. *Іванишин Петро.* Екзистенція нації в романі опору: націоналцентричний підхід [Сеник Л. Роман опору. Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний експрес, 2002.] // слово і час. – 2005. – № 9. – С.76-81. 10. *Лебедівна Лариса.* Українське обличчя війни (Повість-поема О.Турянського «Поза межами болю. Картина з безодні»). // Слово і час. – 2004. – № 12. – С. 50-56. 11. *Літературознавчий словник-довідник* Nota

Вене. Видавничий центр Академія. – К., 1997. – ст. 225-226. 12. *Наснко М.* Порівняльна славістика в інтерпретації Дмитра Чижевського // Слово і час. – № 6, 200. – ст. 65-67. 13. *Онишкевич Л.* Екзистенціалістська модель у теорії літератури // Антологія світової літературно-критичної думки. За ред. Марії Зубрицької. – Львів: 1996. – 633с. – С. 243-244. 14. *Павличко С.* МУР як епоха і як дискурс // Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. 15. *Ромашенко Людмила.* Проблема історичної пам'яті в творчості шістдесятників. // Слово і час. – 2002. – № 4. – С. 45-52. 16. *Тарнавський М.* «Невтомний гонець в майбутнє». Екзистенціальне прочитання «Міста» Підмогильного. // Слово і час. – 1991. – № 5. – С. 56-63. 17. *Тарнашинська Л.* Українське шістдесятництво: аберация явища у постмодерному прочитанні. // Слово і час. – 2006. – № 2 (542). – С. 74-86. 18. *Тарнашинська Л.* Художня галактика Валерія Шевчука. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2001. – 223 с. 19. *Токмань Ганна.* Екзистенціальна аналітика й літературознавство (Мартін Гайдеггер як інтерпретатор лірики). // Слово і час. – 2001. – № 7. – 23-34. 20. *Чижевський Д.* Слов'янський модернізм // Слово і час. – № 6, 2004 ст. 53-65. 21. *Шевчук В.* Полюнова зоря Валер'яна Підмогильного//Українська мова і література в школі. -1991. №2.-С.72. 22. *Шерех Ю.* Прощання з учора. «Коли ж прийде справжній день?» // Мала літературна бібліотека: Ч.1. – Мюнхен: Сучасна Україна, 1952, ст. 16.

І.Г. Антіпова, асп.,

Інституту літератури при КНУ імені Тараса Шевченка

ДО ПИТАННЯ СЦЕНІЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ

Починаючи розглядати драматичні твори українських символістів початку ХХ століття, ми зіштовхуємося з двома проблемними питаннями, без вирішення яких повноцінний науковий аналіз таких текстів навряд чи можливий. Це сценічність і символічність драми.

Питання про сценічність драматичного тексту, про потенційну спроможність його втілюватися на сцені, є одним з найсуперечливіших моментів при аналізі п'єси.

Сценічність драматичного твору – придатність п'єси до театральної постанови. Крім зовнішніх ознак (строго визначений розмір, зумовлений тривалістю вистави (3-4 години), наявність поділу на дії та картини, порівняно невелика кількість дійових осіб, тощо), сценічність п'єси насамперед залежить від придатності для втілення на сцені драматургічного конфлікту та від наявності живих і яскравих індивідуальних характерів персонажів, які дають акторам матеріал для гри. Драматург повинен знати «законо сцени», ті можливості й засоби, якими володіє театр. Але відомі окремі драматичні твори, які не призначалися авторами для сцени, їх називають іноді драмами для читання [5, с.363-364]. Таке визначення подає «Словник літературознавчих термінів», виданий в 1965 році. Пізніші подібні видання поняття «сценічність» не розглядають. «Словник театру» Патріса Паві подає таке трактування: «Сценічність: 1. Те, що стосується сцени. 2. Те, що надається для театрального вираження. Інколи п'єса або її фрагменти вважаються особливо сценічними, тобто видовищними, легко розігруваними та ігровими» [4, с. 426].

Розглядаючи сценічні інтенції драматичного тексту, хотілося б звернутися до проблеми співвідношення між текстом і виставою, яке дослідникам не завжди вдавалося розкрити, позаяк пошуки проводили паралельно в семіології тексту та семіології вистави, однак без взаємодії між ними. Для поєднання цих двох сфер французький дослідник театру Патріс Паві пропонує застосування «видовищного тексту» як різновиду партитури із взаємодією в просторі і часі всіх сценічних засобів вистави. Тут маємо ритми, надлишкову інформацію, діахронне і синхронне перехреснування різних означальних систем. [4, с.454]

Існує гіпотеза, згідно з якою драматичний текст містить (доволі імпліцитно) вказівки для реалізації «оптимальної» постави. Ці вказівки бувають надзвичайно різноманітними і залежать від характеру і таланту драматургів. Поза всякими сумнівами, вже сам поділ драматичного тексту на діалоги поєднує драматичне (словесний конфлікт) і водночас театральне (протиставлення і візуалізація джерел дискурсу) бачення. У деяких дослідженнях зустрічаємо припущення про існування в тексті «текстуальних матриць репрезентативності» та «ядер театральності» (Юберсфельд), навіть «конотивної сценічної віртуальності тексту», яку потім реалізує «метамова виконавця, актора, режисера і т.д.» (Сапєрі, Гуллі-Пульяті). [4, с. 344-345]

Варто пам'ятати також, що саме поняття «драма» походить від слова дія. П'єсі притаманна дискурсивність. Події не оповідають про себе самі – вони виконуються, втілюються на сцені, проживаються, відстоюються, борються між собою в образах персонажів. Включати до аналізу п'єси чисто театральні елементи було б зайвим, але не можна забувати, що в театрі більш, ніж будь-де говорити означає діяти. Адже дія – не просто пересічний процес рухів чи сценічно видима діяльність. Вона втілена у самій дійовій особі, в її розвитку, рішеннях, у дискурсі. Будь-яке слово на сцені є впливом. Воно не може бути описовим. Воно є моментом дії і служить тільки щоб наказувати, захищати щось, переконувати, звинувачувати, проголошувати рішення, брати участь у словесних дуелях, відмовлятися, признаватися і т.п. [4, с. 127].

Драматичний етюд Олександра Олеся – яскравий приклад драми настрою, натяку, сугестування. Вона цілковито позбавлена зовнішньої дії. Позірно двоє людей сидять на веранді і розмовляють між собою, в кінці розмови чути звуки флейти. Втім, для театру слово є дією, і цю мовленнєву дію хотілося б розглянути. Якщо розглядати дію твору, то її можна умовно поділити на чотири частини. Перша – початок, зав'язка, побудована на боротьбі тези і антитези, ствердження і заперечення їх обох. Якщо прийняти за тезу (твердження А) факт ствердження щастя головних героїв, яке прийшло легко і неждано, а за антитезу (твердження Б) – заперечення цього щастя через їх взаємну переконаність у тому, що «тільки на руїнах, після страшних пожеж, навіки чи на мент єдиний та дивна квітка розцвітає, що зветься щастям» [3, с.92], то можна побачити, що зав'язка етюдю – це протиборство цих двох тверджень, в якій виникає твердження С: бажання спокою, фактично нульове положення на графіку, відсутність щастя, але так само відсутність і муки. Тоді простежується, що перетікання тези в антитезу має певний ритм кардіограми, протиборства, і дія, котра поки базується на ствердженні двох несумісних фактів (наявності і відсутності щастя), досить активна. Завершується дискусія паузою (введена в текст О.Олесем). В цій точці текст змінює ритм. До протипоставлення і перетікання одне в одного різних, протилежних емоційних станів і ствердження то одного, то іншого, до-

дається питання. Питання на перший погляд не пов'язане з дискусією, але воно відкриває другу частину драматичного тексту, вихід на катастрофу. Дія з теперішнього (активного ствердження чи заперечення певних позицій) перетікає в минуле, з філософського обґрунтування переходить в опис дій, але протиставлення тези і антитези лишається тим самим. Розгортання дії – відповідь на питання, яке стає поштовхом для подальшої оповіді, сповіді, проживання на сцені ще раз подій, котрі ніби вже відбулися в минулому героя, малювання словом декорацій, позицій, рухів, навіть діалогів. Текст знову переривається паузою, і після неї знову з'являється видозмінений. Події так само відбуваються в минулому, але замість протиставлення тези й антитези з'являються причинно-наслідкові зв'язки, на яких будуватиметься подальша оповідь, стани не змінюються різко – вони перетікають одне в одного часто непомітно. Напруження збільшується, ми наближаємось до катастрофи. Слова активно малюють декорації, але декорації ті – символічні, вони є активними учасниками дії, вони її провокують. Герой і його перша кохана повертаються додому лісом («був тихий вечір»). Герой не помітив, «як вечір засмутився, за хмари сонце заколивалось, і заgrimів над нами грім. Він проgrimів і знову стало тихо. Так тихо, як в могилі» [3, с.96]. Тут актуалізується четвертий провідний мотив драматичного етюд – мотив смерті (Д). Перед героєм падає сухе дерево, з яким він асоціює себе, і його смерть сприймає як метафору, попередження власної. І герої починає діяти. Дії його – зізнання і поцілунки. Але водночас – вони є самоствердженням і запереченням смерті, перемогою над нею: «стоїш царем землі і неба і не скорився нікому – навіть смерті! Вона тебе смертельно може вразити, але перемогти – не зможе!» [3, с.96]. Цією високою нотою, ствердженням перемоги і триумфу, завершується 10-а репліка. Але сам текст етюд Олеса – мов гра в піжмурки, де все виявляється не тим, чим здається. Герой мучився і зробив вчинок, він отримав перемогу. Питання, задане героїною, розкриває подальші події. Перемогою виявилась поразкою. Герой не мав взаємності. Його обраниця на його очах переходить до іншого («Якийсь поет чи скульптор тримав її за руку і монограму власну випівав» [3, с.97]). Герой відповідає дією: «І я її з душі своєї вирвав і кинув псам, так, псам! Собакам!». Катастрофа сталася (ретроспективна, але розказана, прожита). Найбільше піднесення обернулося падінням. Виходом з катастрофи є наступний блок реплік. Вони піднімають ще один повторюваний мотив – Е, забуття. Діалог подібний до початку твору: герої бажать, стверджують, переконуються і заперечують забуття. Крізь нього проглядає друга ретроспекція, але вона обривається вимогою А. Репліка 18 (Він) важлива тим, що є пропозицією розв'язки, ствердженням А. Але відповідь героїні – заперечення образів щастя і самого щастя, ствердження і підтвердження Д (смерті). Подальшу дію розгортає питання. Воно подібне до першого питання, яке відкрило історію героя, і так само відкриває можливість сповіді героїні, побудованої подібно – це ситуація і наслідок, де рефреном повторюються два мотиви. Якщо в першій історії мова йшла про щастя і страждання, то тут амплітуда значно менша і в той же час похмуріша. Мова йде про муки і надію, з яких випливає мрія про спокій, подібний до смерті: «бачила в яру, на дні, якусь щасливу дівчину. В глибокім сні вона лежала, спокійна і байдужа» [3, 99]. В тексті етюд поволі нагнітаються похмурі настрої. Пауза виводить до фіналу, до другої катастрофи. За нею йде емоційний сплеск, страждання і очікування, в якому потроху згасає надія, і коли вона вже зовсім зникає, чується поклик коханого – поклик флейти вночі. І в ту мить, коли героїня розповідає про це, відбувається наближення в часі (з минулого в теперішній) і в

просторі (із десь в тут) – дія, звук флейти, переходить з оповіді на сцену. Розкривається друга катастрофа, але замість її вирішення автор опускає завісу. Втім, беручи до уваги інші драматичні етюди Олександра Олеся, в яких те розглядається любовна тематика («Понад Дніпром», «Трагедія серця», «При світлі варті», «Осінь», «Юність», «Ніч на полонині») можна зауважити, що письменник дає своїм персонажам надію на радісне життя тільки коли вони люблять вперше. Попереднє ж кохання стає тою античною фатальною провиною, котра робить неможливим подальше щастя, ба навіть просто життя.

Фактично, історія розказана автором тричі, і тричі це боротьба двох правд, котрі перетікають одна в одну, поступово змінюючись. Перший раз це боротьба тези А і антитези Б, де перемагає А. В той же час відбувається підміна А-щастя С-спокоєм. Вдруге це історія, сповідь героя, в якій він перемагає, але перемога виявляється поразкою, і поразка ця – можливість перемоги для героя і героїні, можливість порятунку і щастя, від якої героїня відмовляється. Втретє це історія героїні, де бажання щастя цілком вже замінено бажанням спокою, де смерть виступає не як ворог, якого треба перемогти, як у другій історії, а як жаданих притулок. Кожна оповідь стає ближчою до реципієнта. Перша – теоретична боротьба тез, шира, але поверхова; друга – глибша, відвертіша, історія людських вчинків, поривань і наслідків; третю ж автор виводить з минулого, з стану дії, про яку оповідають, в стан дії, яка відбувається, максимально наближуючи її до реципієнта, ставлячи питання, на котре кожен сам повинен давати відповідь. Подано три можливі фінали ситуації: щасливий, нещасливий і невирішений. Попри зовнішню невизначеність, дія тексту напружена і сильна, це боротьба емоцій і вибір долі, це яскравий вияв мовленнєвої дії. Все, що виголошується персонажами, є ствердженням чи запереченням, вимогою чи сповіддю, зізнанням, проживанням ситуації знову, в тут і зараз. Емоційна напруга наростає і змінює тональність з радісної на похмуру. Оповідь має свій ритм емоцій і дій, який змінюється від однієї частини до другої, інколи загихаючи, щоб спалахнути ще сильніше. Відбувається постійна боротьба двох взаємовиключних тверджень, кожне з яких отримує спростування і підтвердження. Все це показує високу сценічну інтенцію твору.

Важливим для розгляду особливостей української символічної драми видається питання ставлення до символу. В 1900 році француз Анрі де Реньє визначав символ як «найдовершеніше і найповніше втілення Ідеї». В 1896 році Мореас у маніфесті символізму зазначав, що «Ідея, в свою чергу, зовсім не повинна позбуватися розкішних шат зовнішніх аналогій; адже головний характер символічного мистецтва полягає в тому, щоб ніколи не доходити до Ідеї в собі». Це означало «унікати перекладу», як того вимагав Рембо і відмовлятися від «надто точного сенсу», як переконував Малларме. П'єр Луї встановлює правило, яке повинно було стати безперечним: «Ніколи не треба пояснювати символи. Ніколи не треба заглиблюватися в них. Майте довіру. О, не сумнівайтеся! Той, хто вигадав символ, сховав в ньому істину, але й не треба, щоб він її демонстрував. Навіщо тоді оформлювати її в символ?» [7, 185]

Символи в тексті Олександра Олеся виконують роль дієвих декорацій, вони допомагають створити правильний настрій і передати емоційний стан персонажа, вони є поштовхами до дій героїв, вони стисло, коротко окреслюють перспективи.

В драмі «Про що тирса шелестіла...» Спиридон Черкасенко використовує символи інакше. В передмові він пише: «Читача, котрий захотів би знайти в сій п'єсі історичну достотність, повинен упередити, що він розчарується. Історичні і взагалі живі особи в

п'єсі взято автором не для популяризації їх зо сцени, а – як живі символи до втілення певних ідей (Сірко – боротьба в людині двох початків – звірячого й духовного; в образах Оксани й Килини – вираз тих початків; Сірчиха – клопітна буденщина, нездатність піднестися над життям і т.д.); епоха і історичні події для драматурга тільки тло, на якому оживають його власні образи.» [6, 7]. Демонструючи в цій заяві цілком символістський, ба скоріше модерний розрив з історією і занурення у власну уяву в пошуках відповідних образів, автор водночас розкриває і власне ставлення до символу, яке де факто ближче до поняття алегорії, котра, за Гегелем, є «застиглим символом», носієм єдиного значення. Символ же, навпаки, повний різноманітних значень [7, 185].

Важливо також звернути увагу на ключове для української драматургії словосполучення «живі символи». В 1911 році в газеті «Рада»вийшли статті Миколи Вороного «Драма живих символів» і «В путях брехні», котрі розкривали саме цей аспект. М.Вороний зауважує, що нова драма малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, передчувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого побойця в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план. Через це змінюється структура драми – з неї зникає монолог, зникають штучні несподівані ефекти в стилі *deus ex machina*, зовнішній комізм і зовнішній драматизм – все це замінюється повільним зростанням внутрішніх настроїв, конфліктом протилежних переживань і психологічними ефектами; завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня і ось-ось має статися катастрофа, або ж зовнішня катастрофа замінюється психологічною. Всі ці слова цілком можна віднести до драматичного етюдю Олександра Олеся «Тихого вечора».

М.Вороний зауважує, що для пояснення душевного стану персонажів замість монологу вводиться «живий символ». «Виймаючи з душі дійової особи все те, що складає трагедію її життя, автор утворює нову постать – і вже має дві сильні постаті, що раз у раз впливають одна на одну. Ця друга постать, будучи символом, є разом і реальністю, є приятелем чи другом, невідомою і укритою на дні душі силою, що уявляється нам у мріях-снах, уяві й передчуттях або ж страшним гостем, що загіздився в серці людини; ця постать, з вигляду реальна, в істоті символічна, не повинна тратити враження таємничості або якогось скритого і глибокого значення». Таке трактування живого символу близьке до обґрунтованого К.Юнгом поняття Тіні. Прикладом «живих символів» в українській драматургії М.Вороний вважає Івана Стратоновича з п'єси «Брехня» (живий символ того морального закону, того невблаганного передчуття, що живе на дні душі Наталі Павлівни і що руйнує її апологію брехні) і Сніжинку (символ самоцінного мистецтва в душі художника) з «Чорної пантери» В.Винниченка. Героїв драми С.Черкасенка «Про що тирса шелестіла...» створено саме такими. Але якщо в драматургії В.Винниченка одна постать має одну тінь, один живий символ, в п'єсі С.Черкасенка всі персонажі так чи інакше є втіленням певних душевних станів головного героя, рівно визначальною для його життя є як таємна влада Оксани, так і вплив божевільної Килини, постійні любовні трикутники цих сестер з синами Сірка тільки підкреслюють взаємопов'язаність подій. Фактично, поза втіленими символами певних його душевних станів, навколо Сірка нікого немає. Окремо стоїть образ тирси, яка шелестить в ступі: вона оповідає героям їх власні потаємні мрії і страхи, вона оповідає про події на Україні – страшні, криваві. Її голос захоплює Оксану і

лякає Килину. Зазначаючи на початку п'єси роль і символіку головних постатей, драматург ще раз повторює це – оповіддю Оксани про сон, який постійно її тривожить, історією про лицаря, котрий кохав двох сестер і жодній не міг надати перевагу, аж поки не вбив за вимогою одної другу – але й першу вже не міг любити потім. Одразу ж пояснюється, що ті дві дівчини – то дві душі того лицаря, одна дика й войовнича, полум'яна й мстива, а друга лагідна, ніжна, тиха, і одразу ж проводиться паралель між цими душами, царівнами зі сну і Оксаною та Килиною. І на цій жахаючій неможливості поєднати миролюбність із кровожерністю, Оксану з Килиною будується трагедія Сірка. Йдучи то за одною, то за другою, він завчасу приречений: обидві вони є частинами його душі, а жити з половиною серця, хоч би якою вона була – неможливо.

Сценічність же драми С.Черкасенка вибудована на цілком традиційних для українського театру принципах. Зав'язка починається майже етнографічним змалюванням сільських пейзажів і весняного свята, на тлі яких вимальовуються постаті Килини і Оксани, прояснюються їх характери і цілі, описується трагічне кохання Килини до Петра, котрий любив Оксану і загинув у степу, і через це Килина збожеволіла, показано пристрасть Романа, брата Петра, сина Сірка до Оксани, войовничі, лицарські Оксанині мрії – і перша знакова зустріч Оксани й Сірка: вони одночасно вбивають одного татарина, і кожен певен, що вбив саме він. Сільська ідилія переривається кривавим побоїщем, перший труп з'являється вже в першій дії, вимальовується складна любовна інтрига. Друга дія продовжує першу, виявляючи життєву позицію Сірка, протиставляючи їй позицію Романа, малює трагедію родин, чії діти та наречені йдуть на війну, пробуджує в Сіркові пристрасть до Оксани, котра, врешті сварить його з сином, змальовує майже епічний від'їзд Сірка на Січ під голосіння Сірчихи. Третя дія відбувається на Січі і починається оповіддю про героїчну перемогу козаків, яка поволі перетікає в протистояння між козаками і Сірком: кошовий хоче миру, і це козакам видається божевіллям. Черкасенко подає своєрідний погляд на героїчне козацтво, нетрадиційний для української літератури. Для нього причина війн на Україні – не пафосна і героїчна оборона батьківщини, то лише слова, котрими зручно прикриватися. Причина в тому, що гроші легше добувати грабунком, особливо коли для того грабунку є виправдання. І нових походів вимагає не стільки стратегія оборони країни, як те, що козаки вже обшарпалися і обносилися, залили кров горілкою, на котру пішло добуте золото – і не мають його більше. І треба або йти грабувати татар і турків, або ризикувати тим, що козаки підуть грабувати своїх же селян – бо звикли саме так добувати кошти на прожиття. Завершується дія появою Оксани, перевдягненої козаком, котра змінює позицію Сірка на войовничу і відомостями про зраду Романа. В четвертій дії автор подає образ Сірка, який сумнівається в правильності обраного шляху, але бажає задля Оксани домогтися булави. Дія сповнена фактично вставними інтермедіями: жартівливою історією про писання козаками листа турецькому султану і кривавим жахом побиття бранців, котрі вирішили повернутися в турецьку неволю. Серед вбитих є й зрадник-Роман. В кінці дії Сірко падає безтямний. Починається дія п'ята. Повертаючись таки на хутір, як і хотів на початку, Сірко в своїх душевних боріннях починає нагадувати втілення тої сили, котра щиро хоче добра і миру, але знову й знову розпочинає війни і ллє кров. Такий собі Мефістофель навиворіт, цілком трагічний в нездійсненності своїх прагнень, адже те, чого хоче одна частина його душі, руйнує інша і навпаки. Неспроможний вже насолоджуватися шалом битв, Сірко так само не може лишитися поза

ними. Він вкотре проголошує свої мрії про мир і працю, і хоче втілювати їх – але для цього збирає військо. Не випадково до війська того потрапляють жінки і двоє калік – старий одноногий і однорукий Пеньок і дурнувятий Лесь, не випадково і не слухає Сірка те мале військо. Мрії Сірка сприймаються як божевілля – і божевіллям він стає в кінці, так само зламаним, як і Килина. І тоді її слова набувають над ним тої надзвичайної влади, котра належала раніше Оксані. Килина не прагне від нього нічого, вона говорить щось – і видається, що тільки ці двоє розмовляють одною мовою, репліки інших далекі і не стосуються тої біди, котра обом гризе серце. Роздумуючи над словами Килини про причини горя, Сірко знаходить ворога – Оксану, котра приїхала кликати його назад, на Січ. Він вбиває її і вмирає поряд сам.

Символи в Черкасенка – не декорації, не штрихове окреслення ситуацій. Навпаки, все зовнішне виписано детально і традиційно, дія драми зовнішня, а не внутрішня. Символи – це визначення конфлікту. Це таємна влада спочатку самої особистості і вимог Оксани, потім – слів Килини, сказаних ніби між іншим, але таких, що цілком змінили світогляд Сірка, перетворивши Оксану з коханої на ворога. Символічна також і смерть його: вбивши одну душу, він стає неспроможним жити далі. Символічність ця повторюється рефреном (передмова, сон Оксани, слова Килини, фінальний діалог Сірка й Оксани) і висвітлює тільки одне: мотиви, без яких текст був би надто шаблонним.

В історичній ретроспекції на час написання драма С.Черкасенка була безперечно сценічною, бо користувалася для створення дії традиційними для тогочасного театру засобами (етнографічні пасажи, заплутана любовна інтрига, героїчні військові події). Дія відбувалася перед очима глядачів вповні, а не тільки в натяках і спогадах. Драма С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла...» виставлялася в театрі М.Садовського і мала успіх. З етюдом О.Олеся складніше, бо його сценічність і структура дії відносяться до тенденцій нової психологічної, настроєвої драми і драматичних експериментів символістів. Український театр на той час не володів засобами передачі так побудованої дії. Драматичні етюди О.Олеся намагалися ставити в театрі М.Садовського – провально. Але вже за кілька років ті самі етюди досить успішно поставив Гнат Юра в «Молодому театрі». Мова йде про «Осінь», «Ганець життя», «При світлі ватри».

Загалом аналіз драматичного тексту з урахуванням його сценічних інтенцій видається цікавим і перспективним, він дає змогу означити і врахувати специфічні риси, притаманні драмі як сценічному мистецтву через їх текстуальний, мовленнєвий вияв.

1. *Вороний М.* Поезії, переклади, критика, публіцистика. Київ: Наукова думка, 1996. (Драма живих символів (с.248-255); В путях брехні (с.255-270); Театральне мистецтво і український театр (с.270-356); 2. *Дем'янівська Л.* Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ ст. (символічна драма С.Черкасенка і О.Олеся)//Українська література. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців. Київ: Обереги, 1995. – с. 133-151. 3. *Олеся О.* Твори в 2-х тт, т. 2. Київ: Дніпро, 1990. 4. *Паві П.* Словник театру. Львів: видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 5. *Словник літературознавчих термінів.* Київ: Радянська школа, 1965. 6. *Черкасенко С.* Про що тирса шелестіла... трагедія. Київ-Відень-Львів: Чайка, б.р. 7. *Енциклопедія символізму.* Москва: Республіка, 1999.

АВТОЛОГІЧНИЙ МОТИВ У ХАРАКТЕРІ ОБРАЗУ ГЕРОЯ ШЕВЧЕНКОВИХ ПОВІСТЕЙ

Шевченкознавству ХХ століття належить чимало здобутків у дослідженні художньої прози Т.Шевченка. Зусилля вчених були спрямовані переважно в те русло, що його окреслила Л.Кодацька: «Російськомовні повісті (Т.Г.Шевченка. – М.А.) й понині мають велику пізнавальну цінність і заслуговують на увагу насамперед порушеними в них соціальними питаннями, розробленням таких проблем, як проблема виховання чи проблема народної помсти гнобителям, гострою сатирою на кріпосників, зображенням позитивних героїв з народу і, врешті, своєю автобіографічністю» [Кодацька; 7]. На нашу думку, це твердження потребує перегляду з позицій загальнонародського значення творчості Т.Шевченка, а не лише із засад соціальної критики, яка в його художній прозі, безперечно, є. О.Білецький вважає, що позитивні герої повістей Т.Шевченка – це насамперед закріпачені люди, яким протистоїть панство, а між цими двома групами – заможні хуторяни [Білецький; 170]. Ми не можемо погодитися з такою думкою, оскільки для Т.Шевченка мірилом вартісності людини є насамперед її здатність до творення добра іншим і до позитивних змін у собі.

Питання авторської присутності у ліричній та ліро-епічній творчості Т.Шевченка дослідила В.Смілянська у праці «Святим огненним словом...». Тарас Шевченко: Поетика». Стосовно прозової творчості О.Білецький зазначав, що у повістях Т.Г. Шевченка читач завжди впізнає одну особу, «яка присутня майже всюди – особу самого автора, головно-го героя цих повістей – самого Т.Г.Шевченка» [Білецький; 230]. Приблизно те саме, але в іншій тональності, говорить і М.Шагінян: «Вам так і здається, що рука в руку з цією людиною, яку ніхто з тих, хто знав його, не міг не любити, ви входите в його життя, блукаєте шляхами, ним сходженими, хуторами, ним обжитими, садками, ним оспіваними, і милуєтеся з ним заповідними могилами, слухаєте чабанову сопілку, на якій і він колись награвав...» [Шагінян; 70]. У цій статті ми не будемо торкатися тих повістей, де подробиці Шевченкової біографії лежать, так би мовити, на поверхні змісту – в так званих рамках художнього світу. Більш цікавими видаються ті мотиви, котрі не стосуються рамочного рівня тексту, де є оповідач-автор, а приховані в характері позитивних героїв повістей. Іншими словами, нас цікавить *автологічність* образів Шевченкових повістей, тобто те, що і як автор повідомляє про самого себе через ці образи. Термін «автологічний» виник у царині логіки і позначав слова, що описують самі себе. Так, слово «багатоскладовий» описує само себе, а слово «односкладовий» – не себе, а інші слова.

Визначаючись із об'єктом аналізу, мусимо відмітити таку важливу рису образного світу Т.Шевченка, як «небагатослівність» негативних дійових осіб. За словами В.Смілянської, письменник ніколи не стає на внутрішню щодо негативних персонажів психологічну позицію [Смілянська; 156]. Зауваживши, що проблему позитивних/негативних персонажів у творчості Т.Шевченка досі не є вирішеною задовільно, ми візьмемо за об'єкт аналізу головних героїв найперших повістей Т.Шевченка – «Наймички» і «Варнака».

Ні для кого не секрет, що образ Лукії з повісті «Наймичка» є одним із етапів еволюції образу матері у творчості Т.Шевченка. Проте, як слушно зауважує Л.Плющ, слід

пам'ятати, що ряд «покриток» – це не тільки «ряд поступового очищення жінки – доньки, коханої, сестри, матері», але й послідовність «самоочищення поета в душі християнського ідеалу» [Плющ; 78]. Справді-бо, повість, як і написана у 1845 році однойменна поема, ґрунтується на морально-етичній проблемі. Мораль соціуму з її жорсткими звичаєвими законами робить жінку-покритку маргінальною особистістю. Автор хоче показати, що у цій життєвій ситуації не місце суспільній негативній етиці зразка «не можна». Натомість суспільство мусить прийняти позитивну етику, котра не просто карає за непослух, а насамперед підказує людині, викинутій із суспільства за переступ, як діяти далі. Така етика впливає не з суспільних санкцій, а лише з власного душевного досвіду. Саме такою є християнська етика.

На нашу думку, така етика втілена у моральних засадах розповідача, співвідносного з автором. Адже вчинок Лукії – не просто новий сюжетний хід. Автор ставить її перед вибором: погубити своє життя (у тексті це підкреслено згадкою про могилу, на яку Лукія місяць ходить, думаючи про долю сина) чи подолати сором і бути з дитиною. Як бачимо, навіть материнська любов не зразу вирішує це: треба зважитися на довічну маску наймички, пожертвавши власним іменем матері.

Християнська етика автора виявляється не лише в тому, що він дає своїй героїні можливість такого вибору, але й у тому, що він створює таке місце у світі, де Лукія знаходить любов і повагу. Це хутір, на якому живе Яким Гирло з дружиною Мартою. По-перше, сам топос хутора передбачає певну окремішність. Це не означає, що тут зовсім не чинні звичаєві норми моралі, котрі діють у сільському соціумі. Не можна сказати, щоб Яким чи Марта дуже жаліли покриток: «Так, Якиме, так. Вечная наруга. Вечное проклятие на земли. А на том свете что? Огонь неугасимый! Сказано – блудница!» [Шевченко 1978; 88]. Але О.Білецький, порівнюючи образи подружжя, створені Т.Шевченком, зі «старосвітськими поміщиками» Гоголя, зауважив, що Шевченкові хуторяни вирізняються здатністю до діяльного добра [Білецький; 171]. Звертаємо увагу також і на богобоязність стареньких, і на їхній жаль через те, що вони бездітні (це суто біблійний жаль – згадати хоча б Сару, дружину Авраама). Зрештою, художній простір, розділений Ромоданівським шляхом на дві половини, також символічний: рідне село Лукії та хутір лежать по різні боки дороги якраз навпроти одне одного. Дорога немовби розділяє два світи: один виштовхує Лукію за свої межі, інший приймає її.

Повість «Наймичка» містить той самий художній задум, що й однойменна поема. Очевидно, Т.Шевченко не вважав цей мотив вичерпаним до кінця. Справді, в повісті додається важливий епізод захисту материнської гідності і водночас – протистояння спокусі помандрувати за корнетом. Крім того, у повісті більше уваги приділяється тому, як Лукія виховує свого сина. Ось вона навчає Марка: «Ты её любишь, а когда любишь, то ты ей зла не сделаешь. Смотри, Марку! Сохрани тебя Матьерь Господняя, если ты её погубишь!» [Шевченко 1978; 123]. Це й дало Л.Плющеві підставу вважати Лукію «праведною грішницею» [Плющ; 80].

Інша повість – «Варнак» – як і попередня, є написаною за мотивом однойменної поеми. У ній розробляється не менш важлива для Шевченка-солдата тема – каяття розбійника. Образ варнака Кирила, безперечно, є автологічним у тому значенні, що автор насичує історію його дитинства багатьма епізодами власних дитячих літ: сирітство, доброта старшої дівчини (це, гадаємо, від поетової сестри Катрі), життя у священника – аж до служби

домашнім козачком. Маємо кілька спостережень над цим фактом. По-перше, у жодній з повістей Т.Шевченко не повторюється, оповідаючи про моменти з власного життя. Крім того, такий художній прийом можна порівняти з манерою давніх іконописців: десь скраєчку на іконі вони зображували свій або чийсь знайомий профіль. Нарешті, ми вбачаємо зв'язок не лише між особистою біографією Т.Шевченка і життям літературного персонажа, а й між внутрішньою біографією письменника, символічно вираженою через образ варнака-праведника. На нашу думку, письменник наділяє варнака рисами особистої біографії даремно. Цим образом автор натякає на духовну «безодню», в котру він боявся впасти на засланні: туга, безнадія і жалюгідне існування серед солдатів, позбавлене будь-якого сенсу. Вже саме вирішення долі варнака – «праведного грішника» – засвідчує, що письменник у неволі не припиняв духовних пошуків, а неодноразове звертання до цього образу вказує на те, що Шевченко не вважав цю проблему вичерпаною до кінця.

Може, найвиразніше мотив каяття виступає у легенді про розбійника, що став праведнішим за свого наставника (її письменник оповідає в листі до М.Осіпова від 20 травня 1856 р.). Подібно до того, як щире каяття розбійника зростило з палиці грушу з плодами, осмислення варнаком своїх гріхів і відмова від попереднього життя принесло духовний плід ствердження у вірі. І якщо відбулося таке ствердження, то подальший життєвий шлях бачиться як духовне сходження: варнак стає причетником. Нагадуємо, що в тому ряду, до котрого можна віднести «Варнака» (однойменна поема, а також дві редакції «Москалевої криниці»), наближення героя до церкви є передумовою його порятунку (варнак з поеми) або змоги просвіщати людей (москаль Максим, що читає «Апостола»).

Гадаємо, варнак не випадково знав і любив «Божественну комедію»: самому поетові образ Данте був близьким. За словами Л.Плюща, неволя у перших листах Т.Шевченка із заслання позначена як «ад-пекло», а наприкінці заслання – як «чистилище» [Плющ; 98]. По закінченні заслання Т.Шевченко у формі аллюзії на твір Данте вже міг сказати про себе, що за час заслання пройшов колами туги й безнадії, але не «впав у безодню» [Шевченко 1979; 256], як він писав у листі до М.Лазаревського, а ствердився у власних світоглядних переконаннях.

Отже, можемо сказати, що головні герої повістей «Наймичка» і «Варнак» пов'язані з внутрішньою біографією автора і водночас не тотожні йому. Лукія з «Наймички» втілює авторський пошук вирішення долі покритки в дусі християнської моралі. Принципово новим є те, що і Ганна з поеми «Наймичка», і Лукія з однойменної повісті спокутують свій гріх страдницькою долею наймички при рідній дитині. Повесть «Варнак» є не тільки черговою реалізацією задуму письменника зобразити грішника, що розкався, але й проливає світло на особисті духовні пошуки Т.Шевченком ціннісних орієнтацій в неволі.

1. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т.т. – Т.2.– К., 1965; 2. *Кодацька Л.* Однойменні поеми та повісті Т.Г.Шевченка. – К., 1968; 3. *Плющ Л.* Екзод Тараса Шевченка: Навколо «Москалевої криниці»: Дванадцять статтів. – К., 2001; 4. *Шагінян М.* Тарас Шевченко/ Пер. З рос. В.Іванисенка. – К., 1970; 5. *Шевченко Т.* Твори у 5 т.т. – Т.3. – К., 1978; 6. *Шевченко Т.* Твори у 5 т.т. – Т.5. – К., 1979.

РЕЦЕПЦІЯ СКАНДИНАВСЬКИХ САГ У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Питання рецепції скандинавських саг в українській літературі вже піддавалося науковому дослідженню. Серед авторів, що працювали в даному аспекті, варто зазначити І. Качуровського, Д. Ліхачова, О. Прицака, І. Франка, Д. Чижевського, дослідженням безпосередньо скандинавських саг займалися Л. Гуревич, Т. Джаксон, М. Стеблін-Каменський.

Дослідження скандинаво-руських взаємодій почалося ще у XVIII ст. 6 вересня 1749 р Гергард Фрідріх Мюллер, офіційний російський імператорський істриограф і член Імператорської Санкт-Петербурзької Академії наук виголосив річну промову про походження Русі, у якій висував тезу про те, що стародавня держава Київська Русь була заснована норманами. Ця дата позначає початок тієї дискусії між норманістами і антинорманістами, яка триває й досі.

Норманісти зазначають, що термін Русь норманського походження, і виводять норманів організаторами політичного життя спочатку на берегах озера Ільмень, а пізніше на берегах Дніпра. Антинорманісти стверджують, що руссю називалися слов'яни, які жили на південь від Києва з сивої давнини, ще до появи норманів у Європі.

Аргументи норманістів, найвизначнішими з яких були Август Людвіг Шльоцер, Ернст Кунік, Вільгельм Томсен, Олексій Шахматов, Туре Арне, Степан Томашівський і Адольф Стендер-Петерсон, зводяться до такого:

1) Русь одержала свою назву від Руотсі, бо так у сер. IX ст. фіни називали шведів. Назва утворилася від шведського приморського регіону в Уппландії, Рослаген;

2) найдавніший літопис включає русів до інших варязьких народів «за морем»: шведів, урманів (норвежців), анґлянів (англійців), готів;

3) більшість імен «руських» посланців, зафіксованих у договорах з Візантією (911, 944 рр.) мають явно скандинавське походження – Карлы, Инегельдь, Фарлоф, Веремуд тощо (911 р.);

4) візантійський імператор Константин Багрянородний у своїй книзі «Про управління імперією» (бл. 950 р.) наводить як слов'янські, так і руські назви дніпровських порогів. Більшість з руських назв мають відверто давньонорманське походження;

5) ісламські географи і мандрівники IX – X ст. чітко розрізняли «русів» і «слов'ян»

У свою чергу, антинорманісти, до яких належали Степан Гедеонов, Михайло Грушевський, Борис Греков, Серафим Юшков, Борис Рібаков, Михайло Тихомиров, Володимир Пашуто, Микола Рязановський і Олександр Рязановський, зазначають:

1) назва «Русь» етимологічно пов'язана не з Великим Новгородом чи Ладогою на півночі, а з Києвом на півдні, з територією, на якій руси мешкали з незапам'ятних часів. Підтверджують цю тезу деякі гідроніми у цьому регіоні, як-от Рось;

2) жодного племені чи народу під назвою Руси (Rus-) не було відомо у Скандинавії, і його не згадує жодне старонорманське джерело, зокрема саги;

3) скандинавські імена візантійських посланців (...) аж ніяк не свідчать, що руси були шведами. Нормани були лише представниками слов'яно-руських князів, фахівцями, які

виконували дипломатичні функції, а тому вони сприймалися як люди «руського походження» («от рода рускаго»);

4) один із найдавніших ісламських письменників Ібн-Хордадбег, який писав бл. 840-880 рр., ясно називає русів в'янським племенем. [Пріцак, 2003, 69-70].

«Критичний огляд аргументів виказує слабину обох сторін, тому, власне, ця суперечка точиться й досі... Продовження суперечки, на мою думку, пояснюється такими причинами: досконалу методологію історики в своїх суперечках дуже часто підміняли політичними (чи патріотичними) підходами; вони мали обмежені знання світової історії і упереджено ставилися до використання джерел (...) покладаючись на переклади, замість дослідження джерел і культур, звідки їх узято» [Пріцак, 2007, 71].

Відомий дослідник-медієвіст, перекладач, Ігор Качуровський зазначає: «Я сказав би, що перш, ніж писати історію України, слід вивчити ісландську мову. Бож долі трьох септентріональних європейських країн – Норвегії, Данії, Англії – протягом кількох століть були щільно переплетені, а зі сходу з ними були тісно пов'язані ще дві країни – Швеція та Гардаріки, себто Русь. Подаю відповідну схему, де показано норвезько-шведсько-гардарікські династичні зв'язки:

Аста:

*1-й шлюб: Гаральд Гренляндець,
син – Олаф Святий;*

*2-й шлюб: Сігурд Свиня,
син – Гаральд Суворий.*

Олаф Шведський

*дочка Інґгерда одружена з Ярославом Мудрим;
дочка Астрід одружена з Олафом Святим.*

Єлисавета, дочка Інґгерди й Ярослава Мудрого, одружена з Гаральдом Суворим.

До цього варто додати, що Гіта, дочка останнього англосаксонського короля Англії Гарольда, стала дружиною Володимира Мономаха; Єлисавета Ярославна після загибелі Гарольда Суворого вийшла заміж за короля Данії Свена Другого; а їхні нащадки, які також були королями, одружувалися переважно з київськими князівнами (див. накреслений Леонідом Махновцем родовід у «Літописі Руському»)» [Качуровський, 2005, 170]. Це свідчить про силу скандинаво-руських династичних та культурних зв'язків.

Достеменно відомо, що до того, як бути записаними, ісландські саги тривалий час існували в усній традиції. Саги про героїчні подвиги з давніх-давен оповідалися у казармах вікінгів в Новгороді та Константинополі, а також після їхнього повернення додому, зокрема, на Альтінгу в Ісландії.

Усне мистецтво розповіді саг досягло свого розквіту ближче до середини XI ст. Відомо, що на оповідь самої лиш саги про діяння Гаральда Суворого у Візантії (бл. 1035 – 1043 рр.) треба було витратити два тижні.

«Втім, шлях від усної традиції до писаного літературного твору виявився неблизьким. Насамперед треба було відкрити прозу (в цьому випадку – під впливом західно-європейської християнської літературної традиції), далі навчитися висловлювати думки за допомогою прози, і аж допоки цього не сталося, поезія залишалась єдиною відомою формою літератури» [Пріцак, 2003, 46].

Письмовий варіант саг виник під впливом християнської агіографічної літератури, давньоскандинавського вченого письменства та усної традиції; саме таким чином стала збірка «Королівські саги».

Існує певна кількість сюжетів, які зустрічаються одночасно у скандинавських сагах та, у вигляді легендарних фрагментів, у давніх руських літописах, зокрема в «Повісті врем'яних літ». Спробуємо з'ясувати способи взаємодії цих двох джерел.

Відомо, що багато скандинавських героїв пов'язували своє життя з *Гардаріки*, або *Південним шляхом*, тобто Руссю. «З нашою історією зокрема пов'язані саги про Олафа Трюгвісона, про Олафа Святого, Магнуса Доброго та Гаральда Суворого» [Качуровський, 2005, 170].

Гаральд Суворий, чоловік Єлисавети Ярославни, провів понад п'ятнадцять років на військовій службі у Візантії. Разом з ним служило багато ісландців, і серед них були талановиті скальди. Вони не лише воювали, а й мали можливість знайомитись із найманцями з інших країн і обмінюватися з ними всілякими історіями та оповідями про подвиги. «Таким чином, у варязьких казармах Візантії і Русі, а згодом в ісландському Альтінгу, почало розвиватися особливе мистецтво в жанрі оповіді. Деякі зразки цього багатомовного мистецтва (епізодичні короткі історії) вміщені під 1070 р. у найстарішій редакції Літопису Київської Русі старослов'янською мовою. Тут можна простежити варязькі матеріали, що через 200 – 250 років були зафіксовані письмово в Ісландії. Вони могли виникнути приблизно в середині XI ст., наприклад, смерть Олега (Helgi), вбитого його улюбленим конем; цей мотив з'являється пізніше у «Сазі Орвар-Олда» [Прицак, 2003, 44].

Дмитро Чижевський зазначає, що довести скандинавське походження того чи іншого переказу не завжди видається можливим, адже північні перекази відомі нам лише в записах пізніших, ніж слов'янські. Ще складнішою ситуацією стає тоді, коли знаходимо паралелі до таких переказів у інших народів, що були сусідами східних слов'ян і могли на них культурно впливати, наприклад, у греків, у яких могли позичати і слов'яни, і скандинави. Дослідник наводить такі паралелі з руським літописом: оповідання про Олега і його коня; оповідання про четверту помсту Ольги деревлянам; скандинавські мотиви є і в переказі про сватання деревлян.

«Рештки скандинавських звичаїв зберегли для нас, можливо, деякі з старих правних формул та звичаїв... Може, найцікавішими є місця, що мають виразний протислов'янський характер та нагадують нам про одну варязьку традицію: криваву помсту» [Чижевський, 2003, 50]. Власне, це оповідання про помсту Ярослава новгородцям. Новгородська дружина жорстоко поведилась з мешканцями міста, тому жителі перебили варягів. Ярослав мовив: «Мені вже цих не воскресити («уже мені сих не крісити»)», покликав до себе найзначніших новгородців і наказав їх перебити. «Сенс цього оповідання, на мою думку, в реченні «мені їх уже не воскресити»; це, мабуть, була формула оголошення кривавої помсти (такі формули існували по всьому світі, де тільки існувала кривава помста; оголошення помсти було одним із перших зм'ягшень та обмежень цього жорстокого звичаю, якого вдалося досягнути новій правній свідомості)... Новгородські слов'яни не зрозуміли цього виразу...» [Чижевський, 2003, 50]. Подібним є оповідання про сватання деревлян. Убивши князя Ігоря, деревляни хотіли посватати Ольгу за свого князя Мала. Ольга відповідає послам: «Мені вже чоловіка мого не воскресити («уже мні мужа свого не крісити»)», – і після цього починає криваву помсту, першими жертвами якої стають самі

пошли. Тут знову слов'яни не зрозуміли цієї формули. «Перший акт помсти зв'язаний з жорстоким дотепом: Ольга сама радить послам вимагати, щоб їх принесли до її замку в човні. Тим часом човен – скандинавська труна. Слов'яни і цього не зрозуміли. У дворі замку послів у човні вкинено в яму та засипано землею» [Чижевський, 2003, 51].

Напівлегендарною особистістю виступає Олег (Helgi), родич чи воевода Рюрика, що запам'ятався у народній традиції як Олег Віщий. Загальновідомо, що він був родом з варягів. Але серед скандинавських правителів ім'я Гельгі зустрічається вкрай рідко. У трьох піснях «Поетичної Едди» фігурує міфологічний герой Гельгі. «Багато вчених намагалися розкрити структуру й значення цього незвичайного циклу пісень... Вихідною точкою для гіпотез став уривок з твору Таціта «Германія» (розд. 39), де йшлося про священний звичай семнонів – «найстарішого і найзнатнішого [племені] свебів»... Згідно з цією гіпотезою, культ Гельгі виник у Північній Свебії, десь у районі пізнішої мархії Бранденбурга, де близько 600 року головну роль грала знатна жінка. Час від часу вона, як жриця, мусила добирати найгіднішого героя для служби як helgi. Гьофлер пояснює слово helgi як «високе призначення», а не власне ім'я. (...) Після йогосмерті жриця вибирала іншого гельгі» [Пріцак, 2003, 180]. Тобто культ Гельгі був поширений на скандинавських землях.

«Міфчний Гельгі став утіленням супергероїчних подвигів у Скандинавії, а давньоруський Олег Віщий відповідає скандинавському Гельгі не лише іменем (Гельгі/Олег), а й надгероїчними вчинками (приписаним йому походом на Константинополь, завоюванням Києва). Так міф про Гельгі історизувався» [Пріцак, 2003, 196].

Дослідник зазначає, що Олег, князь Руський, ніколи не нападав на Константинополь; проте Олег Віщий, герой сказання, епічної пісні, здійснив переможний похід на Константинополь. Ця легенда відтворена в «Печерському зводі» і в ПВЛ текстально майже ідентично. «Автор поєднав матеріали як писемних, так і усних джерел; писемні джерела були документами, що стосувалися угод з Візантією, в той час як усні складалися з епічних пісень із словенсько-новгородської версії саг про героя Гельгі/Олега і спіралася – як того й можна було чекати в Новгороді – на переважно данські традиції. Великий князь Руський Олег був персонажем писемних документів; історична сага оспівувала Олега Віщого Але оскільки обидва носили ім'я Олег, то автор ПВЛ виснував, що вони були однією особою, і саме так їх сприйняв. У такий спосіб і з'явився монтаж, що й досі вводить у оману істориків» [Пріцак, 2003, 208].

Скандинаво-руські культурні взаємодії були досить сильними. Тому доречніше буде говорити про не про запозичення, а про взаємовплив, обмін, певний культурний контекст. «Існування впливів беззаперечення, але вони є передусім освоєнням досвіду й відкриттів інших літератур, потужним імпульсом збагачення й поступу сприймаючої літератури. Як афористично сформулював П.Брюнель, «вплив не творить нічого: він пробуджує»» [Наливайко, 2006, 11].

1. *Качуровський І.* Генерика і архітектоніка. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2005. – 382 с. 2. *Котляр Н.Ф.* Древняя Русь и Киев в летописных преданиях и легендах. – Київ, 1986. 3. *Наливайко Д.С.* Теорія літератури й компаративістика. – Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. – 348 с. 4. *Пріцак О.* Походження Русі. Стародавні скандинавські джерела. Т.1. – Київ: Обереги, 1997. – 1080 с. 5. *Пріцак О.* Походження Русі. The origin of Rus Old Skandinavian Sagas and Old Skandinavia: Стародавні скандинавські саги

і Стара Скандинавія. Т. 2. – Київ: Обереги, 2003. – 1304 с. 6. *Франко І. Я.* Смерть Олега і староісландська сага про фатального коня. – Збір. творів у 50 т. – т. 39. – Київ: Наук. думка, 1986. – 700 с. 7. *Чижевський Д.* Історія української літератури. – Київ: Академія, 2003. – 658 с.

*Т.В. Бовсунівська, д.філол.н, проф.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

СИТУАЦІЯ КОГНІТИВНОГО ДИСОНАНСУ В СУЧАСНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ

Когнітивний підхід приходить у літературознавство, коли воно перебуває, з одного боку, на межі деконструктивного/феміністичного/постструктурного розпадання аналітичних категорій та, з іншого – синергетично-містичної їх синкретизації, хоча в обох випадках категоріальні систематизації потребують удосконалення, така ситуація породжує переборювання методологічної дихотомії, оскільки її подовження веде до дискредитації науки. Весною 2001 р. відомий дослідник В. Александров заявив, що вагомість літературознавства у суспільстві стрімко падає, і наполегливо рекомендував славістам шукати вихід у взаємодії з «точнішими» науками, насамперед – тими, які досліджують проблему пізнання. Вчені дійшли думки, що тільки когнітивна революція в галузі літературознавства може його порятувати від маргіналізації чи й абсолютного та остаточного занепаду.

А. Річардсон зайняв достатньо жорстку позицію відносно перспектив когнітивного літературознавства у своїй рецензії на книгу відомого літературознавця-когнітивіста М. Тернера «Літературна свідомість»: «Коли буде написана історія думки останніх десятиліть ХХ ст., англомова теорія літератури і літературна критика, ймовірно, будуть згадані лише в одній-двох іронічних примітках. Учених майбутнього напевно потішать численні викладачі англійської мови і літератури, які билися над загадками людського чинника, конструювання суб'єкта, отримання мови і свідомості, ледве підозрюючи або взагалі не відаючи про фантастичний прогрес психології, лінгвістики, філософії свідомості і нейрології – наук, чий досягнення і складають справжню історію англоамериканського інтелектуального життя з 1950-х рр. до цього дня. Ці області знання, рухаючись до об'єднання (разом із наукою про штучний інтелект) під загальною назвою «когнітивістика» або «когнітивні нейродисципліни», відмовилися майже від всіх положень соціологічних і фрейдівських уявлень про мову і свідомість. Тим часом літературознавці часто будують свої дослідження на основі цих застарілих уявлень. А тим часом у дисциплінах, звідки ці уявлення колись були запозичені, склався новий, абсолютно інший комплекс орієнтацій і парадигм, породжений прогресом, зокрема, нейрології та інформатики, – наук, існування яких ще півстоліття назад навіть уявити було важко. Когнітивістські нейродисципліни стали найбільш вражаючим міждисциплінарним проектом нашого часу, що стрімко розвивається, але на кафедрах літературознавства про нього мало хто чув. Таке нецтво ганебне сьогодні і буде ще ганебнішим завтра» [3, с.39].

Останніми роками розгорнулася справжня кампанія по об'єднанню зусиль літературознавства і когнітивістики або хоча б зближення їх. Створюються центри дослідження

літератури із застосуванням когнітивного підходу, проводяться спеціальні засідання на конференціях загальнонаціонального рівня, відповідні теми все частіше піднімаються у найавторитетніших виданнях англомовного літературознавчого співтовариства. Журнал «Poetics Today» ще з 1991 р. охоче публікує роботи з когнітивістики, і навіть випустив спеціальний номер на тему «Література і когнітивістська революція». У 2003 р. з'явився спеціальний номер журналу «Style» – «Мова метафор у світлі когнітивістських підходів», що включає статті з такими назвами, як «Когнітивне картографування при аналізі літературного твору», «Зібрання просторів: концептуальна структура алегорії» тощо. Починаючи з 1996 р. цю тенденцію відображає і журнал «Poetics», із 2003 р. у Римі видається «Журнал когнітивної філології». Психологи самі пішли назустріч літературознавцям – розповіли про свої дослідження мозку в популярних виданнях [1]. Мабуть, ця тенденція, що все більш набирає силу, – далеко не плінна мода.

До речі, так звана «когнітивістська революція» в літературознавстві – лише окремий випадок перманентного прагнення емпірично пояснити феномен естетичного переживання. Тут наявна спроба вивчити, що врешті є «естетичним відчуттям», яке служило каменем спотикання для класичних, емпірично орієнтованих філологічних шкіл, зокрема для російського формалізму чи німецької школи теорії функцій тощо. Дійшовши до нього, літературознавці поспішали поставити крапку в своїх дослідженнях, бо знали: будь-яка культурна людина і так зрозуміє, що вони мають на увазі під «силою художньої дії» даного тексту. Серед американських учених поширена думка, що це нинішнє «повернення до краси» – реакція на крайнощі культурологічних студій, одна з нечисленних альтернатив для тих дослідників, які хочуть продовжувати вивчати Літературу, але не бажають розбавляти свій аналіз псевдофілософією, псевдопсихоаналізом чи політикою.

На думку американського психолога Л. Фестінгера, одним із головних чинників, керуючих поведінкою людини, є *когнітивний дисонанс* – суперечності в її знаннях, які породжують внутрішню тривогу і спонукають людину до дій, поданих усунути цю суперечність. Сучасне літературознавство явно переживає такий дисонанс. Вся історія науки свідчить про те, що на ранніх стадіях становлення нової парадигми спостерігається створення альтернативних теорій. Як зауважував Т. Кун, «філософи науки часто демонстрували, що на одному й тому самому наборі даних можна звести більше ніж один теоретичний конструкт» [2, с.105]. Найпоширенішим виходом із ситуації жанрової кризи в сучасному літературознавстві було визнання існування певних аномалій жанру та прагнення ввести категорії, які охоплювали б кілька попередньо відпрацьованих у літературному процесі жанрових структур (метажанр, метанарація). Отже, поява нової теорії починається із усвідомлення аномалії: стара парадигма більше не сприймається універсальною, деякі явища не поміщаються в її систему, цих явищ стає дедалі більше. Криза жанрології призвела до часткового заперечення її як галузі літературознавства (М. Бланшо). Отже, якщо під науковою революцією розуміти, за Т. Куном, зміну понятійної сітки, то ми стоїмо на межі утворення нової понятійної сітки, засвідчуючи процес цієї зміни. Старі правила та стандарти виділення жанрів (жанрова парадигма) більше не задовольняють дослідників (відбувається «переключення гештальту»). Специфікою сьогочасного існування теорії жанрів є її неусвідомлюваність, адже вона переважно не інтерпретується та не раціоналізується вченими, тобто становить неусвідомлюваний фактор наукової діяльності. Вчені відштовхуються від уявлень, одержаних у процесі навчання та

послідовного викладу їх у галузевій літературі. Жанрологія втратила актуальність, відійшла на периферію науки. Проте когнітивна жанрологія має великі шанси вижити.

Центральною ідеєю когнітивістики стало уявлення про те, що наші знання організуються за допомогою певних структур – когнітивних моделей. Фрейм, прототип, категорія – це лише наслідки такої структури нашого мислення. Ця ідея проступає в теоріях метафори Дж. Лакоффа й М. Джонсона, в когнітивній граматиці Р. Ленекера, в теорії ментальних просторів Ж. Фоконьє, в теорії протитопів Е. Рош та ін. Тож будь-яка категоризація світу здійснюється за допомогою когнітивних моделей та схем. Такий підхід у жанрології може дати не просто нову систему жанрів, а систему жанрів із когнітивною мотивацією, яка має універсальний сенс. Універсальність у даному випадку гарантує всезагальність людського мислення та стійкість його ментальних схем.

Утворення своєрідного жанрологічного конструкту літератури на засадах когнітивістики передбачає створення когнітивної моделі, що буде складатися з категорій та концептів жанрологічного плану, виділених на основі здобутків допарадигмального періоду існування жанрології (теоретичні джерела) та спостережень над сьогоднішнім романом в синхронії (художні джерела постмодернізму). Сама по собі категорія жанру є наслідком когнітивної діяльності людини. Поява жанру в історії літературознавства зумовлена прагненням людини осмислити мистецький процес, ідентифікувати в ньому істину. Жанрологія як теоретична дисципліна належить до концептуальних, а отже – когнітивних. Когнітивний підхід до жанру від початку означає міждисциплінарний механізм аналізу, оскільки когнітивні конструкти є властивістю мислення взагалі, а не лише літературознавства. Побудована на такому підході схема жанрів має враховувати стійкі й плинні властивості, а також повинна спрацьовувати на матеріалі пізніших епох літератури. Наголошує, що когнітивний підхід дає можливість врахувати плинні ознаки жанру, адже саме ними сповнені сучасні романи, проте це не означає, що ці плинні ознаки жанру не є повторюваними. Можемо гіпотетично передбачити, що плинні ознаки жанру також становлять його усталену схему відтворюються в історії літератури, проте з більш хронологічно тяглою послідовністю, яка може буди вичленована лише за умови введення концептів великого узагальнення.

Нарешті, слід зазначити, що когнітивна теорія жанру спирається на стійкі властивості «жанрового мислення», що пов'язане з уже існуючою концепцією того чи іншого жанру, навіть концепцією його еволюції. Тож передбачається, що жанри мають певну структуру, репродукуються за певних умов, мають насамперед понятійно-комунікативне спрямування, трансформуються за рахунок аглютинації/контмінації концептів, асимілюють.

Діалог жанрів – це складова понятійно-комунікативного процесу літератури. Площина, де канон лишається значущим у наш час, – це теорія жанру. І насамперед значущим для утворення діалогу жанрів. Процес творення нового жанру можна представити (1) як діалог старої канонічної його форми з новоутвореними, (2) діалог з іншими жанрами, (3) діалог з читачем та автором, (4) діалог із позалітературними об'єктами жанрового формування. Проте вся його функція у добу постмодернізму зводиться до впізнання жанру, він є орієнтиром у морі чистих форм та їх модифікацій. Не зважаючи на принципове «не повторення» жанру у добу постмодернізму, актуальними лишаються стійкі ознаки жанру, закріплені каноном, відпрацьовані протягом тривалого літературного побутування та нині використовувані з метою жанрового розпізнання, а не творення. Жанровий

діалог – постійна складова літературного процесу. Навіть за умови невизнання жанру, цей діалог не припиняється.

Когнітивна теорія жанру виникає у той час, коли існує безліч її попередників, жанрологічних схем. Жанр як діалогічна структура насамперед проявляється при зіставленні старих канонічних форм якогось жанру й його новітніх утворень. Наприклад, притча, маючи велику історію перетворень та втілень, виринає у ХХ ст. в новітній модифікації.

Що є першоосновою жанрової форми, її патернами? Сучасний стан, наприклад, роману, демонструє цілковиту плинність жанрової форми. Поява категорії «метажанру» є наслідком цієї плинності, «безформності» роману у добу постмодернізму. Намагання зробити її подібною до класичних категорій жанрового розпізнання сприяє її «канонізації», тобто метажанром поступово втрачає свою основну позитивну з точки зору когнітивістики властивість – орієнтованість на плинність, яка заступається уявленням про певну чисельність попередньо відпрацьованих у світовій літературі форм, з яких, власне, й пересотворюється новітній роман. Тобто він постає як невмотивована чисельність канонічних форм, а отже, метажанр втрачає когнітивну приналежність остаточно та перетворюється на канонічну властивість романної форми добу постмодернізму. Проте метажанр, очевидно, є не стільки новоутворенням у плані жанру, скільки основою перехідної жанрової форми. У трансформаційні періоди жанр апелює до більш глибоких конструктів, ніж просто традиція.

В основі кожного жанру лежить засадовий патерн. Він лишається незмінним, не зважаючи на ті трансформації, які зазнає даний жанр у процесі когнітивного моделювання. Патерни утворюють шаблон жанру. Теорія патернів має прямий стосунок до креативного, зокрема жанрового, мислення. Будь-яка жанрова трансформація залишає слід, що є пам'яттю про неї. Людська пам'ять заснована на принципі патерну. Накопичення слідів інформації, що промайнула, відбулась, здійснилась колись, формують утворення, які й називаються патернами. Патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття «канон», адже останній фактично вичерпується сенсом «кліше». Теорію патернів активно розробляв Е. де Боно у сфері психології, а у сфері культури – теорію культурних патернів розробляли А. Крьобер і К. Клакхон. Вони вважають, що культура – це світ суцільних патернів, експліцитних та імпліцитних; патерни культури та релігії є незалежними від індивідуальності [4, с.181]. Е. де Боно сформулював провідну властивість патерну: здатність актуалізуватися в цілому тоді, коли покликається до життя лише якась його частина. Тому в наш час система кодування патернами стала такою популярною, адже вона покликається до життя незначним оживленням патернузнаку, частковим відтворенням тощо. Ми маємо підстави говорити про ступінь активності різних жанрових патернів, який виявляється різним в різних структурах. Літературу сповнюють жанрові патерни навіть коли про них не йдеться, адже вони не потребують наголошення на власних сутностях, вони просто реалізуються на рівні моторних знаків, напівсвідомо чи несвідомо (канон відтворюється свідомо, базуючись на наукуванні та наслідуванні). Патерн відрізняється від жанрового канону ще й тим, що здатен розростатися, поглинаючи інші патерни, канон же такої здатності не має. Аглютинація жанрових канонів – велика рідкість. Хронологічно патерни також мають певну визначеність, адже створюються згідно з часовим порядком розгортання певних властивостей, канон же має позачасовий характер. Оскільки жанровий канон на сучасному етапі науки, фактично,

втрапив аксіологічну вартість, то стійкі жанрові ознаки, а чи краще сказати «відносно стійкі за певних умов», результативніше характеризувати за допомогою категорії «жанрового патерну».

Жанровий патерн – це обов'язкова й концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним графаретом.

Іншою стійкою властивістю жанру у світлі когнітивістики є трансформація. Трансформативні властивості жанру наведені у таблиці. Посутній облік всіх жанрових трансформацій не можливий, оскільки жанр як духовно жива структура реагує на всі зміни літературного процесу та ширше – понятійного. Таким чином, когнітивістика як підхід до систематизації, не прагне «вигадати закон», вона викриває його існування самим ходом категоризації та концептуалізації.

Основні форми трансформації жанрів

<i>Жанрова трансформація</i>	<i>Характеристика</i>
1. За рахунок вставних жанрів	Надлишок вставних жанрів може трансформувати жанрове визначення твору. Наприклад, в «Аврелії» Ж. де Нерваля так багато вставлених видінь, що це дає підставу весь твір визначати за доміантою вставлених жанрів – видінням.
2. За рахунок тематичного розвитку	Оновлення життя, поява нових об'єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики. Зокрема, тема кіберлюдини (термінатора) стала можлива лише у ХХ ст.
3. Зміна масштабу: макрологія та брахилогія	Збільшення романного масштабу за рахунок злиття кількох творів у єдиний Е. Золя – утворився жанр роману-ріки. Зменшення масштабу проглядається в такому ряді: осанна – панегірик – ода – вірш-привітання – вітальна епіграма – святкова присвята.
4. Зміна функції	Приватне листування змінивши функцію утворило епістолярний роман.
5. Жанр та контржанр – контраверсійна трансформація	Наприклад, біблійний епос розвивається на протигагу язичницькому; поезія уславлення – на протигагу поезії глумління тощо.
6. Родова суміш	Зразком родової суміші можна розглядати роман А. Барікко «Море-океан», в якому чіткі фрагменти епосу, драми та лірики складають структуру твору.
7. Заголовок	Зміна заголовку тягне зміну установки прочитання та впливає на визначення жанру. Ф. Гарсія Лорка часто називав романами твори, які фактично не відповідали цій дефініції.
8. Авторська позиція	Зміна авторського позиціонування: в агіографії середньовічний автор присутній як свідок життя святого та обмежений канонами такого життя, в романі Дж. Джеймса «поток свідомості» автор зникає. Для літератури постмодернізму характерним явищем стала «смерть автора», описана Р. Бартом

9. Включення позалітературних текстів	В. Пелевін у романі «Чапаєв і Пустота» включає в текст історію хвороби Петра Пустоти, яка не є жанром літератури а використовується у практиці психоаналітиків; там же переказуються передачі з телебачення, радіо. Дані включення не належать до «включених жанрів», бо не мають до літератури жодного стосунку. У даному випадку ці включення посприяли утворенню філософської меніпсії.
10. Зміна міметичних спрямувань	Романтики на початку XIX ст. відмовились від наслідування античності та природи й запропонували наслідування сакрального або духу, що у свою чергу потягло зміну цілої жанрової системи. Оновлення жанрової системи відбувалось переважно шляхом жанрових запозичень із 1) Святого Письма та із 2) фольклору.
11. Авторська установка на синтез нового жанру	Сучасні письменники не прагнуть повторювати жанрові канони, намагаючись, відштовхуючись від існуючих канонів, синтезувати новий жанр.
12. Темпоралізація сюжетних схем (де темпоральність – це членована послідовність часу, а не безперервний процес).	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю XX ст., а саме: виділення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньо структурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у «Декамероні» Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг, 2) темпоральність всередині кожної розповіді.
13. Міжвидова синкретизація	Явище сполучення різних видів мистецтва (музика, кіно, театр, скульптура тощо) у одному літературному творі. Методика інтермедіальності вивчає подібні сполучення: Ж. Делез «Кіно», Ю. Лотман «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики». Напр., заміна традиційних прийомів композиції – принципами кіноматографічного монтажу призводить до трансформацій жанру.

Стисло описані тут когнітивні ознаки жанру, звичайно, лише частково систематизовані й не представляють цілісну концепцію жанру, а тільки тенденцію до її утворення на засадах нової жанрової свідомості. Сучасний письменник постійно прагне вийти за існуючі межі сутнісного як обумовлені традицією, врешті в основі такої творчості лежить подолання залежності від меж свідомості. Ця то тенденція може бути визначена як провідна у теорії сучасного, наприклад, роману. Зректися будь-яких трафаретів, злетіти думкою над усталеним минулим жанру, порушити всі традиції задля з'ясування істини нового світу, живого сучасного буття – ось фактичне спрямування жанрового розвитку роману. *Жанровий канон потрібен роману лише для того, щоб продемонструвати його*

подолання та обертання думок у просторі, де немає меж пізнанню. Для того, щоб жанр існував, треба, щоб він утримував функцію когнітивної лабораторії. У свою чергу, це вимагає від жанру вічно загостреної актуальності та гнучкості форм, ладних перебудовуватись у відповідності до опробування нових ідеологій тексту. При цьому єдиною усталеною ознакою «живого» жанру є агонізм. На зміну класичним зразкам жанрових ієрархій прийшов новий принцип жанротворення, який тяжіє до невичерпності, до поступальності у розвитку форм. Будь-яке прагнення утворити стабільну класифікацію сучасного роману чи поеми – безнадійне. Найрозумніша теорія, заснована на цьому принципі буде недосконалою, оскільки змінність і є вагомим критерієм художності для постмодернізму та нашого часу. Ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному.

1. *Евнин И.* Синергетика мозга и синергетика искусства. – М.: Геос, 2001. 2. *Кун Т.* Структура научных революций. – М.: Прогресс, 1975. 3. *Richardson Alan.* Brains, Minds, and Texts // Review. – 2001. – № 20. 4. *Kroeber A.L. and Kluckhohn C.* Culture: a Critical Review of Concepts and Difinitions // Papers peabody Mus., 1952. – 47. – N 1.

В.М. Богущкий, викл.,

Київський національний університет внутрішніх справ

ВІДОБРАЖЕННЯ МІФОЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ПРОСТОРУ В МАЛИХ ЖАНРАХ ФОЛЬКЛОРУ (на матеріалі українських, англійських та іспанських паремій)

Відомий дослідник фольклору В.П. Анікін писав: «Історик шукає в прислів'ях та приказках свідчення про далеку старину і пам'ятні події древності, юрист цінує прислів'я і приказки як неписані закони народного життя, етнограф вбачає в народних висловах та влучних образних характеристиках відображення зниклих звичаїв і порядків, філософ через прислів'я та приказки намагається зрозуміти склад народного мислення». [Анікін 1961, 7]

Для лінгвокультуролога релевантним є і перше, і друге, і третє, оскільки для нього чи не кожна паремія – це маленький шедевр народної творчості, завершена художня мініатюра, дійсність, що узагальнено відображає конкретні умови життя народу, його ментальність, специфіку осмислення ним рідної природи і свого власного буття.

Метою цієї статті є спроба прослідкувати відображення міфологічної моделі простору в малих жанрах фольклору, а саме в прислів'ях та приказках.

Новизна даного дослідження зумовлюється тим, що питання про відображення міфологічної моделі простору в пареміях ще не знайшло належного опрацювання, хоча концепт «простір» і просторові відношення загалом досліджувались багатьма відомими лінгвістами, серед яких Е.С. Кубрякова, В.З. Дем'янков, Ю.Г. Панкрат, Л.Г. Лузіна, Ю.С. Степанов, О.А. Козирева, В.А. Маслова, Н.Д. Арутюнова, Е.М. Верещагін, В.Г. Костомаров та ін.

У свідомості людей, що розмовляють різними мовами, виникають різні «картини світу». Об'єктивна реальність переломлюється крізь «проміжний світ» етнічної мови,

набирає особливих характеристик і вже не може трактуватися єдиною і незмінною для різних етносів. На відмінність сприйняття світу різними соціокультурами вказує Г.А. Брутян, підтверджуючи в своїй роботі гіпотезу відомих американських вчених Е. Сепіра і Б. Уорфа: «ми сприймаємо світ і дійсність, що нас оточує з позиції нашої мови, через призму мови, згідно з нашими мовними звичаями ... Ми бачимо, чуємо і сприймаємо так чи інакше ті чи інші явища головним чином завдяки тому, що мовні норми нашого суспільства передбачають дану форму відображення». Інтерпретація дійсності, її сприйняття залежить, таким чином, від мовних норм даного суспільства. [Брутян 1967, 40]

Просторові відношення є фундаментальними щодо відображення координації об'єктів, з якими в першу чергу стикається людина, що сприймає об'єктивну реальність. Сама людина є матеріальним тілом, що займає певне місце в просторі і певні просторові ознаки (величина, форма, напрямок руху в просторі). Номінація просторових відношень займає значне місце в людській мові. Просторова термінологія різних мов відбиває модус сприйняття і позначення простору, що є в різних народів як наслідок їх соціально-практичної діяльності.

Простір характеризує протяжність світу, його зв'язність, безперервність, тривимірність (багатовимірність) тощо. Як найважливіша форма світу і життя в ньому людини, простір широко репрезентований в мові, свідомості, культурі, міфології мовної особистості [Верещагин 2000, 107]

Категорія простору, завдяки властивій їй універсальності і всеосяжному характеру, формує межі, в яких розгортається людське життя, тим самим визначаючи всі інші категорії, пов'язані з антропоцентричною сферою. Ця базова категорія свідомості людини є суцільно міфологізованою, оскільки перші просторові уявлення та їх мовні рефлексії виникали у сиву давнину, коли людині було притаманне міфологізоване сприйняття навколишнього світу.

Міфологічне мислення або «логіка міфу», як його визначили О.Ф. Лосев, Я.Е. Голосовкер та інші дослідники – це діяльне осмислення навколишнього світу, надання йому значення, встановлення між його явищами певних зв'язків. [Лосев 1991, 73], [Голосовкер 1987, 44] Для архаїчної людини таке осмислення світу було можливе тільки в контексті комунікації з цим світом, де людина діє і отримує від цього світу відповіді на всі свої нагальні питання. Звідси виникає міфологія, де світ піддається опису, є ієрархічно організованим і зрозумілим. А на наступному рівні міфологічне мислення породжує фольклор.

Специфіка уявлень про простір в свідомості народу особливо чітко проявляється при порівняльному аналізі цих уявлень, що існують в різних етнічних колективах. Вибір саме англійських та іспанських паремій для порівняльного аналізу з українськими обумовлений все зростаючим інтересом до цих мов як до мов міжнародного спілкування та нашим бажанням виявити особливості відображення міфологічної моделі простору в таких різних і далеких одна від одної культурах як англійська, іспанська і українська.

Лінгвокультурологічний аналіз паремій дозволяє на основі акумульованої інформації культурно-історичного характеру виявити ціннісно-значущі уявлення етносу про людину в сукупності певних властивостей, якостей, діяльності, її ставлення до світу, її розуміння найважливіших категорій картини світу. [Кузьмина 2002, 4]

Матеріалом дослідження є українські, англійські та іспанські паремії періоду XIX – XX століть, що зафіксовані в словниках та збірках прислів'їв та приказок.

А.В. Маслова, говорячи про міфологічну модель світу, відмічає, що міфологічний простір мислиться багатощаровим і сакральне неоднорідним. «В міфологічному світі буття – концентричні кола, через усе проходить мотив Єдиного устрою: тут розрізняються території найбільшої «містичної енергії», сприятливі для людини (тотемні центри), енергетично нейтральні території і «шкідливий» хаотичний простір, наділений негативними якостями». Згідно цієї моделі світу кордони всесвіту розходяться «від людини» концентрично все більшими і більшими колами: людина – дім – чужина. [Маслова 2004, 81]

Найближче коло, мікрокосмос – це сама людина (a man, human, person; hombre, persona). Людина дуже часто є центральною дійовою особою в прислів'ях та приказках. Людське «я» в пареміях виступає як певна цінність. А ставлення до окремих цінностей з боку людини, як відмічає в своїй монографії Л.В. Савенкова, може розглядатися в пареміологічному просторі в трьох напрямках: 1) коли людина осмислює себе як певну сутність, протиставлену навколишньому середовищу (або принаймні виділену з неї); 2) коли вона замислюється про проблеми свого існування як біосоціальної істоти чи оцінює свої зв'язки з іншими подібними собі індивідами; 3) коли вона ідентифікує себе як представника певної соціальної спільноти, що пов'язана з іншими соціально-маркованими групами людей [Савенкова 2002, 115]

Особливої актуальності в цьому контексті набуває опозиція «свій-чужий». Це протиставлення в різних формах пронизує будь-яку етнічну культуру і є одним з головних концептів колективного, масового, народного, національного світовідчуття [Степанов 1997, 472]. Л.В. Куркіна пише, що опозиція «свій-чужий» відображає базові просторові відношення у свідомості архаїчної людини [Куркіна 1996, 26].

Для семантичного аналізу паремій у рамках цієї розвідки ми, слідом за Е.В. Івановою, будемо користуватися терміном «когнітема», під яким зазначає авторка розуміє «пропозиційні кванти знання, що реконструюються при аналізі семантичного простору прислів'їв і є значущими для опису однієї, ряду прислів'їв чи будь-якого фрагменту картини світу, пов'язаної з прислів'ями» [Іванова 2002, 85]

Отже, в прислів'ях, що містять елементи опозиції «свій – чужий», зустрічаються наступні основні когнітеми:

1. «своє, яке б воно не було, завжди краще, а чуже – гірше», наприклад: *Свій як не заплаче, то скривиться, а чужий і не подивиться* (пор. в англ. *Every mother thinks her own gosling is a swan*, букв. Кожна мати вважає своє гусеня лебедем; ісп. *El palo propio pega más, букв. Своя палиця легше б'є*);

2. «чужі негарзди і біди здаються незначними порівняно зі своїми», наприклад: *Що тобі болить, іншим не свербить* (пор. в англ. *Every heart knows his own bitterness*, букв. Кожне серце знає тільки свій біль; ісп. *Antes son mis dientes que mis parientes*, букв. Власні зуби важливіші ніж батьки);

3. «існує необ'єктивність до «свого» і «чужого»», наприклад: *Свого горба ніхто не бачить* (пор. в англ. *No barber shaves so close but another finds work*, букв. Жоден перукар не голить так чисто, щоб інший не знайшов в його роботі недолік; ісп. *Ver la paja en el ojo ajeno y no la viga en el propio*, букв. Бачити соломину в чужому оці і не бачити балку в своєму);

4. «якщо хочеш, щоб робота була виконана добре – роби її сам», наприклад: *Як сам не зробиш, той Бог не допоможе* (пор. в англ. *If you want a thing well-done, do it yourself*, букв. Якщо хочеш, щоб робота була виконана добре – роби її сам).

Наступне коло міфологічної моделі простору – дім людини, її близьке оточення. Як видається вдало цей концепт розроблений у Е.М. Верещагіна і В.Г. Костомарова. Дім у їхній інтерпретації – це буття, існування, а житло – це життя, мешкання. Основна функція дому – захист, але й обмеження. Дім (home, casa) – різновид простору, причому він асоціюється суто зі «своїм» простором, відгородженим від зовнішнього світу. Він – зв’язувальне кільце в загальній картині світу: з одного боку, дім належить людині, з другого, пов’язує людину з навколишнім світом. Це начебто зовнішній світ, що зменшений до розмірів людини, тобто тут реалізована тріада: дім – людина – світ. Структура дому повторює структуру зовнішнього світу. Дім – це світ, прилаштований до масштабів людини і створений нею самою. Основна його функціональна ознака – приналежність людині [Верещагін 2000, 65]

В англійській мові існують два слова, що в перекладі означають «дім», проте вони мають відмінності в значеннях: 1) «house» – позначає житло, будівлю, споруду, дім, де можна укритися від ворогів і непогоди; а «home» – позначає внутрішній стан людини, яка вважає певне місце своїм домом (причому це може бути не якийсь конкретний дім, а будь-яке містечко, куточок, вулиця або, навіть, Батьківщина, країна), головне те, що людина відчуває себе там комфортно і в безпеці.

У пареміях зі словом «дім/home/casa», можна виділити наступні когнітеми:

1. «рідний дім, яким би він не був, кращий, ніж чужий», наприклад: *Вдома і стіни гріють* (пор. в англ. *There is no place like home*, букв. Нема місця краще ніж дім; ісп. *Más sabe el necio en su casa que el cuerdo en el ajena*, букв. У своєму домі дурень більше знає, ніж розумний в чужому);

2. «у своєму домі кожний – «великий», хоробрий, сміливий, оскільки відчуває себе в безпеці», наприклад: *В своїй хаті кожен пан* (пор. з англ. *Every dog is a valiant at home*, букв. Кожний собака дома хоробрий; ісп. *Cada uno en su casa y Dios en la de todos*, букв. Кожен в своїй хаті, і Бог в хаті кожного);

3. «все, що відбувається дома, не повинно ставати надбанням сторонніх», наприклад: *Хату мети, а сміття на вулицю не неси* (пор. з англ. *To wash one's dirty linen in public* букв. Прати свою брудну білизну на людях; ісп. *Los trapos sucios se lavan en casa*, букв. Брудні ганчірки перуть вдома).

Остання межа навколо людини – це межа «своєї» землі, батьківщини (homeland, motherland, native land; patria, país natal). Спочатку це була межа «малої» батьківщини, обумовлена природою. Будь-яке переселення, змішування з неї сприймалось як трагедія. Лише після того, як виникла перша держава, кордон став державним, а приєднання до нього чужих земель стало інтерпретуватись як «освоєння», «окультурювання» чужого, дикого і ще поки що «нелюдського» простору.

Кожен народ завжди охороняє рідну землю від вторгнення на неї «чужих», гордість за неї притаманна народу, незалежно від розмірів цієї «рідної» території. «Як для маленької дитини своя мама – «найкраща», так завжди «широка» рідна земля» – Ю.С. Степанов. [Степанов 1997, 510] «Висловлювання древніх римлян: *Late patet patria mea* «Широко розкинулась батьківщина моя» – це архетип культури. В цьому окремому випадку – в усвідомленні «землі, країни» як «широкої», проявляється загальна властивість індоєвропейських мов і древньої індоєвропейської культури» [Степанов 1997, 511].

У пареміях можна виділити когнітеми, що відображають ставлення людини до батьківщини і чужини:

1. «нема краще рідної сторони (яка б вона не була)», наприклад: *Кожному мила своя сторона* (пор. з англ. *Dry bread at home is better than roast meat abroad*, букв. Сухий хліб дома, краще смаженого м'яса за кордоном; ісп. *Bien se está San Pedro en Roma*, букв. Святому Петру добре у Римі);

2. «зустріти когось чи щось рідне, знайоме на чужій стороні – велика радість», наприклад: *З рідної сторони і ворона мила* (пор. з англ. *Home is home though it be never so homely*, букв. Дім – це дім, оскільки він завжди затишний);

3. «з рідної землі краще далеко не йти, чужина ворожа і непередбачувана, приховує в собі небезпеку, наприклад: *Не лізть у чуже, щоб не втратити своє* (пор. з англ. *East or West – home is best*, букв. Схід чи Захід, а дома краще; ісп. *Quien se fue a Sevilla perdió su silla*, букв. Хто поїхав в Севілью, втратив свій стілець).

Проте також зустрічаються прислів'я і приказки, що засуджують постійне, безвиїзне перебування людини дома, наприклад: *Під лежачий камінь вода не тече* (пор. з англ. *Standing pools gather filth*, букв. Калюжа без протоку заболочується; ісп. *Quien no se aventura, no pasa la mar*, букв. Хто не ризикне, моря не перейде).

О.Б. Пеньковський відмічає наступну цікаву закономірність опозиції «чужі краї – свій край»: «перший член опозиції, – пише він, – вільно використовується в значенні реальної ідентичності, що сполучене з негативною оцінкою». О.Б. Пеньковський пропонує розглядати відповідні випадки слововживання у множині (чужі краї, чужі країни, землі, звичаї тощо), сутність останнього полягає в тому, що мовець, негативно оцінює той чи інший об'єкт..., виключає об'єкт зі свого культурного і/чи ціннісного світу, і, відповідно, відчужує його як елемент чужий, чужої йому і ворожої йому ... культури, з іншого – чужого світу. [Фрезер 1993, 57]. С.Л. Сахно у своїй статті ««Своє – чуже» в концептуальних структурах» також пише про «невідомість», «нероздільність» «чужого» світу в архаїчній свідомості людини. [Сахно1991, 96]

Важливо зазначити, що весь простір людини від інтер'єру її домівки до великого Космосу пронизаний видимими і невидимими межами. Межі, що проходять в просторі, займають значне місце в культурі. Межа (рубіж) – це конфліктна ділянка символічного простору, де людину підстерігають повороти долі. По-перше, тому, що межа – місце найбільшого віддалення від центру «свого» світу, а це означає, що це місце, де максимально ослаблені сили «свого». Звідси у приказках часто зустрічається насторожене ставлення до сусідів, наприклад: (в англ. *A hedge between keeps friendship green*, букв. Загорожа між друзями дозволяє зберегти дружбу міцною).

По-друге, тому, що межа – це місце, де починають діяти закони «чужого» простору. Всі люди, що мають контакт з іншими світами, розміщуються і в міфології, і в філософії, і в фольклорі, і в літературі на межі свого простору: край села, міста, на узліссі, на березі моря тощо. [Маслова 2004, 83]

Кількість англійських прислів'їв, що відображають ставлення носіїв англійської мови до меж, котрі існують в просторі, настільки не чисельні, що даний факт дозволяє висунути припущення, що межі грають не дуже суттєву роль в англійському міфологічному просторі.

Відмінності між різними мовними картинами світу пов'язані з різною логіко-поняттєвою концептуалізацією дійсності мовами, в результаті чого одне й теж поняття може одержати різний ступінь мовної деталізації [Голубовська 2004, 74]. На думку П.В. Чеснокова, внаслідок відображальної здатності нашого мислення «людина не

може охопити всієї природи «повністю», а відображає її частинами, «вихоплюючи» то одні зв'язки і відношення, то інші, і об'єктивно виникають умови для відображення і вербального позначення в одних мовах одних ознак речей, а в інших – інших» [Чесноков 1977, 20-22]

Отже, з огляду на проаналізований пареміологічний матеріал можна зробити певні висновки. Міфологічна модель простору тісно пов'язана з архаїчною просторовою опозицією «свій-чужий», це підтверджується матеріалом паремій трьох зіставлених мов.

Людина завжди знаходиться в центрі міфологічного простору. Вся міфологічна просторова модель в пареміях будується за принципом ставлення людини до самої себе та своєї власності (до свого дому, батьківщини) і до чужого (до далекого від неї, чужини).

У ставленні людини до «свого» і «чужого» як в українських, так і в англійських та іспанських пареміях спостерігається наступна закономірність: «свое», яке б воно не було, завжди краще, ближче, дорожче, а «чуже» – погане, лихе, його зовсім не шкода. Мовець, щонайменше, виказує повну байдужість до «чужого», а іноді й неприязнь.

На жаль, у рамках однієї статті не видається можливим розкрити усі особливості відображення міфологічної моделі простору в українських, англійських та іспанських пареміях, нам вдалося відзначити лише деякі з них. Дана проблематика потребує подальшого вивчення.

1. *Аникин В.П.* Мудрость народов // Пословицы и поговорки народов Востока. – М., 1961; 2. *Брутян Г.А.* Гипотеза Сепира-Уорфа. – Ереван, 1967. – 210 с.; 3. *Верещагин Е.М., Костомаров В.Г.* Дом бытия языка: В поисках новых путей развития лингвострановедения: Концепт логоэпистемы. – М.: Икар, 2000; 4. *Голосовкер Я.Э.* Логика мифа. – М.: Наука, 1987; 5. *Голубовська І.О.* Етнічні особливості мовних картин світу. – К.: Логос, 2004. – 284 с.; 6. *Гуревич А.Я.* Время как проблема культуры // Вопросы философии, 1969, № 3, с. 105-116; 7. *Иванова Е.В.* Пословичные картины мира: (на материале англ. и рус. пословиц). СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2002. – 155 с.; 8. *Козырева О.А.* Когнитивные аспекты исследования лингвокультурологического поля (на материале поля «дом/жильё»): Дисс. к.ф.н. 10.02.20. – М. – 2003. – 237 с.; 9. *Кузьмина Е.А.* Паремии как лингвокультурная репрезентация языковой личности (на материале немецкого языка): Автореферат дис. на соискание уч. степ. канд. фил. наук 10.02.04 – германские языки. – Тамбов. 2002. – 25 с.; 10. *Куркина Л.В.* Русская лексика как источник реконструкции пространственных отношений эпохи раннего земледелия // Пространство и время в архаических традиционных культурах. – М., 1996. – С.25-38.; 11. *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. – М.: Издательство политической литературы, 1991; 12. *Маслова В.А.* Когнитивная лингвистика: Учебное пособие / В.А. Маслова. – Мн.: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.; 13. *Пеньковський А.Б.* О семантической категории «чуждости» в русском языке // Проблемы структурной лингвистики: 1985-1987. – М., 1989; 14. *Савенкова Л.В.* Русская паремииология: семантический и лингвокультурологический аспекты. – Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 2002, – 240 с.; 15. *Сахно С.Л.* «Свое – чужое» в концептуальных структурах // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М.: Наука, 1991. – С. 95-102; 16. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.; 17. *Фрезер Дж.* Фольклор в Ветхом завете. – М., 1993; 18. *Чесноков П.В.* Неогумбольдтианство // Философские основы зарубежных направлений в языкознании. – М., 1977. – С. 7-62.

РОЛЬ ГРАДАЦІЇ В ЛИСТАХ ІПАТІЯ ПОТІЯ

Під градацією слід розуміти фігуру мови, що полягає в такому розташуванні частин висловлення, коли кожна наступна з них містить у собі підвищення чи спад змістового або емоційно-експресивного значення.

Градацію слід чітко відмежовувати від ампліфікації – близької до неї стилістичної фігури, що являє собою низку повторюваних конструкцій, які підсилюють мовну виразність. Основним показником ампліфікації є експресія (хоча часто її означають і банально – як нагромадження мовних засобів), тоді як градацію характеризує кількісний принцип. Її сенс у наростанні або спаданні силових, просторових чи інших характеристик.

Класичним став приклад градації з Шевченкового «Заповіту», вперше підміченої І.Франком, де ми бачимо територіальне розширення від могили до степу і зрештою – до України.

Звісно, творчість Іпатія Потія жодним чином не співвідноситься із поетичною спадщиною Т.Шевченка, проте певні градаційні елементи в силу певної змістової наповненості праць цього письменника-полеміста все ж таки прослідковуються.

Чим є градація у творах І.Потія? Виявом неусвідомлюваної майстерності, даниною епохальній традиції? Часткове пояснення віднаходимо у Франка, який у літературному викладі І.Потієм своїх думок щодо обстоювання унії відзначає переважання авторського розрахунку над емоціями: «... все пливе не з дійсного почуття, ані зворушення, все те штука обчислення, майстерна гра віртуоза» [Франко 1983, 510]. Мабуть, важко говорити про абсолютну відсутність нагхнення у процесі творення, адже все-таки має місце одна велика ідея (а загалом і справа усього життя Потія), якій підпорядкований добір художніх фігур і тропів з метою конкретного впливу на читача, але загалом і жанр листа, до якого часто вдається Іпатій Потій у зв'язку зі своєю єпископською, а згодом митрополичою діяльністю, має швидше утилітарний, аніж художній характер. Тому у Потія не та напружено-риторична градація у поєднанні з риторичною патетикою, численними вогнистими тирадами, окличними і запитальними реченнями, якою ми її бачимо у «Треносі» Мелетія Смотрицького.

І.Франко високо оцінює спадщину діяча, вказуючи, що вона має велике значення в історії Руської церкви, а сам Іпатій Потій як «письменник, полеміст і проповідник займає визначне становище в історії письменства». Але далеко не найчільніше місце у дослідженні творчості Іпатія займає його епістолярій, хоча листів авторства І.Потія налічується чимало (він-бо був, за І.Франком, «плодючим письменником і живо відчував потреби хвилі» [Франко 1983, 517]), досі не маємо їх одним виданням, адаптованим до сучасного читача, хоча значну частину можна знайти у серії пам'яток полемічного письменства та в записках Наукового товариства імені Тараса Шевченка.

Про самого Іпатія Потія знаємо як про ревного уніата. Зокрема «Пересторога» (український антиуніатський памфлет початку XVII ст.) у четвертій своїй частині [Яременко 1963, 104] містить розповідь про сеймовий суд 1600 над К.Терлецьким та І.Потієм за «втоплення руського православного попа Степана Добрянського та інші кривди». Деталізацію цих «інших кривд» знаходимо в одній із заміток «Киевской старины» [К портрету 1884,

181]: «...онъ схватываль непокорящихся ему православныхъ священниковъ и заключаль ихъ въ тюрьмы, другимъ непокорнымъ бриль бороды и головы, третьихъ выгоняль изъ приходоувъ и подвергаль разнымъ истязаніямъ». Зате у залишеній по собі літературній спадщині Іпатій Потій постає надзвичайно коректним та толерантним у висловлюваннях. І.Франко «не без основи» називає його «першим руським проповідником високого стилю» [Франко 1983, 529], який «щодо духу своїх писань ... являється в письменстві новим типом» [Франко 1983, 515].

Застосування градації можна потрактувати як здатність автора до узагальнень на образно-понятійному рівні, вміння подати певну дію чи ознаку в її еволюції, а не лише шляхом констатації. Градаційну функцію Л.Марчук вбачає у реалізації комунікативної мети вираження високої чи низької міри ознаки різноманітних об'єктів дійсності. У творі ж кожного окремо взятого автора у градації свої виражальні особливості, своє, як і в будь-якій іншій фігури чи тропі, призначення, що сумарно визначають художню вартість твору загалом.

Абстрагуючись від реальної належності до частин мови та виконуваної функції як члена речення лексичними елементами градації у досліджуваному матеріалі, можна досить умовно виділити дві великі градаційні групи: градацію дії (у творчості І.Потія із значним переважанням) та градацію ознаки.

«Про це свідчить лист вашої княжої милості... в якому мені ваша князівська милість *нагадуєш, побуджуєш*... та іменем Божим по правді *натискаєш*», – пише І.Потій у листі до князя Костянтина Острозького від 3 червня 1598 року [Потій 2006, 423]. Тлумачний словник [Сучасний 2006, 502] пояснює слово «нагадувати» як «примушувати згадати про когось, щось», але йдеться не зовсім про примус. Мається на увазі, що людина під впливом зробленого зауваження згадає (наприклад, про свої обов'язки і включити у свої плани їх виконання). Слово «побуджувати» або ж «спонукати» як більш сучасний альтернативний відповідник має значення «викликати бажання робити що-небудь, змушувати, схилити або ж заохочувати». Тут на відміну від попередньої лексеми вже йдеться про певний моральний тиск на особу, від якої вимагається здійснення завдання. У лексичному значенні слова робиться ставка на певну претензійність висловлювання, тоді як «нагадування» принципово ні до чого не зобов'язує. І нарешті «натискати» («тиснути») у значенні «примушувати». І хоча йдеться не про застосування грубої сили, а про моральний тиск (у даному випадку викликаний авторитетом Божого імені), його міра значно вища, ніж при побуджуванні. До того ж слово «тиск» переносить нас у якісно іншу площину рецепторики. Л.Марчук, обстоюючи наявність граничних ступенів ознаки градації, зазначає, що на малій ділянці шкали, наприклад, висоти граничною точкою буде та з наявних, в якій на зміну даній приходиться шкала інших лінійних розмірів. Дослідниця аргументує, що високий при зменшенні ознаки спочатку може стати товстим, а далі тонким, проводячи аналогію з циліндром, який при зменшенні одного з параметрів перероджується в коло [Марчук 2007, 38].

Часом Іпатій Потій, щоб дещо ефемізувати останній градаційний компонент, попередньо вдається до риторичного вибачення: «...*прошу й молю* те і задля Ісуса Христової любові *старанно нагадую*, а коли б мені годилося б сміливіше сказати, за твоєю ласкою, то й *наказую*» [Потій 2006, 419]. Проте не завжди авторський пинцип добору слів вибудовує градацію, як це видно з наступного уривка: «... коли ..., ваша княжа милість, ...

погордиш *проханням* і моїм слухним *чолобиттям* та *нагадуванням* слуги Божої церкви...» [Потій 2006, 430]. Тут слово «чолобиття» як вершина логічно прослідковуваної потенційної градації волею автора вміщена між двома більш нейтральними за своєю суттю поняттями. Очевидно, все-таки Іпатій Потій не надавав особливого значення градації як засобу творення особливої художньої виразності.

Характеризуючи стан грецької церкви, Іпатій Потій говорить про її моральний занепад, деградацію. Вона, мовляв, «...чим далі, тим більше *нищиться і до великої невинності та грубіяництва приходять* ... та й інші *злості панують так вельми, що не бажать навіть гірким рабством поліпшити і смиритися*» [Потій 2006, 428]. А далі, використовуючи прийом риторичного звертання, говорить про гірке рабство, яке «з *усього доброго тебе [Грецію] злупило й усю опанувало, понизило, спустошило, умалило, розсіяло, засило і правдиво із ґрунту згладило!*» [Потій 2006, 429] – вдаючись задля більшої виразності до метафоричного творення, а найвищу міру градації втілює у фраземі, значення якої – знищити щент, дотла, тобто прослідковується зменшення ознаки до майже абсолютної межі, про яку, однак, говорити не доводиться, бо автор не має на меті зобразити пустку.

Досить колоритними і неординарними є в І.Потія й така градація дії: «...ся зь насъ *насмеваешь, и подъ покрывкою титулы собачие приписуешь, и зь робятами за печью местце указуешь, и што горьшого еще (напотомъ) пророкуешь...*» [Ответ 1903, 1084], де перед нами постають не стільки авторські, скільки загальнонародні уявлення про найвищу миру висміювання. Спочатку читаємо зрозуміле і стилістично нейтральне «насмеваешь» [насміхієшся]. На наступній сходинці – анонімне вигадування образливих прізвиськ, але беруть за живе автора слова, які він вважає настільки неприпустимими, що вже після них йому не страшні жодні провокації, він готовий до найгіршого. Що ж, здавалося б, такого крामольного у нятяках на піч, де, мовляв, місце уніатам? Але, знаючи символіку української хати, ми б не поспішали з висновками. Згадаймо добре відому казку «Ох», де головний герой до двадцяти літ сиднем сидить на печі без штанів і процесем пересипається – класичний образ бевзя-переростка. Дійсно, піч (піл) – закріплена за людьми похилого віку (призначення – у вигріванні кісток), туди ж заганяють дітей. Вказати на піч здоровому пересічному чоловікові – засумніватися у його адекватності, означає глибоку образу.

Можна дібрати із епістолярної спадщини Іпатія Потія і приклади градації зі спадом емоційно-експресивного значення, як от: «Але поступимь *далее до твоихъ lamentовъ, где нарекаешь, мовечи до мене*» [Ответ 1903, 1109]. Ланцюг «лементувати – нарікати – мовити» засвідчує спад експресії у межах значень «здіймати шум, галас; кричати – говорити, мовити». Або ж: «Чи мы на сеймикахъ шляхту *бунтуємо?* чи мы на сеймы позываемъ [вась]? *господара короля и пановъ радъ [чи мы] турбуемъ [и] справами речи посполитое мешаемъ?*» [Ответ 1903, 1111].

А ось у наведеному нижче уривку автор досягає градації постійно доповнюючи й виправляючи самого себе: «Чого всего ижъ *не ведаете*, власне яко въ *зведе* *ночной тоскыды, то-туды товчетеса и блудите*, а вьместо неприятелей самыхъ себе разите и забияете. Бо главу церкви то въ Сионе, то въ Костентинополи, то въ Антиохеи, то невесть где покладаете. Але справней можетъ ся мовити: *есте-сте безъглавни*», але перед нами все-таки градація, автор вказує на неї, використовуючи слова-градатори «власне» і «справней».

Нагадуючи про скликані у жовтні 1596 р. у Бресті православний собор, очолюваний греком Кирилом Лукарисом, на якому було засуджено відступництво частини православних єпархій, які тоді саме підписали унію про воз'єднання православної і католицької церков, Іпатій Потій означає його як «змышлений и неслыханий», «который ни якого *сведецтва ани доводу по собе не маеть*, (але) *есть щирая ложь*, которое и самъ Марько Евеский не смель писати, (албо змышляти *небылицы таковое...*)» [Ответ 1903, 1052].

Часом навіть цитати, що їх наведено у творах вибудовують градацію, як, наприклад у такому уривку, де Іпатій Потій скрушно заявляє про те, що в теперішніх греках залишилася лише *тінь* від первісного святобливого стану, і далі пише, цитуючи Єремію: «*Як потемніло золото, як відмінилось щире те золото добре...*», «*А тепер їхній вигляд чорніший за сажу*, не розпізнають їх на вулицях» [Потій 2006, 429]. Тут, власне кажучи, маємо зародки кольороназв, виражених цілими синтаксичними конструкціями. Хистка межа переходу від світла до темряви здійснюється передусім за допомогою поняття тині, сірої у нашому сприйнятті (хоча знаємо, що для англійських поетів XVIII ст. тині завжди коричневі – «brown shades» – постійний епітет). Барва поступово темніє, відмінється, приходячи на зміну золотому блиску, і завершується цей необоротний процес абсолютною чорнотою, чорнішою за сажу. У даному прикладі поле градації перехресується з іншими функційно-семантичними полями, тим самим розширюючи наші звичні уявлення про градацію.

Говорячи про повтор як про організацію тексту, яка має велику силу емоційного впливу, можемо навести відповідний приклад із «Унії...» Іпатія Потія: «... а вівці як *нерозумні, як осліплені, як дурні* біжать на свою загибель за пастирями ніби за вовками...» [Унія 1882, 114]. Майже невлонима різниця між нерозумом, засліпленням та дурістю, а проте вона існує, наявний синтаксичний повтор підкреслює окремішність і вагомість кожного з елементів, змінюється відповідно і темп прочитання фрази. Автор не підбирає одразу категоричний епітет «дурні вівці», а, попередньо значною мірою евфемізувавши саме поняття дурості, будує висловлювання вкрай необразливо, навіть співчутливо до долі овець: вони біжать на свою загибель якомсь по-дурному.

Отже, у листах І.Потія ми зустрічаємо градацію із динамікою як емоційно-експресивного, так і змістового значень, хоча остання прослідковується не досить яскраво. Градаційні компоненти, не перенавантажені риторичною патетикою, надають творам хвилеподібної настроєвості, бо до градації автор вдається, переважно, щоб акцентувати на певному, у даний момент домінуючому, зі своїх почуттів: жалю, обуренню тощо. Тому можемо говорити про емотивну роль градації.

Загалом градація як художній засіб набуває широкого використання у літературі доби Бароко.

1. *К портрету* Іпатія Потія, Киевского униатского митрополита//КС. – 1884. – Т. X. – Сент. 2. *Марчук Л.* Розмежування граничних ступенів ознаки градації// Дивослово. – 2007. – №4. – С. 37–40. 3. *Ответ* Іпатія Потія Клирику Острожскому, (1598–99 г.) // ППЛ. – 1903. – Кн. 3. – Стовл. 1041 – 1122. 4. *Потій І.* Лист до князя Костянтина Острозького від 3 червня 1598 року//Слово многоцінне. Хрестоматія української літератури, створеної різними мовами в епоху Ренесансу та Бароко XV – XVIII століть. Кн. 1. – К.: Аконіт, 2006. – С. 418–431. 5. *Сучасний тлумачний словник української мови: 65000 слів*/ Ред. Дубічинський В.В. – Х., 2006. – 1008 с. 6. *Унія греков с костелом* Римским. 1595

года // ППЛ. – 1882. – Кн. 2. – Стовп. 111 – 168. 7. Франко І.Я. Життя й літературна діяльність Іпатія Потія// Зібрання творів у 50 т. – Т.39. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 508 – 533. 8. Яременко П.К. «Пересторога» – український антиуніатський памфлет початку XVII ст. – К., 1963. – 164 с.

*О.С. Бойніцька, к.філол.н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

НОВЕ МИНУЛЕ У ПОВОЄННІЙ БРИТАНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ

На початку XX ст. відбувається процес відсунення історії на задній план у науці [White 1978, 31]. А у літературі зламу XIX-XX століть – періоді, що був позначений відчуттям ізоляваності, загубленості людини в світі, – відбивається тенденція до загалом негативно-сприйняття минулого. Приміром, Тесс у романі Т. Гарді рішуче відмовляється вивчати історію: «Краще не згадувати – промовляє дівчина, – що ти зі своїм минулим нічим не відрізняєшся від багатьох тисяч людей» [Hardy 1994, 162]. Мандрівникові у часі Г. Веллса ніколи не спадає на думку здійснити подорож у минуле. А конрадівський Джим, намагаючись втекти від минулого, стикається з тим, що воно переслідує та руйнує його.

У модерністів спостерігаємо нерідко відверто вороже ставлення до історичної свідомості та історика, а також – різкий розрив, роз'єднання минулого та теперішнього¹. «Кошмаром, від якого він намагається прокинутись», називає історію джойсівської Стівен Дедал. У романі О. Хакслі зображено суспільство, в якому знання минулого є, у кращому випадку, жакливою помилкою, а у гіршому – злочином проти держави. Герой антиутопії Дж. Орвелла говорить про «безкінечне теперішнє», з якого минуле було «начисто стерте» та до решти знищено.

Однак, подібний антагонізм щодо історії зникає після другої світової війни. Дослідник Д.Л. Хігдон у роботі «Тіні минулого у сучасній британській літературі» звертає увагу на якісну різницю у ставленні до минулого між модерністами та повоєнними письменниками. У повоєнному мистецтві минуле в його трьох основних проявах – пам'ять, традиція та історія – знову заявляє про себе, вимагаючи уваги, відданості та навіть пошани від теперішнього. Близько 1950 року західна культура починає серйозно переосмислювати розрив із минулим, особливо з огляду на те, що теперішнє, позбавлене минулого, надало світові концентраційні табори, тоталітарні уряди, холодну війну, атомні бомби та індустріальне забруднення.

На початку 50-х рр. у Великій Британії відбуваються епохальні події: у 1952-му – вступ на престол, а у червні 1953 року – коронація Єлизавети II. Це дійство, коли сім тисяч британців зібралися у Вестмінстері на церемонію, котра майже не змінювалась століттями, закріпило нове позитивне ставлення до минулого, оскільки «надало людям

¹ Тут потрібно зауважити, що ідея втечі або руйнації минулого виявлялась, насамперед, у жанрі роману, у той час як поети та драматурги завжди знаходились із минулим у зовсім інших стосунках.

відчуття того, що не тільки щось починається, але також, що це щось нове є, водночас, чимось дуже старим» [Higdon 1984, 7].

Відродження інтересу до історії у повоєнній британській літературі, за твердженням Д.Л. Хігдона, позначає ту межу, яка чітко відділяє один період від іншого. «Уже більше не кошмар, якого треба уникнути, не недоречність, яку треба ігнорувати, у певний момент після другої світової, уявлення та ставлення до минулого змінилося, і ця зміна яскраво декларувала себе у літературі та культурі, вимагаючи такої ж нової метафоричної карти, як та, що її зухвало запропонувала Вірджинія Вулф, проголосовши, що «у грудні 1910 року змінився характер людини» [Higdon 1984, 6; 3].

Дослідник називає однією з найзначніших рис повоєнної британської літератури появу своєрідної нової групи протагоністів – «біографів, бібліографів, істориків, геологів, антропологів, археологів та навіть палеонтологів – тих, чие життя пов'язане з минулим. Ці протагоністи визначають дух часу, подібно до протагоністів-митців у літературі 1910-х – 1920-х років» [Higdon 1984, 11].

Інший британський дослідник С. Коннор розглядає повоєнний роман не просто як такий, що «був пасивно позначений відбитком історії», а як «один із засобів створення та перетворення історії» [Connor 1996, 1].

Для Великої Британії перемога у війні була затьмарена майже десятиліттям злиднів та пристосуванням до втрати статусу у світі. Імперія, що невпинно зростала упродовж XIX століття та вкривала «рожевими плямами» на карті чверть території та населення світу, фактично зникла на початку XX століття, а у 1931 році припинила своє офіційне існування. Утворення Співдружності Націй, певною мірою, підтримувало ілюзію могутності у світі за часів Радянської та Північноамериканської супердержав. Однак, події 1950-х років, зокрема, Суецька криза 1956 року, засвідчили очевидне послаблення позицій Британії у світовій політиці. Суецькі події стали, з одного боку, шокуючою уразою по британській національній гордості, а з іншого – досить бентежним рецидивом імперської авантюри. «Подібно до різномірних відгуків на війну у В'єтнамі, реакція на Суец визначає окреме покоління, не через одностайність, а, навпаки, через незгоду та гострі розбіжності у поглядах» [Keen 2001, 16].

У британській історичній прозі після другої світової війни можна виокремити дві категорії романів. До першої категорії належить постколоніальне неканонічне переосмислення історії з огляду на маргіналізоване або ж замовчуване. Друга категорія – це історична проза, яка має за мету відновити або відродити англійську літературну спадщину, найчастіше через вентрилоквізм² та пастиш.

Різниця між цими двома категоріями романів, у певній мірі, відбивається у термінах «постколоніальна» та «постімперська», що їх застосовують для визначення сучасної британської літератури³. Якщо «постколоніальним» зазвичай називають письмо тих авторів, що походять із колишніх британських колоній або ж належать до націй, які й досі прагнуть звільнення від Британської Імперії, то термін «постімперський» є менш поширеним і стосується британських письменників – «мешканців колишнього імпер-

² ventriloquism (англ. – “черевомовлення”). Це поняття перетворюється на літературознавчий термін, вірогідно, після виходу роману А.С. Байетт “Володіти”, в якому звучить у прямому, але набуває й символічного значення.

³ Зауважимо, що наразі у західній критиці простежується тенденція називати “британськими” твори, насамперед, англійських та не-американських авторів [Keen 2001, 236-7 (note 16)].

ського центру» [Keen 2001, 15], здебільшого, представників тієї Британії, що помітно схилиється в бік «англійськості».

У процесі переосмислення минулого та переоцінки культурної історіографії особливий інтерес викликають твори, що містять концепт «англійськості» – ідею, яка одночасно й заперечувалась, й відроджувалась у новому історичному романі. Отже, можна твердити, що основна суперечка між постколоніальними та постімперськими романами розгортається саме навколо «англійськості» та ставлення до неї.

Відгуки на ідею «англійськості» різняться. Постколоніальні та постімперські письменники мають однаковий історичний бекграунд, однак, вони оцінюють цей бекграунд із принципово відмінних позицій.

З одного боку, для письменників, які зростали та виховувались у самому серці англійської культури (напр., А. Байетт, П. Акройд), ідея «англійськості» у постімперську добу може бути важливою та ностальгічно забарвленою, що відбивається в їхніх творах. Приміром, романи «Володіти» А. Байетт, «Чаттертон» та «Англійська музика» П. Акройда, «Залишок дня» К. Шигуро, «Улвертон» А. Торпа та низка інших творів вочевидь позначені традиційним відчуттям «англійськості». У цих романах показується те, що А. Торп назвав «кристалізуванням англійськості» [Thorpe 1996].

«Залишок дня» відтворює період в історії Британії до другої світової війни через зображення типового англійського дворянського, який зі смутком оповідає про втрату Імперії, втіленням якої у романі є Дарлінгтон Холл, на користь нових заможних американців.

У романі «Улвертон» образ Англії, яка змінилася, відтворено через історію вигаданого англійського села Улвертон у період із часів Громадянської війни 1650 року до теперішнього 1988-го. Автор цього твору залучає пастіш та народні казки, міф та усну традицію.

«Англійська музика» відроджує дух англійської культури, що його містить англійський канон, який Акройд і називає «англійською музикою». Цей канон включає англійську літературу, англійське мистецтво та англійську філософію.

Література зберігає пам'ять та створює культурні моделі, які, в свою чергу, формують та підтверджують національну ідентичність. Англійський роман відіграв таку роль від самого початку у XVII столітті. І ця особлива роль роману у формуванні нації, а надто у конструюванні ідеї «англійськості» вийшла на перший план в останні три десятиліття.

Відродження «англійськості» стає особливо помітним в британській політиці та культурі після фолклендської війни 1982 року та далі після виголошення Маргарет Тетчер тези про відновлення «вікторіанських цінностей».

С. Кін, авторка роботи «Романси з архіву у сучасній британській літературі» обстоює думку про те, що патріотичне піднесення, спричинене фолклендським конфліктом, збіглося у часі з феноменальним успіхом роману У. Еко «Ім'я троянди», перекладеного англійською у 1983 році, і це загалом стимулювало створення британськими письменниками численних, за терміном С. Кін, «романсів з архіву» [Keen 2001, 25].

Дослідниця використовує поняття «архів» у буквальному розумінні, у зв'язку з романами, в яких йдеться про роботу з архівами у бібліотеках або ж в інших місцях, де зберігаються давні манускрипти та книжки. Разом із тим, архів – це символ минулого, яке для авторів «романсів з архіву» пов'язане, насамперед, із часами колишньої величності Британії. Написані у період, що зазвичай характеризується як час постімперського занепаду та втрати світового статусу, сучасні британські «романси з архіву» відтворюють ту

історичну епоху, коли британська (і зчаста англійська) національна історія була в апофеозі своєї слави. Це не означає, що «романси з архіву» позбавлені критичних оцінок національного минулого. Вони також не дотримуються якоїсь єдиної філософії історії. У цих творах, насамперед, робиться спроба поєднати відокремлені часові періоди, далеке й нещодавнє минуле.

До жанру «романсу з архіву» звертались різноманітні письменники, такі як Пітер Акройд, Джуліан Барнс, Антонія Байетт, Маргарет Дреббл, Патріція Данкер, Алан Холінгхерст, Лоуренс Норфолк, Пенелопа Лайвлі, Грем Свіфт, Баррі Ансворт та інші.

У «романсах з архіву» погляд на минуле визначається не стільки академічною історією, скільки т.зв. британською спадщиною (British heritage) – поняттям, що його Маргарет Тетчер та її послідовники вживали частіше, ніж слово «історія». Частиною спадщини можуть бути краєвиди, будинки, предмети мистецтва, релігійні церемонії і навіть погода. Загалом спадщина представляє минуле, яким британці пишаються.

З іншого боку, для письменників, чий досвід та пам'ять тавровані імперською колонізаторською політикою (напр., Д. Ріс, М. Ворнер), «англійськість» може бути пов'язана з придушенням культурної множинності та заглушенням інших голосів, тобто із несправедливістю, яку вони намагаються подолати шляхом, наприклад, переробки канонічних текстів.

З погляду постімперського центру, постколоніальне письмо суттєво змінює значення поняття «англійська» література. Саме у період суецької кризи коло англійських письменників поповнюється іменами англомовних постколоніальних авторів – В.С. Найпол, Хінуа Ахебе, Надін Гордімер, Патрік Вайт, Доріс Лессінг. Романи та оповідання цих авторів, які народилися далеко від Великої Британії, зробили значний внесок в англійську літературу. Важливим моментом є також і те, що Букерівську премію, засновану у 1969 році, мають право отримувати письменники з усіх країн Співдружності та держав – колишніх колоній Британської Імперії. І значну кількість премій отримали саме постколоніальні автори – С. Русді (1981), Т. Кеніллі (1982), Дж.М. Кутзее (1983, 1999), К. Х'юм (1985), П. Кері (1988), Б. Окрі (1991), М. Ондатже (1992), Р. Дойл (1993), А. Рой (1997).

Отже, «англійськість» як історична конструкція не є монолітною. Вона може означати різні речі для різних людей. З огляду на культурне розмаїття та множинність ідентичностей на Британських островах, а також враховуючи расову гібридність громад імігрантів з інших частин світу, бачимо, що не існує однорідної англійської ідентичності. Колись єдина «англійськість», наразі подрібнилася на окремі «англійськості», які ми можемо знаходити або в маленькому англійському селі («Улвертон»), або у колишній карибській колонії («Індіго»), або ж сатирично відтвореними у тематичному парку («Англія, Англія»).

Постколоніальні та постімперські романи є протилежно спрямованими у культурному та ідеологічному планах, проте обидві категорії ставлять під сумнів загальноприйнятну офіційну версію історії і вважають прийняті форми історіографії ненадійними. Їх також об'єднує постановка, по суті, однакових загальних питань: як вивчати минуле сьогодні? Як презентувати минуле? У чиїх інтересах? І хто вповноважений оцінювати правдивість та право на існування відтворені минулого?

1. *Connor, S.* The English Novel in History: 1950-1995. – London and New York, 1996.
2. *Hardy, T.* Tess of the D'Urbervilles. – London, 1994. 3. *Higdon, D.L.* Shadows of the Past in Contemporary British Fiction. – Athens, 1984. 4. *Keen, S.* Romances of the Archive in

Contemporary British Fiction. – Toronto, Buffalo, London, 2001. 5. Thorpe, A.I Don't See Much Point in Writing a Novel Unless the Reader Works. - http://webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/artic96/hagenau/3_96.html. – 1996. 6. White, H. The Burden of History. – Baltimore, 1978.

О.М. Братель, асп.,

Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка

БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ В АРГЕНТИНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТ.

Біблійні мотиви в мистецтві, що акумулюють духовні основи людського буття, відображають особливості духовно-моральних пошуків як окремої особистості, так і цілого народу в певну епоху [Троцьк 2000]. Концепт БОГ властивий релігійний, а також світський картинах світу, і його зміст у цих картинах світу відрізняється. Так, у релігійній картині світу він «сприймається через призму нематеріальності своєї сутності та виноситься взагалі за межі матеріального світу, а в світській картині світу – через призму «видимого прояву» у суспільстві» [Поліна 2004, 9].

Універсальний концепт БОГ віддзеркалює основні цінності людини, що склалися в ході розвитку цивілізації, та вербалізується у всіх мовах, оскільки він є основою усіх світових релігій. З точки зору метафізики, Бог є абсолютним, він існує окремо від людини, а психологія розглядає Бога як функцію несвідомого, вважається, що людина просто не усвідомлює появу впливу Бога на її життя із її власного внутрішнього світу.

Зміст концепту БОГ обумовлений етно- та соціокультурною специфікою тієї картини світу, частиною якої він є, тому обов'язково необхідно враховувати світогляд носіїв мови (релігійний чи світський) та їхні соціо- і етнокультурні традиції [Поліна 2004, 9]. Вивчення біблійних мотивів і сюжетів у поетичних творах протягом останніх років займалися І.П. Бетко, І.І. Дмитрів, В.В. Мерзвинський, О.А. Тросик та інші, проте подібних досліджень на матеріалі аргентинської поезії ще не було, чим і зумовлюється новизна статті, метою якої є аналіз особливостей використання біблійних мотивів та алюзій в образному просторі аргентинських поетів першої половини ХХ ст.

В аргентинській поезії ХХ ст. біблійні мотиви та алюзії осмислюються у словесних поетичних образах, пов'язаних із образом пампи, що актуалізується метафоричною концептуальною моделлю ПАМПА – БОГ та її двох різновидах: ПАМПА – БОГ-БАТЬКО та ПАМПА – БОГ-СИН, при чому ці дві моделі актуалізують два різні архетипи. Так, модель ПАМПА – БОГ-БАТЬКО має концептуальні імплікації гармонії, цілісності та збалансованості та актуалізує психологічний архетип САМІСТЬ, а модель ПАМПА – БОГ-СИН із концептуальними імплікаціями світло, баланс свідомого та несвідомого актуалізує психологічний архетип ЕГО [Белехова 2002, 297].

Властива аргентинській поезії концептуальна метафорична структура ПАМПА – БОГ вербалізується у віршах за допомогою риторичного звернення та дієслів у формі теперішнього часу, оскільки у свідомості християн Бог сприймається як опосередкований співрозмовник, до якого можна звернутися в будь-який момент, звідси – використання у віршованих творах звертання до пампи на «ти»: «*Pampa: ... te desgarran*», «*estás en*

los cielos» [BWN – Jorge Luis Borges, *Al horizonte de un suburbio*], «*¿Me demandas?*», «*Te veo*», «*tu misma grandeza*», «*algo tuyo me levanta*» [ORW – Rafael Obligado. *La pampa*]. Вербалізує цю концептуальну структуру також образ величної пампи, порівняно з якою людина почувається нікчемною: «*Te veo y me estremezzo: mi alma siente / que tu misma grandeza la aniquila*» [ORW – Rafael Obligado. *La pampa*].

Людина усвідомлює існування можливості змінити своє життя, проте спроби реалізувати таку можливість своїми власними силами закінчується крахом. Людина може досягти внутрішньої гармонії лише тоді, коли її волелюбна душа визнає, що без першопричини її появи життя є неможливим, коли у пошуках самої себе серед хаосу сучасного суспільства людина звернеться до батька-Бога [Подзолкова 1998].

Метафорична концептуальна структура ПАМПА – БОГ-БАТЬКО виражається у художньо переосмисленій біблійній історії про блудного сина, що повертається з міста, що принесло йому розчарування («*la luna inútil de Buenos Aires*»), додому, до рідного краю («*Pequeña solitaria patria*»): «*Bajo la luna inútil de Buenos Aires vuelvo / hacia ti, patria mía. Mi corazón perdido... / Pequeña solitaria patria aislada en el sur... / y retorno a tu oscura soledad majestuosa... / que soy el hijo pródigo*» [AAP – José María Castiñeira de Dios. *Tierra del fuego*, 116]. Пампа метафорично зображається як рідний дім: «*la pampa íntima de mi patio en Palermo*» [AAP – José María Castiñeira de Dios. *Tierra del fuego*, 116]. Повернення додому є архетипом, що уособлює зв'язок людини з Богом, від'єднання від суєти заради опори на минуле, гарантії батьківського піклування.

Концептуальна модель ПАМПА – БОГ-БАТЬКО актуалізується завдяки асоціаціям певних синтаксичних структур або лексики, що використовується для створення образу пампи, із біблійними сюжетами або християнськими молитвами: «*A veces soledad, otras silencio, / pero ante todo, campo: padre-nuestro*» [GOP – Oliverio Girondo. *Campo nuestro*]. Метафора «*campo: padre-nuestro*», що безпосередньо перегукується з назвою поезії «*Campo nuestro*», викликає алюзію на християнську молитву «*Padre nuestro*» («Отче наш»).

Бог присутній у справах людей вже тоді коли вимовляють його ім'я особливим ритуальним способом. Ритуал і молитва ініціюють перебування Бога в певному місці [Режабек 2003, 155]. Тільки у молитві, наодинці із пампою-богом людина усвідомлює свій гріх: «*en la soledá de la pampa el miedo a su pecado / lo agarraba a coscorrones*» [LLW – Leónidas Lamborghini. *La cura' el mate*].

Образ пампи, що може «вилікувати» людину від гріха, є алюзією на Біблію, оскільки пампа імпліцитно порівнюється із Богом, що може звільнити людину від будь-якого гріха: «*tanto espacio empieza / a curarlo' el pecado*» [LLW – Leónidas Lamborghini. *La cura' el mate*]. Тобто у вірші актуалізується метафорична концептуальна модель ПАМПА – БОГ.

Згідно з думкою І.В. Смушинської, алюзія підключає до передачі смислу різні семіотичні системи (наприклад, історію, міфи, філософію), створюючи «інтертекстуальність, яка у вузькому розумінні тлумачиться як включеність у текст у тій чи іншій формі (цитаті, алюзії, пародії тощо) інших «прецедентних» текстів чи їх фрагментів, вербальних чи невербальних «слідів» інших контекстів текстів» [Смушинська 2001, 44].

Алюзія на молитву «*Padre nuestro*» шляхом художньої обробки одного з рядків вірша («*Padre nuestro que estás en el cielo...*») та метафоричного використання слів «*te desgarran*» та «*pampa sufrida*» актуалізує метафоричну концептуальну модель ПАМПА – БОГ-СИН: «*Pampa: / Yo sé que te desgarran / surcos y callejones y el viento que te cambia. /*

Pampa sufrida y macha que ya estás en los cielos» [BWN – Jorge Luis Borges, Al horizonte de un suburbio]. Пампа постає в образі Сина Божого, який страждав, щоб врятувати людство. Такий образ створюється за допомогою слів, що опосередковано описують страждання Ісуса («*te desgarran*», «*sufrida y macha*») та його воскресіння («*estás en los cielos*»).

Оскільки для християнина віра є головним способом осягнення буття, то для досягнення гармонії – поєднання людини з Богом як втілення святості [Діденко 2006, 29] – необхідно вірити у засади християнства: страждання і воскресіння Ісуса як виявлення всеохоплюючої любові Божої. Саме тому на початку строфи використовується модальність «*yo sé que...*», яка підтверджує усвідомлення мовцем того, про що йдеться далі, як беззаперечної істини. Використання просаподозиса (кільця) із модифікованим кінцем останнього рядка несе особливе смислове навантаження та виконує підсилюючу функцію, акцентуючи увагу читача на головній думці твору [Святовець 2004, 85]: «*Durante aquella hora ... / pues – de dos en un campo – uno será librado / y el otro abandonado. (O de dos en el lecho.)*» [RMW – Marilina Rébora. De la segunda venida de Cristo]. Завдяки темі твору, проголошеній автором у назві («De la segunda venida de Cristo»), з'являється алюзія на Біблійну історію про друге пришестя Христа.

В аргентинській поезії вербалізується метафорична концептуальна модель ПАМПА – ЖИВА ВОДА: «*Un sorbo tras el otro, noche y día, / como si fuera, campo, mate amargo*» [GOP – Oliverio Girondo. Campo nuestro]. У вірші перетинаються пампа необхідна людині, і її присутність у житті є такою ж обов'язковою, як традиційний південноамериканський напій мате. Метафоричне поєднання зорового та густативного образів створює образ пампи, яку п'ють очами: «*alzo la frente / para encerrarte entre mi audaz pupila*» [ORW – Rafael Obligado. La pampa].

Пампа здатна вдовільнити і голод, і спрагу, що є одним із архетипів колективного несвідомого, який означає прагнення людини до життя. Образ людини, що хоче пити, і лише пампа може вдовільнити її спрагу, є алюзією на біблійний образ самаритянки, яка прийшла по воду до криниці і якій Ісуса запропонував живу воду (віру в Бога). Образ аргентинця, якому, як жива вода, необхідна пампа, схожий на біблійний образ людини, якій потрібен Бог, як вода. Біблійні сюжети слід тлумачити через алегорію, що є символом, за яким завжди стоїть певне конкретне поняття. Зв'язок між цим поняттям та його алегоричним образом завжди є раціональним, а розшифровка алегоричного образу для тих, хто володію його «мовою», є однозначною [Мосіонжнік 2006, 129].

Для аргентинської поезії властиві образи, що вербалізують метафоричну концептуальну схему ПАМПА – РАЙ, що апелює до ідеалістичного міфологічного Золотого віку. В давньогрецькій міфології історія людства поділялася на п'ять століть: золоте, срібне, мідне, героїчне, залізне. У вавилонській, фінікійській та індійській міфології виділялося чотири епохи також відповідно до назв металів: золота, срібна, мідна, залізна. Найкращим для людини вважався Золотий вік, який був епохою присвоєння людьми готового продукту. Людина присвоювала все, що їй давала природа, і була абсолютно щасливою [Режабек 2003, 189-191]. В епоху золотого віку люди не знали горя і хвороб, панувала загальна рівність, всі поклонялися єдиному Богу [Режабек 2003, 294].

Ідіотипний образ пампи-дитини, створеного за допомогою фраз «*piedad y risas de niños*», «*la pampa niña*», «*feliz*», «*recién nacidos*», «*bosquecillos*», актуалізує архетипний образ Золотого віку, що виокремлювався в індоєвропейській міфології: «*Piedad y risas*

de niños y de pájaros / para este pedazo de mi patria./ Yo vengo de la pampa niña, / feliz de bosquesillos nuevos, de cinco años; / de pueblos recién nacidos / y de pulperías recién blanqueadas « [AAP – Cayetano Córdoba Ituburu. La muerte entre los cerros, 64]. Конструкція із двома парами однорідних членів речення («*Piedad y risas de niños y de pájaros*»), де слово «*niños*» уособлює дитячу безтурботність, а слово «*pájaros*» – духовну радість, створює ідіотипний образ сміху птахів.

Метафорична концептуальна модель ДИТИНСТВО – ЩАСТЯ є складним конструктом текстуального рівня аналізу всього поетичного твору. Пампа асоціюється із дитинством («*dulce asilo / de mi primera edad! / ¡Añosos algarrobos*»), а місто – із нескінченними тривогами («*el turbio mar*»): «*¡Oh! ¡Mis islas amadas, dulce asilo / de mi primera edad! / ¡Añosos algarrobos, viejos talas / donde el boyero me enseñó a cantar! / ¿Por qué os dejé, para encerrar mi vida / en la estrecha ciudad?*» [ORW –Rafael Obligado. El hogar paterno]. Образ пампи, що протиставляється місту, якому надається атрибут «*estrecha*» на основі оксиморонного мапування, синтаксично оформлений у вигляді риторичного звернення, питання та риторичних окликів.

Стереотипний образ рідного дому як солодкого притулку («*dulce asilo*» [ORW – Rafael Obligado. El hogar paterno]) актуалізує метафоричні концептуальні моделі ПАМПА – РАЙ та ПАМПА – ЖИТТЯ із специфікацією СОЛЮДКЕ. Таким чином, універсальний концепт ЖИТТЯ в аргентинській поезії постає як ідіотипна концептуальна схема ПАМПА – ЖИТТЯ.

Отже, в образах аргентинської поезії першої половини ХХ ст., що мають біблійні алюзії, актуалізується метафорична концептуальна модель ПАМПА – БОГ та її різновиди ПАМПА – БОГ-БАТЬКО, ПАМПА – БОГ-СИН та ПАМПА – РАЙ. Імплицитне чи пряме порівняння християнського Бога і природного об'єкта (пампи) свідчить про актуалізацію у поезії аргентинських авторів поєднання елементів релігійного та міфологічного світогляду, оскільки синтезований образ пампи-Бога є свідченням характерної для міфу неподільності людини і природи, в той час як релігію характеризує подолання антропоморфного погляду на світ [Діденко 2006, 29]. Таким чином, універсальний концепт Бог художньо переосмислюється аргентинцями за допомогою етнонаціонального архетипу ПАМПА, що лежить в основі усіх поетичних образів.

1. *Белехова Л.І.* Образний простір американської поезії: лінгвокогнітивний аспект: Дис. ... доктора філол. наук: 10.02.04; – Захищена 10.10.2002. – К., 2002. – 461 с. 2. *Діденко В.Ф.* Філософія: ескізи для самопідготовки: Навч. посіб. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2006. – 208 с. 3. *Индивидуальный символ веры как определяющий принцип личности в социуме* [Електронний ресурс] / Н.А. Подзолкова // Размышления о... Философский альманах. В. 1. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – Режим доступа к журн.: http://www.ozersk.ru/philosophy/ro1/podz_ro1.shtml. 4. *Мосионжик Л.А.* Человек перед лицом культуры. – 2-е изд. – Кишинев: Высшая Антропологическая Школа, 2006. – 402 с. 5. *Образ всадника в искусстве.* Иконографический архетип [Електронний ресурс] / М.К. Иванов // Начало. Журнал института богословия и философии. – 1994. – №1. – С. 27-45. – Режим доступа к журн.: <http://www.ibif.org.ru/articles/nachalo01/01-03.pdf>. 6. *Полина Г.В.* Мовна об'єктивація концепції Бог в англійському дискурсі ХІV-ХХ століть: Автореф. дис... кандидата філол. наук / Харк. нац. ун-т ім. В.Н.

Каразіна. – Х., 2004. – 20 с. 7. *Режабек Е.Я.* Мифомышление (когнитивный анализ). – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 304 с. 8. *Святовец В.Ф.* Поетичний синтаксис. Стилістичі фігури: Навч. посібник. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – 104 с. 9. *Смуциньська І.В.* Суб'єктивна модальність французької прози: Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2001. – 255 с. 10. *Троцьк О.А.* Роль християнської символіки в циклі «Стихи к Блоку» М.Цветаевой // Біблейские мотивы в русской культуре и литературе /Под ред. Ч.Андрушко. – Познань: UAM, 2000. – С.75 – 80.

Список джерел ілюстративного матеріалу

1. *AAP* – Антологія аргентинської поезії / Упор. О. Криштальська. – Луцьк: Ініціал, 1998. – 192 с. 2. *BWN* – Borges Jorge Luis. Obras. – Режим доступу: <http://sololiteratura.com/bor/borobras.htm>. 3. *GOP* – Gironde Oliverio. Poemas. – Режим доступу: <http://www.poesia-inter.net/index.htm>. 4. *LLW* – Lamborghini Leónidas. Poemas. – Режим доступу: <http://www.literatura.org/Lamborghini/Lamborghini.html>. 5. *ORW* – Obligado Rafael. Poemas. – Режим доступу: <http://www.los-poetas.com/c/oblig1.htm>. 6. *RMW* – Rébora Marilina. Poemas. – Режим доступу: <http://www.los-poetas.com/m/bioreb.htm>.

*Я.Ю. Вельможко, пошукувач,
Славістичний університет*

КОНТЕКСТИ ЩОДЕННИКОВОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

Серед надрукованої в 90-ті роки ХХ ст. літератури – пригодницької, історичної, авантюрної мемуарної – щоденник Марії Башкирцевої (1860 – 1884), художниці, що народилась і виросла в Україні, на Полтавщині, викликав неабиякий інтерес [1]. Він засвідчив образну специфіку тексту, подав автора як митця-деміурга з романтичним типом свідомості.

Сенсаційною була поява в Україні щоденника Володимира Винниченка [2, 3], що, правда, у нью-йоркському виданні. В. Винниченко вів записи з 1911 по 1951 рік. Оскільки за розпорядженням письменника його спадщина була передана Українській Вільній Академії Наук у США дружиною Розалією Яківною Винниченко, то там було і реалізоване це видання. Редактор, автор вступної статті та приміток науковець із діаспори Григорій Костюк, говорячи про чинники видання, оперує поняттями «регулярні записники», «щоденні записки», «записники», «записки», щоденник», «записи». Зробимо спробу проаналізувати деякі проблеми, підняті в тексті, що має назву «Щоденник Володимира Винниченка». Г. Костюк означив текст В. Винниченка як щоденник. На нашу думку, з таким визначенням не можна погодитися: текст не має щоденникової цілісності. Вона, вочевидь, деформується буденними записами чи нотатками, письменницькими й мистецькими враженнями, як-от: «Стовбури пальми, як ноги слона (вираз Левка)» [2, 36]; «Одмахується від мух, наче кличе кудись за собою (спостереження Рози)» [2, 36]; «Малинова смуга неба як величезна скибка стиглого кавуна. Над ним густа темно-синя хмара з порваними голубими лотками» [2, 40]. Такі записи характерні з 1911 по 1913 рік. Та й

назву ці записи мають відповідну – «Записник» – ч. I, ч. II, ч. III, ч. IV, ч. VI, ч. VII, ч. VIII, ч. IX з 1 лютого 1911 р. по 21 вересня 1920 року. Чи так вони були означені автором, чи це ініціатива редактора тому, невідомо. Але очевидним є те, що ці записи не мали щоденникового змісту. Вони є свідченням невинної праці творчої думки. У «Примітках» саме цей підкреслюється: «В. Винниченко почав з різних спостережень і літературних нотаток. Лише на четвертій сторінці, під датою 1. II. 1911 року, маємо першу нотатку щоденникового характеру» [2, 43]. Проте погодитись із таким висновком важко: до нього входять враження від споглядання чужого подружнього життя, далі словесний пейзаж Флоренції (з часом перейшов у пейзаж живописний), портретний ескіз «знаменитого критика» в кафе, враження від оповіді Кончети, пейзаж берега Арно, філософські роздуми під назвою «Сила волі», асоціативні думки – «камінці дуже схожі на людей» [2, 31 – 36] тощо. Цей запис можна розглядати як прелюдію до чогось більш знаного, до чого В. Винниченко ще не був готовий. Маємо на увазі формування щоденникової думки.

Серед розмаїття реалій, перетворених творчою увагою в майбутні мотиви, сюжети, образи, пейзажі, що балансують на межі живописної й письменницької думки, не залишаються поза увагою нотатки його майбутньої філософської концепції – конкордизму. У тексті вони мають назву «Мораль». Їх наявність засвідчує опрацьовану літературу. Серед її авторів відомі європейські філософи і їх праці.

В. Винниченко окреслює питання майбутнього конкордизму, а саме: «людина будучності», «пестощі меланхолії», «поза часом і простором», «абсолют душі» [2, 41 – 42]. Під впливом опрацьованих етичних праць народжується й формулюються мистецьке credo: «Новітня штука – одбиток настроїв. Настрої таємничості»; «Нова творчість творить почування, які викликають речі»; «Штука є відтворенням того, що вічне. Штука не має цілі»; «Пестощі меланхолії» тощо [2, 42]. Етичне, філософське в записх В. Винниченка не переважає, а плавно переходить у мистецькі роздуми. Це було характерно для записів у 1911 – 1913 роках і залишилось ознакою і в щоденникових роздумах з 1913 по 1920 рік.

Якщо говорити про значимість записів 1911 – 1913 років, то надзвичайно важливим, концептуально значимим для специфіки формування щоденникового мислення письменника є наступний запис: «Я чекаю позора, ганьби, кари несправедливої навіть, але понижуючої мене, і, щоб улегшити її, щоб уникнути мук ображеного самолюбства, я сам наперед визнаю за собою всі провини, сам перебільшую навіть їх, сам ображаю й караю себе, тим самим роблячи нечульною чекану образу» [2, 41]. Цей запис засвідчує особливий психологічний стан-передчуття – письменник за крок від щоденника. З часом драма душі поглиблювалась подіями війни, революцій, еміграції, пошуками себе справжнього.

«Записник» ч. I, 1911 р. розпочався пейзажно: «Далечинь – туманно-фіолетова. Деякі вікна так блищать від сонця на заході, що, здається, в кімнаті того будинку пожежа. Чорний кінець димаря заводу впирається в рожево-синенькі хмаринки уступами, дійшми до обрїю. З темно-фіолетового туману ледве виблискує золотом баня Володимирського собору» [2, 31]. Пейзаж образно-декадентський. Відчуті київські реалії в переходах кольорів, що передають відповідний настрій, могла лише творча людина. Це образ Києва. Отже, домінує образне мислення.

Наведемо інший приклад запису, зробленого уже в 1919 році після виходу із Директорії і виїзду за кордон: «Отже – у вигнанні... Є вже й самота. Є й неба трохи – блакитного, чистого, ваблячого до вічного. Але що є вічне? Все є вічне і все є хвиливе. Ніщо є

вічність. Ні, навіть це поняття тільки наше, людське, доступне тільки нашому розумові» [2, 323]. Маємо вже зразок суто Винниченкової щоденникової фрази, коли пейзажна думка переходить у філософську своєрідну трансформацію «небесного» імперативу Канта.

Етична, конкордистського змісту самооцінка є однією з найбільш характерних ознак творчості В. Винниченка. На цю якість вказала відома дослідниця його творчості Г. Сиваченко: «Після багатьох років тяжкої праці й глибоких роздумів він завершив велику філософсько-соціологічну працю «Конкордизм...», в якій теоретично обґрунтовано принципи побудови нового, ідеального, гармонійно погодженого суспільного ладу... Цією концепцією пройняте як особисте життя письменника, так і всі його художні твори» [6, 123 – 124]. Цьому ж значною мірою підпорядкована і щоденникова думка письменника. Саме поєднання образності й конкордизму увиразнює ті драматичні ситуації, події в його житті, що сприймаються як чинники для переходу до ведення власне щоденника. І на тлі цієї триєдності вимальовується образ Винниченка як державної людини. Образне мислення все ж вивищується в цій тріаді. Відчула це і Г. Сиваченко, оскільки аналіз щоденників Винниченка охопила поняттям суто літературознавчим – метароман.

У щоденнику настає мить, коли хронологія викладу набуває особливого значення. За послідовністю подій і вражень – війна, революції, еміграція – вгадується постать, кровно причетна до того, що відбувається: болісно переживає зраду, бездіяльність, знецінення революційного духу, драму українського суспільства.

Тільки в щоденнику він розкрив найбільш потаємне – несприйнятність його як державного діяча, зневажливе ставлення, що межувало з цинізмом, приниженням: «Зберегти ясність і веселість духу, після всіх цих прикростей, розчарувань, обманів, лицемірства, що довелося зазнати – це великий успіх. Мало того: це є підготовчий ступінь до дальшого, до більшого і тяжчого. Ці три місяці були вступним гартуванням волі, обчищенням од фальшивого розуміння гідності, від дрібниць і самоотрути славолюбости. Шляхом болючих ударів досвіду з мене збито порожинки старої сентиментальної віри в самоцінність справедливості» [2, 463].

Після цих подій щоденникова думка В. Винниченка набуває вже іншої форми й іншого змісту. Записи розпочинаються від спостережень природного світу: «Сонце...», «Холод», «Знову дощ», в яких вгадується і душевний стан: «Почування бадьорости, охоти до праці, спокою, сили» [3, 328]. Конкордист-Винниченко подавив у собі державну думку і навіть образну.

Резонансом був вихід у світ «Щоденника Аркадія Любченка» [10]. У передмові її автори означили його як «контroversійний твір» [10, 3], «унікальний документ ХХ століття» [10, 4]. Випускаючи «Щоденник», видавці сподівалися на співрозуміння: «Якщо в Україні є правдиві зародки справжньої «одкритої громадськості» (open society), тоді читачі сприймуть цей твір по-різному. Для одних це буде просто «сенсація», але для других щось куди більше і глибше. Сам читач стане суддею твору і то без зайвих дожелезних передмов, післямов і коментарів (советського ще вибору), яких цілком було вивертити все перед читанням. Тепер він сам буде вирішувати долю своєї не так уже пісної літератури» [10, 4].

У видавців були підстави для хвилювання, оскільки йшлося про Аркадія Любченка, відомого українського радянського письменника 20 – 30-х років, та його щоденника, який він вів з 1941 року, але вже в іншому статусі. Зміни відбулись тоді, коли А. Любченко

зробив свій вибір і залишився в Харкові, який мали захопити фашисти. Тоді як Спілка письменників була евакуйована до Уфи, А. Любченко з глибокою усвідомленістю необхідності кардинально змінити своє життя, очікував зустрічі з «новою владою»: «Україна воскресла. В руїнах війни, в пожежах, з попелу виникає, як фенікс... Україна, ставши двадцять п'ять років тому на шлях власної державності, крізь бурі, тортури, знущання і визиск все одно державності не втрачає і тепер починає новий рішучий етап свого ствердження» [10, 7]. І вже цей перший запис у щоденнику засвідчив про зміни в житті А. Любченка, які мають чітке визначення – колабораціонізм. Прикладів таких життєвих метаморфоз за час Другої світової війни було не так і багато, але відчутні, резонансні. Серед таких постатей відомий російський письменник Д. Мережковський, який вітав напад фашистської Німеччини на Радянський Союз з надією на те, що більшовизм буде знищений.

Покладав певні надії на німецьку окупацію значної частини Радянського Союзу і відомий російський письменник Іван Шмелюв, який змушений був емігрувати із Алушті, коли більшовики стратили його єдиного сина лише за те, що той був офіцером білої армії. У листі до О. Бредіус-Суботіної він писав: «Я так озарен событием 22.VI, великим подвигом Рыцаря, поднявшего меч на Дьявола. Верю крепко, что крепкие узлы брацтва отныне свяжут оба великих народа. Великие страдания очищают и возносят» [9]. Але ці свої думки І. Шмелюв широко не озвучував. Після втрати сина він проживав своє життя своєрідно, під «сонцем мертвих» – таку назву мала його повість про трагічні події в Криму.

Однією з найбільш резонансних постатей, затаврованих причетністю до колабораціонізму, був відомий норвезький письменник Кнут Гамсун. Науковці схильні пояснювати цей крок талановитого художника хиткістю його політичних поглядів: «Давня неприязнь к Англии и Америке, олицетворявших в его глазах негативные стороны капиталистического процесса, и столь же давняя симпатия к Германии – их противнице во Второй мировой войне, стране, представлявшейся ему хранительницей порядка и дисциплины, противостоящих распаду, который вносит в жизнь буржуазная демократия, – сыграли свою отрицательную роль в эволюции его политических взглядов» [7].

Уже будучи в Братиславі А. Любченко записав: «Вир підхопив мене, закрутив, кидає, жре, вимучує, як у тій чорторії» [10, 250]. Це підтверджує здогадки, що із всіх можливих імпульсів, що спонукали Любченка до того, щоб вести щоденник, пріоритетною є сфера психологічна, душевна. А це є результатом причинно-наслідкового зв'язку, результат його споглядання за навколишнім: «Харків у руїнах, у морозі, що незмінно вже держатиме 3 тижні... Харків світла, без води, без торгівлі, без хліба. Харків напружений, мовчазний, страшний...» [10, 19 – 20].

Щоденник А. Любченка засвідчує, що тривалий час він був ідейно і духовно самотнім. Тому щоденник компенсував той зміст його психіки, що не мав виходу в інших формах. Якщо щоденник з такими якостями як інтимність, камерність був підпорядкований вираженню прихованих душевних потреб, душевних зривів, надломів, як, наприклад, щоденник Т. Шевченка, Л. Толстого, П. Чайковського, то щоденник А. Любченка на камерність не претендує, оскільки відверто публіцистичний, експресивно загострений. Письменник жодним словом не обмовився про свою творчість, про літературні проблеми. Його щоденник, написаний під час Великої Вітчизняної війни проілюстрував, на наш погляд, в українській літературі тип відступника, тенденції колабораціонізму.

Щоденники Олександра Довженка подали героїчний тип автора. Був час, коли про них знало досить обмежене коло людей. Художник, кожний крок і слово якого були об'єктом пильної уваги відповідних структур, усвідомлював значимість цього сповненого трагізму людського документа і всіх наслідків для себе і для близького оточення, якби він потрапив до чужих рух. Таємність, що межує іноді з авантюризмом, навколо спадщини О. Довженка, неодноразово актуалізувало питання про те, яким чином вдалося зберегти й надрукувати щоденники опального митця... Чому існує два варіанти цього унікального документа? Зрештою, чи остаточний це варіант і якою мірою можна говорити про повноту змісту? У 1966 та у 1983 – 1985 роках у виданнях творів О. Довженка були видрукувані «Записні книжки» і «Щоденник», а у виданні 1990 р. вони об'єднані в хронологічному порядку під загальною назвою «Щоденник» [4]. Хоча власне щоденник писався з 1945 до 1956 року. На якій підставі вони об'єднані єдиною назвою «щоденник», упорядник видання О. Підсуха так і не пояснив. Записні книжки О. Довженка різко відмінні від його ж щоденника за стилем, за призначенням, за особливостями відтворення автора. У літературознавстві проведена чітка межа між цими жанрами: «Записки – жанр, зв'язаний з розмішленням о пережитом і подразумевающий выражение личного отношения автора или рассказчика к описываемому... Мемуары, дневники, исповедь имеют свою жанровую определенность, лишь отчасти связанную с жанром записок... То, что принято называть записками в переводной литературе, в оригинале выражено иными терминами: «Записки о Галльской войне» Юлия Цезаря...» [5, 276].

Даємо до цього визначення те, що особливий жанровий статус мають записні книжки письменників як невід'ємний чинник творчого процесу. Про них рідко пишуть, майже не згадують самі письменники. Статтю про О. Довженка відомий письменник і науковець В. Шкловський розпочав у такий спосіб: «Для того, чтобы выразить себя, художник создает разные методы анализа, разные способы выражения единства, отношения, *разные способы собирания впечатлений мира воедино*» [8, 341] (підкреслено нами – Я. В.). На наш погляд, різниця між записними книжками й щоденником О. Довженка полягає саме в тому, що в першому випадку, в записниках, на першому плані був Довженко-художник, оскільки в них занотовані не лише випадкові риси, із них можуть вибудуватися певні типи, характери, чи події, що з часом можуть вилитися в теми, мотиви, сюжети. Записники О. Довженка ми схильні розглядати як один з етапів формування його щоденникової свідомості за класичною схемою. А це передбачає пріоритетність не так подієву, як душевну, психологічну.

Якщо за щоденниками XIX ст. можна відстежити «вихід» людини у світ із сфери суто особистої, її прорив до суспільної боротьби, суспільних інтересів, то в щоденниках XX ст. привертає увагу в якості загальнолюдських цінностей досвід духовного виживання, збереження духовного світу.

1. *Баширицева М.* Дневник. – М.: Захаров, 2000. 2. *Винниченко В.* Щоденник. Т. 1. 1911 – 1920 / Редакція, вступна стаття і примітки Г. Костюка. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Ін-ту Укр. Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини В. Винниченка, 1980. 3. *Винниченко В.* Щоденник. Т. 2 / Редактор Г. Костюк; Упоряд. текстів і примітки О. Мотиля. – Едмонтон – Нью-Йорк: Видання Канадського Ін-ту Укр. Студій і Комісії УВАН у США для вивчення і публікації спадщини В. Винниченка,

1983. 4. *Довженко О.* Україна в огні: Кіноповість. Щоденник. – К.: Рад. письменник, 1990. 5. *Записки* // Літературна енциклопедія термінів и понятьій. – М., Интелвак, 2001. 6. *Сиваченко Г.* Пророк не своєї вітчизни: Експантріанський «метароман» Володимира Винниченка: текст і контекст. – К., Альтернативи, 2003. 7. *Сучков Б.* Кнут Гамсун // Кнут Гамсун. Собрание сочинений: В 6 т. – Т. I. – М.: Худ. лит., 1991. 8. *Шкловский В.* «Повесть пламенных лет» // Шкловский В. За сорок лет. Статьи о кино. – М.: Искусство, 1956. – С. 341-350. 9. *Шмелев И.* и Бредиус-Субботина О. Роман в письмах: В 2-х т. Т. I. 1939 – 1941, М., РОССПЭН, 2003. 10. *Щоденник Аркадія Любченка.* – Львів – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1999.

О.М. Вознюк, асп.,

Львівський національний університет імені Івана Франка

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДІАЛОГ У ТВОРЧОСТІ Є. СТЕМПОВСЬКОГО ТА Ю. ЛОБODOVСЬКОГО

У ХХ ст. на тлі постколоніальних студій особливо загострилась проблема дослідження рецепції Іншого на тлі антропологічних, культурологічних та літературознавчих дисциплін. Вивченням Іншого на літературознавчому ґрунті займається молода галузь порівняльного літературознавства, що отримала назву імагологія (імаго – образ, логос – слово). В основу досліджень імагології входить поняття Іншого у його широкому конотативному значенні, а також рецепції Себе у діалозі з Іншим.

Уявлення про Іншого у культурі сусідніх народів ґрунтується на спостереженнях, стереотипах, кліше. На цьому ґрунті розвивається міжнаціональний комунікаційний акт, який витворює основу для дискусії, діалогу. Сучасні дослідження цієї проблеми свідчать про особливу до неї увагу. На думку українського дослідника В. Орехова, національні літератури «можуть не лише захищати та коректувати імідж свого етносу у сприйнятті інших народів, але й створювати раціональні моделі взаємосприйняття та співіснування націй» [Орехов 2006, 10]. Таким чином, сприйняття Іншого в культурному дискурсі нації відображається у літературному тексті. Літературний текст стає джерелом імагологічних досліджень, оскільки формує певний культурний код сприйняття як Іншого, так і Свого.

Українсько-польський культурний дискурс ХХ ст. розвивався в умовах комунікативних відношень Свій-Інший, змінюючи при цьому когнітивну наповненість обох термінів протягом історії. Цей комунікативний акт ускладнювався колоніальним відношенням польської культури щодо української. При цьому українець як Інший завжди перебував усередині польської культури, він виринав «потужно у культурному дискурсі» [Бгабга 2002, 740] та залишав свої маркери в польській літературі. На фольклорному рівні, який висвітлює пошук ідентичності Свого та Іншого. Чужого. Фольклорні ляхи та козаки постають не як запеклі вороги, а як достойні лицарі-супротивники [Конева 2007].

У пропонованій статті маємо намір зосередити увагу на рецепції України в творчості польських письменників Є. Стемповського та Ю. Лободовського крізь призму сучасних імагологічних досліджень. Сама творчість Є. Стемповського вперше представлена на

грунті української імагології. У польському літературознавстві творчість Є. Стемповського щодо української проблематики досліджувалась у працях А. Середницького, А.С. Ковальчика.

Українсько-польські контакти сягають своїм корінням ще середньовічних часів, згадки про які містяться у «Повісті минулих літ» та «Хроніці Галла Аноніма» (1113-1116), «Київському літописі» (1118-1199) і «Галицько-Волинському літописі» (1205-90) [Hnatiuk 2000, 547]. Протягом століть культурний та історичний діалог між обома етносами зазнавав змін, надаючи нового конотативного наповнення концепту Україна та українець. В основному переважало стереотипне розуміння українця як підкореного Іншого у рамках відносин колонізатор-колонізований. Проте у ХХ столітті відбувається процес ламання стереотипів в польсько-українських стосунках

Друга світова війна та вимушена еміграція великої кількості населення цих країн призвела до переоцінки національних цінностей та ревізії історичного минулого. Перебуваючи на еміграції, польські письменники звертаються до візії України. Відомий польський есеїст Єжи Стемповський та поет Ю. Лободовський у своїй творчості підіймають проблему українсько-польських відносин в польському культурному дискурсі.

Є. Стемповський сам зростав на теренах України (на Волині), тому звертання до української тематики у його творчості не є випадковим. Україна у візії Є. Стемповського постає перед читачем як поліетнічна та полікультурна земля, проте автора цікавить передусім національний український характер на місцевому ґрунті. Відкритість українського простору, на відміну від європейського, сприяла вільному співіснуванню тут різних етносів та мов: «В моїй рідній долині середнього Дністра землевласники розмовляли польською, селяни – українською. Урядовці – російською з одеським відтінком, купці – єврейською, теслі та столярі як філіпони і старообрядці – російською з новгородським акцентом ...» [Stempowski 1993, 10]. Така свобода існування, на переконання есеїста, походить з ідеї рівноправності та толерантності на українських землях, що підкреслює відкритість української культури на Іншого.

Національна ідентифікація була змінною тут та відзначалася нестабільністю. У той час: «якщо поляк одружувався з росіянку, – говорив мій батько, – зазвичай діти їхні ставали українцями або литвинами.» [Stempowski 1993, 11]. Сам же письменник ідентифікував себе лише як східного європейця, не вказуючи на свою етнічну приналежність та національні корені. Бувши поляком за походженням, проте зриси на українській землі, він увібрив у себе українську культуру, а тому не визначав себе лише як поляка. Ідентифікування себе як східного європейця було своєрідним розв'язком цієї проблеми.

Ю. Лободовський визначає Україну як свою «духовну батьківщину», під якою розуміє Україну як батьківщину предків, дух яких живе у його сполонізований родині. Письменник зростав поза Україною, проте українську культуру і мову увібрив у себе підлітком, перебуваючи з батьками на Кубані серед нащадків запорізьких козаків у М. Сійську (1917-1922 рр.). Наступним етапом безпосереднього контакту з українською культурою стала військова служба поета на Рівненщині 1932 р., а за часів керування волинського воєводи Г. Юзевського Ю. Лободовський був працівником луцького часопису «Волинь», в котрому домінувала українсько-польська тематика. Перебуваючи у Луцьку поет тісно співпрацював з українською громадою та перебував у колі впливу української культури. Однак лише рік (1937-1938 рр.) пропрацював поет у тижневику. Вийзд з Луцька зруйнував співпрацю з українським середовищем, про що свідчать рядки:

*Nie ma śladu po moich mostach
Wyważono z zawiasów wierzeje.
Ale płomień z pożaru, ale płomień pozostał
I serce grzeje.*

(«Dumy wołynskie») [Lobodowski 1954,25]

Проте найважливішим чинником, що спричинив до українофільських поглядів поета, як зазначає сам Ю. Лободовський, було його козацьке походження по батько вій лінії. У час історичних змін на вернулись до свого українського коріння також і видатні українські діячі зі сполонізованих родин, серед яких можемо назвати М. Рильського, В. Антоновича та ін

Україна у творчості письменників постає насамперед через розуміння історії цього краю в контексті українсько-польських зв'язків. Історичну візію України Є. Стемповський виводить іще з грецьких колоній на Чорному морі та римських завоювань. Долина Дністра зберігає пам'ятки давніх народів, які мігрували через ці землі, у вигляді курганів, кам'яних баб. Письменник зазначає, що Україна XVI ст. в описах мандрівників змальовується як величезний безлюдний степ, на півдні якого мешкали татари-пастухи. Проте таке бачення, на думку автора, дещо поверхове, оскільки сам Є. Стемповський у саду біля свого будинку знайшов кам'яний хрест та поховання з XI ст. Це ще один прояв того, що на цій території історія плине безперервно від язичницьких до християнських часів.

Візія України у творчості Г. Сенкевича була неприйнятною для Єжи Стемповського, оскільки вона переросла у загальнонаціональний польський стереотип. Есеїст вважає, що поляки витворили штучний образ диких земель України, щоб заспокоїти власне самолюбство щодо втрачених територій: «Сенкевичівський образ «диких піль» завжди видавався мені віддаленою від реальності фантазією самих поляків, які прощалися з ягелонською традицією і потішалися тим, що залишають по собі лише пустки» [Stempowski 1993, 44]. Автор цілком заперечує цей негативний стереотип та безвартісність цих територій.

Ю. Лободовський розглядає Україну в багатогранному образі протоземлі, яка й досі живе правічними віруваннями та обрядами. Ліричний герой виступає у ролі сина, нащадка своєї землі, до якої повертається як онук і яка дає йому силу й джерело життя.

Своєрідним сакральним топосом, з якого автор оглядає всю Україну, є Волинь, відповідно, для Стемповського такою точкою відліку постає долина Дністра, де він виховувався. Згідно візії поета, Волинь є місцем, яке поєднує та згуртовує різні народи, звичаї і культури. Це своєрідний сакрум, бо саме тут зустрічаються Матір Божа Остробрамська та Матір Божа Ченстоховська. Місце зустрічі релігійних символів Речі Посполитої на українській землі підкреслює обраність цієї території, благословенність української землі. Україна також утотожнюється з Назаретом, як місцем народження Христа та Голгофою як місцем його мук («Czarny sen»), «Ziemia smientama»). Тут прочитується «втрачений рай», до якого зажди прагне повернутися емігрант, для якого Волинь була рідною землею. Ця земля таїть у собі чарівну силу язичництва, яке органічно переплетено з християнством. Віра у ворожитів, русалок, чудодійну силу любистку, папороті, розмарину, маку переповнює Волинь, надаючи їй магічного значення у долі України.

Створюючи чарівний та міфічний простір України, автор не відриває його від реальності, а навпаки, за допомогою місцевої топоніміки закорінює його в дійсності. А. Собеска підкреслює, що поет намагається скерувати процес перцепції твору на «іден-

тифікування артистичного простору з фізичним простором, конкретно географічно дійсністю» [Sobieska 2000, 17]. Насичення творів українськими топонімами створює враження реальності подій, витворює своєрідний топок осмос, який проектує відображену в поемах дійсність на реальний історичний час. Такий прийом загалом характерний для творчості Любодовського, який створює мистецький образ, закріплюючи його і побутовими, й історичними деталями. З'являється тут й образ українських полонин та трембіти, Гуцульщини, Довбуша, а також Путивль, Корсунь, Гуляй-поле, Тараша, Базар, Крути, Кременець, Печерська Лавра, Січ Запорізька, Конотоп, Гадяч, Переяслав та ін.

Як зазначає польський дослідник А. Середницький, Єжи Стемповський високо цінував українську культуру [Serednicki 1997, 428]. Візія української культури у Стемповського займає особливе місце, оскільки вона не лише є продовженням західної культури, яка ґрунтується на греко-римській традиції, а й протягом століть зберігає свою самобутність. Україна для Стемповського – це «давня пастуша Аркадія» [Stempowski 1993, 28], яка передає традиції і мудрість стародавніх часів. Ґрунтом для існування цієї цивілізації в Україні було натуральне господарство, яке з часом переросло у «ринкове». Однак ще досі в культурі, звичаях українців можна простежити рештки традицій прадавньої пастушої цивілізації, яка уже давно зникла в самій Європі. Таким чином, у візії Є. Стемповського Україна виступає як берегиня праєвропейських традицій.

Для Ю. Любодовського Україна несе у собі контрасні враження, поєднує трагічне з прекрасним, катастрофічне з оптимістичним. Часто автор розпочинає віршовану строфу позитивним настроєм, але закінчує трагічно-катастрофічною візією країни:

*Тебе медомолочна, і бурякова і пшенична,
тебе хвалю, Україно, щоденна в муці одвічній,
заплакано сирото, мачухо власним дітям,
солдатко, в касарнях чужих кольбана штовхана, бита ...
(«Похвала Україні») [Любодовський 1996, 37]*

Україна для поета, це, насамперед, батьківщина його козацьких предків, до якої він повертається протягом усього свого життя. Автор розкриває для себе багатогранну культуру українського народу, вписуючи її в контекст не лише українсько-польських відносин, але й як берегиню прадавніх традицій грецької, античної культури загалом. Ліричний герой Ю. Любодовського не мислить себе без волі, степу та коня, який є атрибутом воїна. Він прагне примирити у собі поляка та українця та проектує в майбутнє ідею поєднання двох роз'єднаних ворожнечею та історичними конфліктами слов'янських націй.

Отже, образ України у творчості двох польських письменників виходить за рамки звичного польського стереотипу та створює нову площину для імагологічного діалогу між двома народами. Письменники, які перебували на еміграції після Другої світової війни, по новому осмислюють українське питання в контексті польського соціуму. Україна постає у них насамперед як багатогранна земля з багатою історією та культурою, яка зберігає правічні традиції та передає їх майбутнім поколінням. Українець як Інший набирає нових рис брата з позиції еміграції. Відкритість творчості Ю. Любодовського та Є. Стемповського на розуміння українця як Іншого та сприйняття його культури у вимірі партнера, а не в площині стосунків колонізатор-колонізований, демонструє ревізію польського культурного коду щодо українців.

1. *Бгабга Г.* Націєрозповідність. // Антологія світової літературно-критичної думки. За ред. Зубрицької М. – вид.2. – Львів, Літопис- 2002 – С.138-740. 2. *Конєва Я.* Образ поляка та українця у пісенному фольклорі // *Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. Spotkania polsko-ukraińskie. Studia Ukrainica* – Т.21-22 / red. Kozak S., Warszawa, 2007 – s.240-251. 3. *Лободовський Ю.* Пісня про Україну. – Львів, Каменяр – 1996 -160 с. 4. *Орехов В.* Предисловие / Орехов В. Русская литература и национальный имидж. Имагологический дискурс в русско-французском литературном диалоге первой половины XIX в. – Симферополь, изд. Антиква, 2006 – 607с. 5. *Hnatiuk Ola.* Ukraińsko-polskie związki literackie. // *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny.* PWN, Warszawa, 2000 – Т. 2 – s. 547. 6. *Lobodowski J.* Złota Hramota (drzeworyty Jurij Kulczyckij) . – Instytut Literacki, Paryż, 1954 – 180s. 7. *Serednicki A* Jerzy Stempowski o sprawach ukraińskich // *Acia Polono-Ruthenica* П. Olsztyn, 1997 – S. 425-434. 8. *Sobieska A.* Toponimy i ich wartość (na materiale Złotej Hramoty Józefa Łobodowskiego) // *Józef Łobodowski* rzecznik dialogu polsko-ukraińskiego / red. Ludmiły Siryk, Jerzego Świącha – Lublin, 2000, S. 17-29. 9. *Stempowski J.* W dolinie Dniestru i inne eseje ukraińskie. Listy o Ukrainie. – Warszawa, 1993. – 349s.

*А. Волювач, студ.,
Інститут філології*

МОРАЛЬНА КРАСА ГЕРОЇВ РОМАНІВ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА

У час політичної та економічної нестабільності на теренах змученої постійними перевиборами України часто звучить питання морального зuboжіння та духовного занепаду молоді. Зараз справді настав період, коли засоби масової інформації, зокрема фільми, телепередачі, не несуть нам справжньої української культури. Багато молодих людей копіюють своїх розпусних та вульгарних кумирів. Часто вони сліпо наслідують Захід, забуваючи про власний етикет, культуру спілкування. Звідки ж молодій людині черпати приклади для наслідування? Тут приходиться на допомогу література, одним з першочергових завдань якої є формування особистості.

Славетний син української землі Володимир Малик своїми безсмертними творами заповів нащадкам любити і берегти рідну землю, черпати з історії натхнення для нових звершень та бути на землі Людиною. Володимир Кирилович усією творчістю прагнув виконати своє надзавдання – «пробудити самосвідомість, виправити духовний хребет українського народу». Герої його романів – справжні лицарі духу, що не втрачають своєї моральної краси навіть у найскладніших випробуваннях. Такі гідні бути еталоном для підростаючого покоління.

Гортаючи сторінки книг Володимира Малика, я натрапила на різні історичні часи, але об'єднувала всі твори одна незмінна риса – духовне багатство внутрішнього світу героїв. Минали століття, змінювались покоління, і які б складні обставини не траплялися, завжди знаходились люди, що вирізнялися з-поміж інших своєю шляхетністю. Саме такими й змальовав своїх героїв Володимир Кирилович. Візьмімо хоча б тетралогію «Таємний посол». Щире кохання Арсена Звенигори до Златки, Романа до Стехи вражає своєю

ніжністю, силою та красою. Парубки, наражаючись на смертельну небезпеку, все віддали для того, щоб визволити своїх коханих з полону. І, незважаючи на важкі перешкоди, які ставила їм доля, юнаки досягли своєї мети, хоч і довелося пройти довгу дорогу, але це був шлях до щастя, тому й долався набагато легше, ніж будь-який інший.

Герої роману – справжні представники славного українського козацтва, що вражає сміливістю, вірністю рідному краю та захемовиручкою. Ні національність, ні віра не стають перешкодою міцній дружбі. Арсен пізнає своїх друзів у біді: «І відвертий, щиросердний Роман, і запальний, гоноровитий, але, по суті, добрий, як дитина, пан Мартин, і похмурий, мовчазний, прибитий страшним горем Степан Грива, – всі вони, не вагаючись ні миті, грудьми заступлять його в час смертельної небезпеки, як і він кожного з них»[1, с.117]. І Звенигора неодорозово ризикував життям, рятуючи побратимів. Зовсім протилежу ситуацію ми бачимо під час бою у таборі ординців, що не мають навіть примітивного співчуття чи поваги до полеглих побратимів: «Їх рубали, стріляли, вони падали назад, на ці приспи, і їх, ще теплих, напівживих, топтали ноги їхніх щасливіших, живих товаришів»[1, с.202]. Можливо саме завдяки міцній козацькій дружбі та готовності у найскрутніших обставинах постояти за товарища запорожцям вдавалося здобувати перемогу, навіть не маючи переваг у кількості війська. Разом з тим нас вражає козацька самовідданість: Товкач, пронизаний ятаганом наскрізь, затулив смертельну рану рукою, щоб не стекти кров'ю і встигнути перед смертю повідомити товаришів про те, що Тхір – зрадник.

Арсен та його друзі наділені такими рисами характеру як інтелігентність, безкорисливість, кмітливість, терплячість, хоробрість, витривалість, спритність, чесність, порядність, вірність батьківщині і готовність покласти своє життя за неї... Цей список можна продовжувати без кінця. Але, незважаючи на численні позитивні риси, персонажі роману не ідеалізовані, вони звичайні люди, що можуть помилятися і мають певні недоліки. Не раз гарячкуватий Арсен своїми необдуманими діями наражав на небезпеку побратимів; Спихальський викликає посмішку своєю гоноровитістю, задерикуватістю, шумливістю та любов'ю до лайки, дотепу та дошкульної приповідки; добрий, хазяйновитий Іваник відрізняється від інших своєю надмірною хвалькуватістю, боязню та слабкодухістю перед своєю жінкою. Цілковитою протилежністю вище згаданим героям є гоноровисті, жадібні, пихаті, кровожерливі, хитрі, підступні, боягузливі, брехливі та підлі люди, серед яких можна назвати Гаміда, зрадника Тхора, людинопродавця Чорнобая, наглядача Абдурахмана, генерала Трауерніхта та багатьох інших. Не даремно ці персонажі змальовані чорною фарбою. Жодна риса їхньої зовнішності не привертає до себе нашої уваги. Порівняймо те, як автор змальовує обличчя героїв. У наглядача Абдурахмана воно гладке, плескає, блищало від поту; Гамід мав темне, сите, одутле обличчя; у вартового лице рябе і побите віспою; у Чорнобая воно бліде, гостре, нездорове, а у бея – сите і виплекане; татарський мурза наділений лискучим одутлим лицем, а паша сухим коричневим з сивою цапиною бородою, а батир одержує від автора таку характеристику – товстопикий. Гідна ж спадкоємиця духовних ідеалів своїх батьків Златка має ніжне, матове обличчя; Зінькине лице, «хоч і запечене на весняному сонці, а все ж досить миловидне»[1, с.103]; у Стехи – молоде, ніжне личко; а козаки ж змальовані білявочубими, бронзоволицими, їх суворі обличчя, «давно не голені, змарнілі, закопчені димом, вони здавалися вирізьблені з каменю, витесані з міцного мореного дуба. Такі не відступлять! Не здадуться!» [1, с.188].

Дзеркало душі героїв автор змальовує так. Гамід має люті брунатні очі; у Кари Мустафи вони колючі; у Кагамлика темні, широко посаджені очі; а в яничар під час бою вони чорні, вирячені від жаху. Значно в світліших тонах змальовані очі позитивних героїв: у Спихальського «голубі булькаті очі пройнялися крицевою синявою» [1, с.56]; у Стехи вони ясно-голубі, у Романа – синьо-волошкові; у Младена «темні очі, коли зайшла мова про боротьбу з османами, заіскрилися молодечим запалом і невгасимою силою» [1, с.142]; Златкинї ж теплі, темно-сині з іскорками очі, «мов літнє море» [1, с.225], «ніби шматочки зоряного неба перед сходом місяця». Навіть слова для позначення погляду морально бідних героїв мають негативну конотацію: глипнув, вирячив очі...

Порівняймо також описи дій героїв. Лицар Арсен «тремтів од люті» [1, с.127], генерал Трауерніхт – «бризжав слиною» [1, с.127], а коли ж Гамід розлютувався, то його «брунатні очі з жовтуватими білками мало не вискочили з орбіт» [1, с.177]. Роман Воїнов, «пшеничночубий, ясноокий, з веселою усмішкою на напіврозтулених вустах, фехтував з бородатим аскером легко і радісно, ніби стояв не на смертельному герці, а на току з ціпом у руках над снопами запашного жита» [1, с.77]. А нелюд Гамід, «товстий, закутаній у теплу бекешу й гостроверхий башлик, скидався швидше на купця, ніж на воїна... Його одутле темне обличчя відливало старую бронзою» [1, с.231].

Цікаво авторові вдалося змалювати козацького отамана Івана Сірка, який наводив жах на ворогів своєю військовою вправністю, безстрашністю, силою й мудрістю, за що й отримав собі прізвисько Урус-шайтан, тобто руський чорт. Серце Сірка боліло за долю нееньки-України, єдиним його проханням до Бога було: «Збережи в моїх руках сили рівно на стільки, скільки потрібно буде, щоб відвести загрозу од вітчизни моєї дорогої, а в очах збережи зір, щоб я міг побачити, як тікатиме Кара-Мустафа з своїми недобитками з землі нашої» [1, с.122]. Всю свою силу отаман покладав на боротьбу з ворогами-бусурменами, не думаючи про владу і почесті. В бою ніколи не ховався за козацькі спини, а сміливо йшов у передових рядах, додаючи воєнного духу. За що й отримав довіру й повагу запорожців.

Кость Волинський наголошував: «Арсен Звенигора, який викликає щирі читацькі захоплення, постає у творі як достойний репрезентант українського національного характеру, живим втіленням кращих, привабливіших якостей українського народу: передовсім його свободолобства, чуття справедливості й життєздатності» [6, с.19]. Так можна сказати не лише про героя «Таємного посла», а й про багатьох інших персонажів.

Головний герой твору «Чумацький шлях» – Івась Бондар. Він залишає у Лубнах кохану дівчину Катрю і з своїм хазіяном Семеном Хуржиком та валкою чумаків їде до Криму по сінь. Він ніколи навіть не уявляв, через які смертельно-небезпечні пригоди доведеться пройти. Тут і зустріч з Потьомкіним та Катериною II, і татарський полон, і втеча з нього, і вступ до війська чорноморських козаків, і участь у складі цього війська у війні 1736-1791 рр. проти Туреччини. Не менш драматичні пригоди чекають і на Катрю, котра залишилася вдома, але наражається на ще більшу небезпеку, ніж її коханий на війні. Але, незважаючи на життєві перешкоди, молода пара зберігає свою вражаючу вірність, проносить у серці почуття любові, яке допомагало перебороти всі складні випробування. У романі вміло передано і братерські почуття Івася до Керіма, Поля Джонса. Саме завдяки плечу підтримки побратимів Івась зміг подолати всі перешкоди на шляху до щастя.

А в історичному романі «Горить свіча» автор описує трагічні події, які на цілі століття перервали політичний та культурний розвиток України, – Батийв погром Києва та

розорення інших наших земель. Але є ще одна сюжетна лінія у цьому творі – це кохання двох прекрасних молодих людей, простого смерда Добрини та боярської дочки Янки. Саме завдяки їхнім почуттям їм вдалося вижити. Ця лінія чудово вплітається в канву роману, час від часу торкаючись драматичної і, врешті, трагічної лінії – кохання християнина Іллі та іудейки Маріам. «За наше кохання, за можливість бачити тебе, чути твій голос, тримати твої руки в своїх руках я піду на все – на муки й на смерть!» [2, с.351], – клявся Ілля коханій. Наскільки ніжні, чутливі й добрі юні душі молодих, наскільки самовіддані вони в любові – і настільки жорстокі, злі й потворні душі нелюдів-ворогів.

«У Маріам вихопили з рук немовля, що пронизливо заверещало на весь майдан, зірвали одяг і, голу, почали прив'язувати до стовпа...

Ілля рвонувся щосили... і кинувся до стовпа, де звивалося під ударами ніжно-біле жіноче тіло.

– Маріам! Кохана моя!» [2, с.364-365]

Неможливо читати ці сторінки роману без сліз на очах, та найтяжче стискається серце, коли жорстокість катів досягає апогею:

«Менгу швидко зиркнув на маленький білий клубочок, у якому випиналися ручки та ніжки, і різко кинув Туленгітові:

– В казан!

Той підняв перед собою живе тільце в білому сповиточку і, мить повагавшись і стиснувши зуби, жбурнув у киплячий вир. Крик немовляти обірвався враз – раптово.» [2, с.366-367]

Як витримати це батькові й матері, що над усе любили свою «крихітку-доню», свою Настуню!.. Чим завинило це немовлятко перед завойовниками? Та хіба це перша жертва на дорозі Менгу-хана? Він звук бродити по людській крові, а зойки катованих – то, певне, найкращі звуки для вух ката-звіра. «Маріам..., як срібну рибу, опустили головою у скажене кипляче пекло, де метався білий сповиток її донечки» [2, с.367]. Кинувся беззбройний Ілля на проклятого Менгу, та «охоронець, що був поряд, опустил на пшеничну голову Іллі свою остро-блискучу шаблю...» [2, с.367]

Але життя, яким би тяжким воно не було, продовжується, ніяким потворним силам не обірвати його.

«Добриня ще міцніше пригорнув до себе Янку, щоб не бачила, що коїться з її братом. Він уже знав, що у неї під серцем б'ється маленький живчик, визріває нове молоде життя...» [2, с.367]

Отож, ще одна ідея роману, на мою думку, – ушлявлення вічності, безперервності життя, любові.

У творі ми милуємося моральною красою героїв. Вражає любов до батьківщини Добрини та боярина Дмитра, що навіть жертвує сином Іллею, щоб не відкрити ворота столиці ворогу! Взагалі, Добриня надзвичайно благородна людина. Він часто жертвує собою задля життя рідних, друзів, коханої. От хоча б під час облоги Калинового Кута він благає Жадігера: «То моє село! Там мої рідні! Мене убий – їх не чіпай!» [2, с.180]; за що отримує дошкульні удари киями. Він також рятує свого кривдника Жадігера від смерті, незважаючи на грікі спогади про вчинки його ворога. А чи часто ми зараз бачимо схожі вчинки? Та не тільки Добриня вартий уваги. Ілля, Бачман, Янка, Ганночка... У цих та деяких інших літературних героїв слід багато чому повчитися нам.

А от у романі «Князь Кий» ми знайомимося з неперевершеними почуттями мужнього Кия та юної Цвітанки, Щека і Рожани, Либеді та Ясена, Хорива та Малуші. Між цими парами ясным вогнем запалало кохання. От хоча б Кий та Цвітанка: на першому побаченні, не обмовившись і словом, вони зустрілися поглядами, і «їм обом здалося раптом, що ця хвилина тривала довго-довго, цілу вічність – така вона була несподівано тривожна й радісна, хвилююче-бентежна і щаслива. На що коротку мить для них зникло все, що оточувало їх...» [3, с.58]. Осяяло молодят таке величне почуття – кохання! Скільки перешкод довелося пережити: викрадення Цвітанки Чорним Вепром, величезна навала кочових племен гуннів на чолі з Ернаком та багато іншого. Але, мабуть, саме завдяки коханню та світлим почуттям, поляни вистояли у смертельній битві, принісши славу своїй рідній землі та заснувавши величне місто, котре пізніше здобуде назву Київ на честь свого фундатора – сміливого та мудрого князя Кия, що з коханою дружиною Цвітанкою, братами, сестрою і військом осів на березі могутньої річки Дніпро.

У романі «Князь Ігор» же показано невдалий похід князя Ігоря на половців. Інша сюжетна лінія – це кохання Жданка і Любави. Юнак поїшов тяжкий шлях – половецький полон, звання конюшого князя Ігоря, відвідини Коб'яка, бій у війську князя Володимира проти половецького загону Турундая, сутичку і перемогу над самим Коб'яком, військовий похід з князем Ігорем проти половців та поневір'яння у полоні, але ці випробування не зламали хлопця, бо його берегинєю була Любава, яку, ризикуючи собою, захистив від воїв Ігоря, не тямлячи, що б'є своїх. Саме завдяки розповіді про свою щирю любов йому вдалося вибратися із князівського порубу, бо закохане серце Єфросинії Ярославни розчулилося від глибини почуттів юнака до Любави. Ще у романі вміло показано чистоту кохання Забави і князя Володимира, Ігоря і Ярославни. Крім того, ми зустрічаємось із любов'ю Яня і Насті. «У них, видно, були однакові серця, однакові душі – палкі, вразливі, безпосередні, влюбливі, і досить їм було обмінятися поглядами, доторкнутися одне до одного пальцями рук, як від цих поглядів і дотиків, як від удару кресала об камінь, раптово спалахнув вогонь.» [4, с.254] Також у творі показано братерську відданість Івана і Жданка, виручку побратима Будилом, дружню підтримку Святослава та Ігоря мудрим і працьовитим Славутюю. Вони завжди готові допомогти один одному.

Серед багатьох інших творів ми також знаходимо багато цікавих розповідей про надзвичайні почуття людей, такі як любов, дружба, братерство і т.п. Герої Малика – справжні лицарі достойні захоплення і красиві по-людськи.

Ми живемо в період, коли проблема боротьби з аморальністю і бездуховністю є актуальною. Суспільству потрібні герої, які б подавали приклад порядності, активності. Ними щедро засіяні шедеври людської уяви – романи Малика. Все інше залежить від читача.

1. *Малик В.К.* Фірман султана. – К.: Молодь, 1969. – 256 с. 2. *Малик В.К.* Горить свіча: Роман. – К.: Укр.письменник, 1992. – 431 с. 3. *Малик В.К.* Князь Кий: Роман. – К.:Веселка, 1982. – 269 с. 4. *Малик В.К.* Князь Ігор. Слово о полку Ігоревім: Роман. – К.: Укр. центр духов. культури, 1999. – 413 с. 5. *Уроки Володимира* Малика (сучасники про письменника і його творчість). – Полтава: АСМІ, 2005. – 156 с.

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР «МАЛОЇ ПРОЗИ» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

Однією з яскравих постатей доби романтизму в українській літературі був Пантелеймон Куліш. Як відомо, характерною рисою романтичного світогляду є увага до людини, до її внутрішнього світу. Дослідники творчого спадку П. Куліша (В. Петров, В. Щурат, Д. Чижевський, С. Нахлік, В. Івашків, Т. Дзюба та інші) зазначали, що цьому письменнику притаманний глибинний і цілісний погляд на двояку сутність людини і світу, проте вони не приділяли спеціальної уваги психологізму його творів, який, на нашу думку, значною мірою зумовлений такою особливістю світогляду митця. Осмислення психологічного аспекту його творчості, на наше переконання, є необхідним для більш повного уявлення про П. Куліша як письменника-романтика.

Окрім літературної творчості, у сферу зацікавлень П. Куліша входило дослідження соціально-історичних та побутових явищ, народної психології, етики, моралі, світогляду українського народу. Саме ця сфера діяльності митця, на нашу думку, зумовила особливості психологізму його творів, адже глибоке вивчення і всебічне осмислення фольклору та світогляду українців дало Кулішеві можливість сформувати чітку концепцію національного характеру і реалізувати її у художній практиці.

Літературну діяльність П. Куліш розпочав з опрацювання українських народних казок і фантастичних переказів. Одними з перших прозових творів були оповідання «Про те, від чого у містечку Воронежі висох Пішевець став» (Киевлянин – 1840 – кн.1) та «Огненний змії» (Киевлянин – 1841 – кн.2).

Як відомо, для романтичної літератури було характерне зацікавлення усім незвичайним, екзотичним. Проте не цей чинник зумовив виникнення фантастичних творів П. Куліша. Ми погоджуємось з думкою сучасного дослідника А. Гуляка, який стверджує, що «звернення Куліша до фантастики було викликане не бажанням блиснути «екзотикою» українського фольклору, а прагненням проникнути у психологію народу-творця, що втілює у витворах фантазії свої уявлення про життя» [Гуляк 1997, 37]. Казково-фантастичний світ цікавить Куліша як можливість розкрити «життя душі», звільненої від логіки «тверезого глузду». У цих оповіданнях автор майже не зображає русалок, відьом, чортів та вовкулак – головних персонажів фантастичних творів інших письменників. Це зумовлено тим, що П. Куліша більше цікавить людина і її душевне життя. У його ранніх творах виявилось характерне для романтизму зацікавлення ірреальним у поєднанні з прагненням до етнографічно точного зображення народного життя.

Письменник зображує внутрішній світ звичайної людини, те ірреальне, що є органічною складовою картини світу українця, все незвичайне у його творах можна вважати породженням людської свідомості. На таку думку наштовхують зауваження автора про особливості людської психіки в оповіданні «Огненний змії»: «Роздражені музиками й жартуванням почуття самі собою цураються матеріального й прагнуть якогось іншого стану, в якому було б їм привільніше; нічне неспання стомлює розум і збуджує ту темну сторону душі, в якій є таємничі образи, що з'являються нам уві сні, а глибока увага, з

якою вслухається в дивовижні перекази, в нелюдські вчинки, в надзвичайні явища, виповнює голову якимсь зачаруванням, крізь чад якого все надприродне здається можливим» [Куліш 1990, 129]

Характеризуючи ранню прозу П.Куліша, В. Петров писав: «Куліш з своєї повісті робить спробу психологічного аналізу того, як можливий народний забобон у сучасному селянському житті і побуті. Куліша цікавить побутова основа казкових сюжетів, побутова мотивованість казки, життєве коріння казкової демонології... Він намагається розкрити психологічний сенс народних забобонів, з'ясувати логіку демонологічного в селянському житті». [Петров 1930, 125] Отже, на переконання дослідника, однією з ознак ранніх творів П. Куліша є психологізм.

Найбільш психологізованим є оповідання «Огнений змій». Автор часто говорить про душевний стан героїв, дає характеристику різним почуттям: коханню, ревностям, страху, недобрим передчуттям, ностальгії, описує сни і божевілля.

У цьому оповіданні П. Куліш багато уваги приділяє зародженню кохання: «Він ураз почув, як гаряча кров підкотилася до його серця, і воно затріпотіло так прудко, що він мимоволі приклав руку до грудей» [Куліш 1990, 103], «і кожного разу на серці в нього ставало так гаряче, що він спинався, не вимовивши жодного слова», [Куліш 1990, 103], «стурбоване серце не перестало колотитися; невиразно уявляв він милий образ» [Куліш 1990, 105], «він, може, вперше в житті, був неухажливий до церковної відправи» [Куліш 1990, 103]. Разом з тим автор змальовує й ревності, що не характерно для української літератури цього періоду: «серце чогось занило; невідоме досі їй почуття ревності закралося вперше в її душу» [Куліш 1990, 120], але психологічно не мотивованим є те, що Маруся заспокоюється, коли переконується, що у місті нема красивішої за неї дівчини, отже, коханий ні на кого їй не проміняє.

Хоча кохання є щирим і високим почуттям, у даному творі автор трактує його як гріх, адже воно зародилось під час проці і є підсвідомим порушенням християнських принципів. Як зазначає В. Петров, «досить тільки на хвилину порушити освячений віковою традицією побутовий звичай, зрадити побожний настрій задля думки про мирські насолоди й земні втіхи, і лукавий за народними забобонами, скористається з цього випадку, щоб підготувати для людей загибель, увійти в середину них і заволідіти назавжди їхніми душами» [Петров 1930,124]. Отже, божевілля головної героїні є наслідком того, що вона не змогла протистояти диявольській спокусі і карою за слабкість духу.

Як відомо, романтики часто наділяють героїв особливою вродою. Зовнішньою красою вони підкреслюють красу внутрішню. Тобто не має бути протиріччя між зовнішністю і внутрішнім світом людини. Петро Чайка говорить про свого нового знайомого: «у нього в очах ясно, тим-то можна думати, що й душа не чорна» [Куліш 1990, 105]. Проте буває й інша краса, краса, яка викликає не захоплення і замилювання, а страх. Ось як автор описує зміни, які відбулись з Марусею після того, як до неї почав літати огнений змій: «З місяць тому Маруся стала кращати так, що зовсім змінилась. Але не захоплення, а страх почув Іван, коли помітив у неї таку зміну..... тепер у нього не стає духу дивитися на це дивовижне обличчя, прекрасне, але прекрасне, що переходить міру захоплення і завдає жаху». І далі: «Ніхто з старих знайомих не ходив до неї; невідомий доти страх обіймав усе тіло, коли хто бачив цю надприродну красу, і душа в'янула, ніби почувши близько присутність нетутешньої сили, готової знищити...» [Куліш 1990, 142]. Такий опис схожий до опису

панночки у «Вії» М.Гоголя: «Трепет пробежал по его жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте Но в них, в тех же самих чертах, он видел что-то страшно пронзительное» [Гоголь 1984, 188]. В обох випадках надзвичайною і водночас страшною красою наділяються героїні, які мають зв'язок із нечистою силою. На нашу думку, такий опис допомагає Кулішеві показати незвичайність внутрішнього стану психічно хворої людини і правдиво відобразити сприйняття її іншими людьми.

Для більш глибокого проникнення у внутрішній світ Марусі автор використовує прийом сну. Він вводить його у текст, коли для героїні настав екстремальний момент внутрішнього життя, коли вона опинилась на межі психологічного перелому, екзистенційного вибору. Як відомо, під час сну мозок людини є активним, тому часто сниться те, що турбує людину. Маруся не знає, як їй далі жити, тому запитує у матері: «Мамо, що мені робити?» [Куліш 1990, 134]. Для того, щоб підкреслити схвильованість героїні, П.Куліш далі пише: «просила дівчина, хапаючись за покривало» [Куліш 1990, 134]. Із психологічної точки зору це правильне зауваження, але автор так захопився передачею внутрішнього світу героїні, що забув, що вона заснула на цвинтарі, а не у ліжку, де мало б бути покривало, за яке вона хапалась. Сон героїні був настільки яскравим і реальним, що вона не була впевнена у тому, чи справді це був сон: «В невимовному жаху прокинулась дівчина й не знала, чи то сон був, чи наяву вона бачила матір свою» [Куліш 1990, 134].

В оповіданні «Огненний змій» автор більше уваги приділяє не подіям, а опису почуттів і різноманітних психологічних станів героїв. Це дає підстави не погодитись з думкою В. Петрова про те, що герой у даній повісті ще не зовсім «психологізований» [Петров 1930, 122 – 123]

Ранні оповідання П. Куліша наскрізь пройняті вірою в існування душі, у можливість людей мати зносини з душами небіжчиків, в одушевленість навколишнього світу. Народнопоетичні уявлення про душу виступають формою вияву почуттів та переживань героїв. Так зокрема емоційність Наталки – героїні оповідання «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став» автор пов'язує із самотнім світосприйняттям і світовідчуттям українців. У структурі її свідомості переважає не особистісне начало, а рудименти дохристиянських вірувань. Світ Наталка сприймає не розумом, а серцем, саме це дає сильні ліричні імпульси художній оповіді. До того ж автор веде цю оповідь у цілковитій відповідності з внутрішнім світом та характером героїні.

Передчуття втрати коханого, а згодом і туга за нібито померлим Грицем настільки переповнює Наталку, що вона перестає жити реально, вдень перебуває у напівсонному стані, а прокидається до активного життя лише вночі. Сучасний дослідник В. Івашків слушно зазначає, що трагічна розв'язка «є лише результатом психічного самознищення героїні» [Івашків 1992, 74]

Оскільки для романтиків «внутрішнє» є істотнішим, ніж «зовнішнє», зовнішні описи не важливі самі по собі, вони завжди проєктуються на внутрішній світ героїв, певним чином співвідносяться з ним. У творі автор багато уваги приділяє опису ночі. Нічний пейзаж є своєрідною художньо-психологічною паралеллю думкам, почуттям і переживанням дівчини. До речі, дія більшості фольклорно-фантастичних творів П. Куліша відбувається саме вночі, адже це час, «когда засыпает все живое и начинается жизнь недо-ведомая человеку» [Кулиш 1840, 210].

Типовим для романтиків є й Кулішеве зацікавлення проблемними психологічними станами персонажів. Можна відзначити характерний для його текстів сомнамбулізм чи божевілля головних героїнь (Наталки з оповідання «Про те, від чого в містечку Воронежі висох Пішевців став» та Марусі з «Огненного змія»), що є наслідком близькості їх до потойбічного світу, світу ночі.

Письменник моделює саме ті ситуації, коли людина стає вільною від реальності й переходить під владу потойбіччя.

«Для романтичної психологізації, ядром якої виступає одухотворене світосприйняття, абсолютизація самоцінної душі, характерним є те, що духовне безперешкодно долає просторово-часові рамки, далеке стає близьким» [Нахлік 1988, 185]. Саме у такий спосіб П. Куліш показує силу почуттів героїні і відповідно психологізує свій твір. Виникнення незвичайних ситуацій автор пов'язує з почуттями героїні: «Душа человека чутка, она ведает, что делается за сто верст, и часто, когда человек веселится, она дает ему знать, что случилось недоброе и человек вдруг делается печален. А если две души затоскуют в разлуке, то та душа, которая горячее любит и сильнее тоскует, переключает к себе другую. Ох, тогда редко проходит без беды: душа и мертвого и живаго человека не любит, чтоб ее вызывали» [Куліш 1840, 213]. Подібні ситуації описані Кулішем у «Записках про Південну Русь». О. Вертій стверджує, що у таких повір'ях відображені «не лише ті чи інші елементи анімістичного світогляду, а й морально-етичний мотив кари за переступ межі дозволеного, за безконтрольність і нестриманість своїх почуттів».

[Вертій 1988, 11]

Отже, бачимо, що, використовуючи мотиви демонологічних казок, фольклорних переказів про нечисту силу, митець розкриває психологічний сенс народних вірувань, обґрунтовує внутрішні переживання своїх героїв. Таким чином казково-фантастичний елемент дозволив йому проникнути в ірраціональну стихію душевного життя та зобразити потаємні порухи підсвідомого.

1. *Вертій О.* Пантелеймон Куліш і народна творчість. – Тернопіль, 1998; 2. *Гоголь Н.* Повести. Драматические произведения, М., 1984; 3. *Гуляк А.* Становлення українського історичного роману. – К., 1997; 4. *Івашків В.* Деякі особливості художнього мислення Пантелеймона Куліша в 1840-х роках // Записки наукового товариства імені Т. Шевченка – т. ССХХІV. Праці філологічної секції. Л., 1992); 5. *Куліш П.* Малороссийские рассказы. I. О том, отчего в местечке Воронеже высох Пешевцов став // Киевлянин \ Издал М. Максимович. – К., 1840.- Кн. 1, на 1840 год; 6. *Куліш П.* Огненный змій // Огненный змій. Фантастичні твори українських письменників ХІХ сторіччя.- К., 1990; 7. *Нахлік С.* Українська романтична проза 20-60 років ХІХ ст.- К., 1988; 8. *Петров В.* Етнографічне оповідання П. Куліша // Твори Пантелеймона Куліша Х. К. 1930. – т.1. с 122 – 123.

ВПЛИВ УНІЇ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XVI – СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ

Загальноприйнятою є думка, що найяскравішою сторінкою української історії є період Київської Русі. Це була сильна незалежна цивілізована держава з високим рівнем розвитку культури. З цим твердженням, звісно, важко не погодитись, але варто пам'ятати, що культурне (й літературне, зокрема) піднесення ймовірніше в найнесприятливіший період, будь-яке лихоліття – і доказів цьому можна знайти безліч. Так, загалом, і відбулось у XVI столітті.

Після занепаду Київської Русі, на початку XIV ст. українські землі входять до складу Великого Князівства Литовського. Це, треба зазначити, майже не вплинуло на розвиток української культури (руський елемент був переважаючим; про це свідчить хоча б те, що руська мова мала статус офіційної). Але все змінюється з підписанням Люблінської унії утворенням Речі Посполитої. Теоретично у Люблінській унії було затверджено теж саме, що й у Кревській, яка була підписана двома століттями раніше, – об'єднання Великого Князівства Литовського і Польщі. Але внаслідок Кревської унії між державами зберігався фактичний поділ, вони мали власні армію та адміністрацію, і на практиці були досить незалежними одна від одної, тому говорити про культурний взаємовплив до Люблінської унії не варто.

Це реальне об'єднання на федеративних засадах («вольні з вольними, рівні з рівними») призвело до активної взаємодії литовської і польської культур на українських землях. Переважаючою культурою стає польська. Це, передусім, зумовлено політичними чинниками, а саме ослабленістю України нападами турків і татар. Литовська ж культура ніяк не може претендувати на статус найсильнішої, цьому доказом є те, що Литва була офіційно охрещена лише у 1367 і її культура була позначена сильним язичницьким впливом (і для українського, і для польського суспільства язичництво вже було пройденим етапом). Польща ж була вже тоді виключно європейською країною. Це зумовлено і її протистоянням з Московією, і значним впливом німецької культури, і позицією Риму, який вбачав у виборі Польщею католицизму частину своєї політики. С.Єфремов у праці «Історія українського письменства» пояснює перевагу польської культури її вищим рівнем розвиненості та більшою агресивністю. Так це чи ні, але польська мова виступовитісняє руську, як у побуті, так і в книжному мистецтві. Руська культура не витримує конкуренції з культурою польською, сходиться на становище нижчого і підлеглого.

Справа тут не лише в такій винятковості польської культури і літератури, зокрема, а й у тому, що в очах представників вищих станів українського народу все польське стає дедалі престижнішим. Основна причина такого ставлення, як не дивно, економічна. Руська аристократія хотіла таких же прав, як і польська шляхта, але не могла отримати їх. Така експансіоністська політика Польщі зрозуміла – робилося все, аби підняти авторитет польської культури і католицької релігії. І зовсім не дивно, що з українського боку з'являються «перебіжчики» -- багаті люди, які обирають католицьку релігію і розмовляють польською мовою. Це, без сумніву, негативно позначається на розвитку української культури, вона дедалі більше стає культурою (літературою, мовою, релігією) бідноти,

незахищених соціально прошарків населення. Та й за такого розвитку подій занепадає, в першу чергу, православна церква.

За таких умов у 1596 році у місті Бресті було підписано унію, яка засвідчила об'єднання католицької та православної церков. Православна церква мала підпорядковуватись Папі Римському зі збереженням обрядовості.

Ініціатором унії був Ватикан, який здавна намагався поширити свій вплив на східнослов'янські народи, а тому активно підтримував політику польських феодалів щодо України. Унію підтримувала і частина українського духовенства, і світські діячі, які прагнули добитися однакового політичного становища з польськими магнатами, зміцнити свою позицію в боротьбі проти антифеодальних народних виступів.

Таким чином, унія була нав'язана Польщею, але її втілювали в житті українці.

Брестська унія отримувала різні оцінки у різні часи. Іван Франко дає досить двояку характеристику унії: «спричинила тимчасовий запал, поживавлення, інтелектуальний рух, жваві диспути... Дала життя надзвичайно цікавій полемічній літературі... Ослабила Русь, була однією з причин козацьких війн, які принесли Україні Руїну...» [Франко 1986, 193]. На мою думку, ця оцінка є досить об'єктивною, так як будь-яке явище, а тим більше явище державного значення не може бути однозначним. Тому й не доцільно говорити про виключно згубний вплив унії на українську літературу, як було заведено у радянський період. Водночас не варто й перебільшувати її позитивне значення, яке також є досить суперечливим.

Серед «плюсів» унії варто назвати те, що вона (як і союз з Польщею загалом) відкрила українським письменникам дорогу на Захід, дала змогу ознайомитися з раніше недоступними іноземними творами. Саме з Європи, де набирала обертів Реформація, в Україну прийшли нові ідеї. «Унія, – пише дослідник В. Щурат, – наблизилася Русь до Західної Європи, унія викликала багаті письменство, унія прискорила культурний розвиток руського народу» [Щурат 1963, 241].

Після підписання унії в українському суспільстві відбувається розкол. На думку С. Єфремова, починається боротьба, «боротьба ця, як найживіший нерв усього тогочасного життя, в політичній сфері зродила козацтво з його повстаннями та війнами за визволення, а в культурній – виявилась національно-просвітнім рухом та полемічним письменством XVI – XVII століття» [Єфремов 1995, 112].

Отже, полемічна література, як нове культурне явище, виникає на релігійно-догматичному і соціально-економічному ґрунті. Це сукупність художньо-публіцистичних творів, написаних у формі церковних трактатів, відкритих листів, послань, промов, які закликають до дискусії, представляють суперечки протилежних сторін. Це, власне, крок перед у літературі – таке яскраве, гостре публіцистичне письменство.

Поштовхом до полеміки стала книга польського пропагандиста католицизму, противника православ'я Петра Скарги «Про єдність церкви Божої» (1577), яка по суті була ідеологічною основою Брестської унії, також реформа Папи Римського Григорія про прийняття нового календаря (1581 р.). Суспільство після цього, як уже було зазначено, розкололось – з'явилися письменники-прихильники унії і так само противники.

Серед захисників унії варто назвати самого Петра Скаргу, Йосафата Кунцевича, Лева Крєвзу та Іпатія Потія.

Найвідомішим серед них є митрополит Іпатій Потій (1541 – 1613). Досить заможний чоловік, який прийняв чернечий сан з «намови» князя Острозького, який бачив

його захисником православної церкви. Але І. Потій обирає інший шлях – він є єдиним письменником, який послідовно відстоював унію з початку (на відміну від Мелетія Смотрицького, який не був послідовним у своєму виборі). Вибір на користь уніатства він пояснював занепадом православної церкви. Як найбільш визначна серед уніатів постає, Потій «стягав» на себе і приймав удари православних полемістів. Христофор Філалет, Клірик Острозький, автор «Перестороги», вже згаданий М. Смотрицький – усі так чи інакше у своїх творах звертаються до І. Потія і всім цей талановитий письменник гостро і актуально відповідає.

Серед православних (як вони себе називали «благочестивих») майже всі були виходцями з Острозького гуртка, саме тому у їхній творчості можна знайти багато спільного.

На першому серед усієї цієї літератури місці стоїть виданий у 1597 році «Апокрисис» Христофора Філалета, – особи, під якою, на думку дослідників, треба розуміти близького до острозьких кругів шляхтича Мартина Бронецького. В «Апокрисисі» є багато історично-обґрунтованих і логічно вибудованих доказів щодо статусу православної церкви, необхідності запровадження нового календаря тощо. З принципових позицій Бронецький виступає проти необмеженої влади Папи Римського.

Помітним є також лист Клірика Острозького у відповідь на листи Іпатія Потія до кн. Острозького. Це вже суто публіцистичні праці, написані запальним тоном і з помітним талантом.

Дуже цікава постає Мелетія Смотрицького, якого П. Куліш назвав «одним із замечательнейших лиць нашей истории» [Куліш 1994, 338]. Мелетій (світське ім'я Максим) Смотрицький (1578 – 1633), син Герасима Смотрицького (відомого противника унії, автора трактату «Ключ царства небесного») навчався в Острозькій школі.

У 1610 році з'явився його найвідоміший твір «Тренос», в якому автор виступив беззаперечним противником унії. У цьому творі (як і в багатьох інших) М. Смотрицький виявив ґрунтовні знання й вільну орієнтацію у західноєвропейських літературах, мистецтві. Отже, творчість Мелетія пов'язана з європейською гуманістичною традицією. Це помітно при розгляді ідейно-естетичної структури його творів. Прикладом може бути образ Скорботної Матері в «Треносі». Цей образ типологічно споріднений з найпоширенішим у європейській ренесансній літературі та мистецтві образом Мадонни. Характерно, що в доробку М. Смотрицького гармонійно зливались автохтонні східнослов'янські ренесансні риси й принципи з ренесансними явищами європейських літератур.

Не дивлячись на, здавалося б, принципову позицію щодо обраної релігії, наприкінці життя Мелетій, зрозумівши, наскільки глибокою є криза православної церкви переходить в уніатство.

І, без сумніву, найталановитіший і найвідоміший полеміст, заступник православної віри, який стоїть трохи осторонь своїх однодумців – Іван Вишенський (народився десь близько 1550 р., помер близько 1620-го). С. Єфремов влучно називає його «аскетом життям, талановитим публіцистом з професії й фанатиком правди напрямом» [Єфремов 1995, 131].

І. Вишенський фактично репрезентував окремий, новий напрям у тогочасній українській суспільній думці. Православний традиціоналізм І. Вишенський довів до екстремального, поєднуючи його з чернечим аскетизмом.

Ідеалом релігії Вишенський вважав християнство у східно-візантійському представленні, в якому втілювалися положення вчення Христа й апостолів, філософії Павла і Петра. Оскільки І.Вишенський орієнтувався саме на первісне східне християнство, то можна припустити, що уявлення про нього він склав на основі Святого Письма, писань Іоанна Дамаскіна, Григорія Богослова, Єфрема Сиріна та інших отців православної церкви.

Найвідомішими творами є «Послання до єпископів», «Послання благочестивому княжати Василію», «Зачіпка мудрого латинника з дурним русином», «Послання до Домнікії» та інші.

У європейській літературі полеміка виникла між католицькою церквою та всіма західно- і середньоевропейськими протестантськими опозиційними рухами, по суті, рухами національного утвердження – кальвінізмом, лютеранством та ін. Полеміка ж на Україні – це полеміка між двома офіційними церквами, яка також пов'язана з національно-визвольним рухом. Тому українська полемічна література органічно доповнювала усю тогочасну загальноєвропейську літературну картину, будучи її невід'ємною складовою частиною. Об'єктивно, в ході православно-католицького протистояння також захищались принципи ренесансного гуманізму.

Період XVI – XVII століття можна назвати проривом в українській літературі. Після не досить виразного на Україні ренесансного мистецтва і латино- та польськомовної поезії, здебільшого філософського спрямування (не завжди зрозумілої народу), з'являється актуальна, тематичноблизька до всенародної думки, полемічна література, яка засвідчує появу цілої плеяди нових талановитих письменників. Таких як І. Вишенський, І. Потій, Мелетій та Герасим Смотрицькі, творчість яких – це приклад витонченої словогри у публіцистичному жанрі. Своїми творами полемістичного міроу зумовили активність населення у визвольній війні під проводом Богдана Хмельницького, тому що саме вони вперше репрезентували ідею боротьби за православну віру, як національну святиню. Отже, полемічна література – це, без сумніву, визначний період у розвитку української літератури.

1. *Возняк М.С.* Історія української літератури: У 2-х книгах. – Львів: Світ, 1992. – 691 с. 2. *Єфремов С.О.* Історія українського письменства – К.: Феміда, 1995. – 685 с. 3. *Кур'яш П.О.* Записки о Южной Руси: В 2 т. – Т.2 – К.: Наукова думка, 1994. – 692 с. 4. *Лихачев Д.С.* Великий путь: становление русской литературы XI -- XVII веков – М.: Современник, 1987. – 299 с. 5. *Пашук А.І.* Іван Вишенський: мислитель і борець – Львів: Світ, 1990. – 176 с. 6. *Українська поезія.* Кінець XVI – початок XVII століття – К.: Наукова думка, 1978. – 431 с. 7. *Франко І.Я.* З історії Брестського собору 1596 року // Зібрання творів: У 50-ти томах – Т.46, Кн.2 – К.: Наукова думка, 1986. – 438 с. 8. *Чижевський Д.І.* Історія української літератури. – К.: Академія, 2003. – 567 с. 9. *Щурат В.Г.* Вибрані праці з історії літератури – К.: Видавництво АН УРСР, 1963. – 434 с.

МИХАЙЛО ОРЕСТ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ПОЕЗІЙ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ.

Історія часто буває несправедливою до найкращих своїх творців. Багато визначних особистостей, які присвятили все своє життя певній справі попри всі перепони та випробування й таки сказали вагоме слово в певній сфері діяльності, були несправедливо забуті. Такої долі, на жаль, зазнали багато українських поетів і письменників доби радянської влади. Серед чисельних імен можна назвати ім'я Михайла Ореста, якого на Батьківщині переслідували й арештовували декілька разів, через що він був змушений виїхати в еміграцію. Сучасні дослідники історії українського перекладу називають Михайла Ореста одним з першорядних майстрів поетичного та прозового перекладу, які працювали на Заході. Там він видав авторські антології французької та німецької поезії, де чимало авторів українською прозвучали вперше. Італійські, іспанські, португальські, англійські та російські поети ввійшли до його «антології європейської поезії» «Море і мушля». Михайло Орест – непересічний митець у царині слова, чия спадщина варта дбайливого вивчення. В цій статті ми спробували доповнити образ Ореста-перекладача, проаналізувавши перекладені Михайлом Орестом поезії Р. М. Рільке. Наша мета – визначити основні перекладацькі прийоми Михайла Ореста й дослідити його перекладацький стиль. Ця стаття присвячена проблематиці українського художнього перекладу, тож може бути корисною у вивченні історії українського художнього перекладу в персоналіях перекладачів, які зробили неocenний внесок у розвиток української культури завдяки своїй перекладацькій діяльності.

Перекладацька праця Михайла Ореста становить окремий інтерес. Йому не давали творити на Україні, його набутки було знищено. А найбільш плідними виявилися його роки у вигнанні. Останні двадцять років йому довелося прожити в Німеччині, де увесь свій час і насагу він присвятив зосередженій праці над поетичними художніми перекладами та створенню власних у стилі неокласиків поезій.

Творчість цього надзвичайно освіченого митця досліджували І. Качуровський, В. Державин, С. Гординський, Б. Бойчук та Б. Рубчак, а також С. Павличко та М. Слабошпицький. Вони відзначили неабияку ерудицію Михайла Ореста, майстерність як продовжувача традицій неокласиків, погоджувалися на тому, що поет умів підібрати влучне слово, яке передавало емоції та переживання його душі. Слова «підкорялися» йому, переплітаючись у рядки та строфи, легко й невимушено.

Традиції неокласиків Михайло Орест, безумовно, наслідував і в перекладах. Як зазначив у своїй книзі Максим Стріха, займаючись перекладацькою діяльністю, неокласики перебували «під впливом «методу суттєвого елементу», запропонованого трохи раніше Валерієм Брюсовим» – тобто з усіх складових вірша – стилю мови, образів, розміру та рими, руху вірша, гри складів і звуків – обирався найважливіший елемент у творі, який був першочерговим при перекладі, – і саме це визначало метод перекладача. «Причому неокласики виявляли великий мистецький смак у виборі й відтворенні такого «головного елементу» (який міг бути різним для різних фрагментів першотвору)» [Стріха 2006, 199-200].

Якщо проаналізувати обрані Михайлом Орестом для перекладу поезії Рільке, то більшість відносяться до раннього періоду творчості австрійського поета, коли він ще орієнтувався на німецьку та австрійську романтичну поезію 1-ої пол. XIXст. – поетів «гейдельберзької школи». Це – ліричні, піднесені поезії, інколи меланхолійні – останні були привабливішими для перекладача. «В них домінують мотиви самотності, природи й кохання. За висловом відомого вченого Д. Наливайка, «в ліриці поета природа і кохання постають як захисток для душі, що не терпить вульгарності й нечулості банальної навколишньої дійсності. В природі молодий Рільке ще шукає мальовничості, пройнятої елегантним настроєм...» [Наливайко 1974, 13]. Отже саме естетичний зміст, внутрішні переживання та емоційні настрої можна вважати найвагомішою складовою ліричних поезій Р. М. Рільке. Саме це, на нашу думку, становить «головний елемент» при перекладі.

Михайло Орест багато перекладав з Рільке. Як зазначає Ігор Качуровський, «Рільке був співзвучний перекладачеві, а ніяк не добі» [Качуровський 1992, 15]. Творчість саме цього австрійського поета привернула увагу Михайла Ореста на початку його літературної діяльності, це було великою подією в духовному житті українського поета. «Ще студентом 2-го чи 3-го курсу він переклав кілька поезій Рільке з подарованої йому братом антології [...] і показав своєму інститутському викладачеві проф. М. Я. Калиновичу (знавцю літератури та лінгвістики). [...] Критика була строга і прихильна» [Бросаліна 2001, 4]. Орестова перекладна праця з Рільке тривала далі. Й на момент першого його арешту влітку 1929 р. він мав десятків півтора-два творів Рільке.

Для свого дослідження ми обрали три переклади поетичних творів. Для всіх них характерне дотримання принципів еквілінеарності та еквіритмічності. Перекладач зберігає будову вірша, відтворюючи стопу, схему римування, автентичну мелодику Рільківського стилю.

Поезія «Casabianka» написана ямбом. Цей ритм близький і перекладачеві – багато з його власних поезій складені цим віршовим розміром. Перекладач, як і автор, дотримується перехресної рими та чергування наголосу передостаннього та останнього складів.

*Am Berge weiß ich trutzen
ein Kirchlein mit rostigem Knauf,
wie Mönche in grauen Kapuzen
steigen Züpressen hinauf*

*Я знаю малу, темнодаху
церкву на мирній горі,
до неї ввись, як монахи,
бредуть кипариси старі.*

*Vergessenen Heilige wohnen
dort einsam im altarschrein; ...*

*Святих покинуте гроно
в нішах живе німих; ...*

[Рільке 2007, 52-53].

Цей вірш, гадаємо, був обраний для перекладу через свій меланхолійно-замислений настрій, близький також і перекладачеві, який створюється за допомогою образів невеликої церкви з іржавими ручками на дверях (*ein Kirchlein mit rostigem Knauf*; у перекладача читаємо *малу темнодаху церкву*); порівняння кипарисів з монахами в сірих каптурах (*wie Mönche in grauen Kapuzen*; у Михайла Ореста – *як монахи бредуть старі*); забуті святі там живуть самотньо (*vergessene Heilige wohnen dort einsam*; в перекладі – *святих покинуте гроно живе*). Отже, бачимо, що в жодному з ключових моментів перекладач, не використовуючи повних лексичних відповідників, знаходить вдалі епітети чи метафори, щоб відтворити образ якнайвлучніше. У першому випадку він замінює сполучення «із ржавою ручкою» епітетом «темнодаха», що також передає давній вік церкви, яка із

плином часу втратила свій первісний вигляд. *Wie Mönche in grauen Kapuzen* (як монахи в сірих каптурах) перекладено як *монахи бредуть старі*. Сірий колір додає смутку всьому пейзажу. Для власної поезії Михайла Ореста були якраз притаманні похмури чорно-сірі кольори («*рій сірих хмар летить*»; «*чернеча німота*»; «*чорна глибочинь*»), проте в перекладі він уникнув цього слова, компенсувавши загальний настрій описом повільної ходи старих людей – «*бредуть*» – понурий, важкий рух старих монахів відтворює в уяві читача пригнічений образ. *Vergessene Heilige wohnen dort einsam* (забуті святі там живуть одиноко) – *святих покинуте гроно живе*. «*Покинуте гроно*», ця влучна метафора, на нашу думку, викликає в уяві досить яскравий образ одиноких, забутих, полишених самим на себе святих. *Hohle Fenster* (пусті вікна) – в своїй інтерпретації Орест випустив епітет.

Наступна поезія «*Bodensee*» написана амфібрахієм. Строфа складається з 6 рядків, де римуються 1, 2, 4 і 5 рядки та 3 і 6. Цю ж схему відтворює і перекладач. Цей вірш можна віднести до пейзажної лірики. Він залишає «присмак» легкості, спокою, умиротворення.

*Die Dörfer sind wie im Garten.
In Türmen von seltsamen Arten
klingen die Glöcken wie weh.*

*Над берегом – села зелені.
Смутно бринять многоденні
дзвони далеких дзвониць
[Рільке 2007, 54-55].*

Лише дзвін додає нотки болю (*wie weh*), а в перекладі – *смутно бринять*. На нашу думку, образ в оригіналі сильніший, яскравіший.

Окрім дзвонів, більш нічого не порушує розміреного життя: *die Dörfer sind wie im Garten* (*села, немов у садку*) – перекладач вжив прийом модуляції, використавши замість порівняння епітет – *села зелені*.

Schwellende Wellchen spielen (zöiļmaojučis, grajuťся хвилі) – *а хвиля грає ласкава*: в оригіналі бачимо зменшувальний суфікс –chen (*Wellchen* – *хвильки*), Михайло Орест компенсував цей елемент вживанням епітета «*ласкава*», відтворюючи лагідний, умиротворюючий настрій першотвору. *Goldene Dämpfer kielen leise den lichten Lauf* (*золоті пароплави тихо керують свій світлий біг*) – перекладач знайшов досить повний еквівалент – *золоті, легкі пароплави керують свій світлий біг*. *Hinter den Uferzielen* (*за цілями на березі*) – *за цілями всіх доріг* – Михайло Орест вжив генералізацію. *Tauchen die vielen, vielen Silberberge auf* (*раптово з'являються багато-багато срібних гір*) – *а там без числа, величаві гори встають срібноглаві*. При перекладі цих рядків перекладач уникнув повтору, замінивши його синонімічним лексичним еквівалентом «*без числа*», а також вжив конкретизацію «*гори срібноглаві*», додавши образу навіть більшої піднесеності. Порівняймо «*срібні гори*» та «*гори срібноглаві*», де епітет, підібраний перекладачем, має відтінок урочистості, більш стилізований. Такий різноманітний вибір перекладацьких прийомів ще раз підкреслює майстерність перекладача та його бездоганне володіння словом.

Ще одна з обраних нами для аналізу поезій «*Kannst du die alten Lieder noch spielen?*», на наш погляд, сповнена символізму. Човен, здається, уособлює людину в пошуку, людину в дорозі, неспокійну та жадаючу. Вона прагне своєї мети, спокою, символом якого можна вважати «*берег квітучий, де весни не гаснуть в юні живій*». Рільке в певний проміжок своєї творчості цікавився ідеєю символізму, втілював її принципи в своїй літературній діяльності. Вкрай заманливо також назвати поряд з Рільке Ореста одним із пізніх європейських символістів. Однак у поезії символізм Михайла Ореста розмитий, неабсолютний. Він передбачає езотеричну мову, але без тієї широти, аж до довірливості

вितлумачень і асоціацій, що у «класичному» символізмі. І хоча цей напрямок не дуже близький українському майстру слова, його переклади, зокрема проаналізованої нами поезії, можна вважаються дуже влучними. Для декількох рядків перекладач знаходить повний еквівалент: *kanst du die alten Lieder noch spielen? – це можеш ти давніх пісень заграми?; sie wehn durch mein Weh wie die Schiffe – крізь тишу моїх скорбот віють вони, як човен; am einsamen Pfaden – на самотній тропі; findet ... vergessener Götter in wartender Gnade meine müde Erinnerung – забутих богів в їх милості ждучій спомин віднайде стомлений мій* [Рільке 2007, 56-57]. *Heimliche Inselziele (таємні острови)* – цей рядок Михайло Орест перекладає «*де острів залятий*», інтерпретувачи, на нашу думку, цей образ не досить вдало: в першотворі автор вжив слово з нейтральним значенням «*heimlich*» (прихований, таємничий), тоді як перекладач вжив епітет з досить негативним відтінком «*залятий*». Можливо, тут «втрутилися» власні переживання й думи, й біль, і жах українського поета, які довелося пережити Михайлу Оресту, декілька разів дивлячись в очі смерті. *Der Frühling ist dort so jung (весна там така молода)* – в перекладі читаємо *де весни не гаснуть в юні живії* – знову Михайло Орест виявляє свою майстерність володіння словом, створивши надзвичайно яскраву метафору для перекладу цього рядка – дуже поетичну, мелодійну та «ніжну», ніби компенсуючи попередній досить різкий переклад. *Im leisen Abendsee (у тихому вечірньому озері)* – у цьому випадку перекладач живає прийом генералізації, підібравши відповідник із ширшим значенням, що однак не змінює систему мікрообразів твору, – *по вечірній гладі води*.

Увесь життєвий шлях Михайла Ореста був осяяний «зіркою слова». Його становлення не було стихійним, бурним. Як і його брат Микола Зеров, інші неокласики, він формувався під впливом різноманітних культур. Його вірш дуже продуманий та лаконічний, яскраві образи виступають в обрамленні влучно підібраних слів, інколи доходять до афористичності.

Проаналізувавши переклади Михайла Ореста, можна відзначити їх повну еквівалентність до німецьких першотворів. Перекладач відтворює ритм і мелодію Рільківських поезій. Про його перекладацьку майстерність свідчить відтворена ним емоційно-образна картина оригіналів. Він користується різними перекладацькими прийомами, завдяки своїй прекрасній ерудиції та бездоганному володінню словом підбирає влучні епітети й яскраві метафори (що характерно також і для власних поезій Ореста: «*в чеканні терпкім і марнім*», «*спраглий любові ясної*», «*землю скорботну огрій*», «*сонце нетлінне*»; «*гроно молитов рясних*», «*і лютістю побита їх копит, душа моя*», «*на мертве живо дивитись душі боляче*») [Йовенко 2007, 109 – 111].

Отже, можна говорити про створення цікавих перекладів, де відчувається «музика» Рільківського вірша, хоча подекуди – і таке трапляється, коли «сильний» талановитий перекладач береться за твори «сильного» талановитого поета, – чуємо «голос» Михайла Ореста – переважно в емоційному забарвленні його перекладів, підборі та вживанні слів.

1. Бросаліна, Олена. Слуга високоостей. // Літературна Україна. – 6 грудня 2001. – С. 4.
2. Йовенко С. Михайло Орест (Михайло Зеров). // Вітчизна. – 2007. – № 5-6. – С. 108 – 115.
3. Качуровський, Ігор. Релігійно-містичні елементи в ліриці Михайла Ореста. // Слово і час. – 1992. – № 11. – С. 14 – 18.
4. Наливайко, Дмитро. Райнер Марія Рільке // Поезія. – К.: Дніпро, 1974. – С. 5 – 35.
5. Рільке, Райнер Марія. Темні плачі. Поетичні тво-

ри у двох томах. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2007. – Т. 1. – 494 с. 6. *Стріха, Максим*. Український художній переклад. – К.: Факт, 2006. – 342 с.

*Т.В. Голяк, наук. спів.,
Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України*

ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ВОЛІ У БАГАТОТОМНИХ ВИДАННЯХ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА

На сучасному етапі розвитку джерелознавства та текстології актуальними є питання едиційного характеру. Їх актуальність продиктована практичною діяльністю фахівців у зв'язку з підготовкою нових наукових видань текстів класиків літератури, позбавлених редакторських та цезурних втручань.

У зв'язку з перспективою підготовки нового багатотомного видання творів Івана Франка на сьогодні особливої ваги набуває проблема останньої творчої волі автора. Для практичної текстології це питання не нове, оскільки свого часу були здійснені видання творів І.Франка у 30 томах (1924 – 1929 рр.), у 20 томах (1950 – 1956 рр.), у 10 томах російською мовою (1956 – 1959 рр.), у 50 томах (1976 – 1986 рр.), у яких дана проблема вирішувалась по-різному.

Текстологічному аналізу окремих аспектів тридцяти томника свого часу присвятили свої дослідження Білявська О., Вишневська Н., Засенко О. та ін. Проте в цілому питання авторської волі та її збереження у складі видання висвітлено так і не було. Цим і обґрунтовується актуальність дослідження.

Ідея видати повне зібрання творів І.Франка виникла на початку 20-х рр. ХХ ст. у зв'язку з підготовкою до відзначення десятих роковин з дня смерті письменника. До реалізації цього задуму у 1924р. приступили два кооперативні видавництва – «Рух» та «Книгоспілка». Розробкою проспекту цього видання і підготовкою текстів до друку, написання приміток та коментарів займався І.Лизанівський, загальну редакцію здійснював С.Пилипенко. По суті, це була перша спроба упорядкування художньої творчості митця.

Як зазначав О. Засенко видання мало охопити сорок томів: «Перші сімнадцять мали бути відведені художній прозі; вісімнадцятий – раніше не публікованій літературній прозовій спадщині; дев'ятнадцятий – драматичним творам; 20 – 24 томи – оригінальним поетичним творам; 25 – 26 томи – творам для дітей; 27 – 29 – поетичним і прозовим перекладам з літератур світу; 30 – 35 томи – статтям про слов'янські й зарубіжні літератури; 37 том мав містити «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.», 38 – 39 томи – вибрані публіцистичні статті; в 40-му томі очевидно, малося на увазі опублікувати вибрані листи І.Франка, бібліографію його творів і путівник по виданню» [Засенко 1966, 64]. Ймовірно цей проспект не був до кінця розроблений і не враховував всієї складності визначеної роботи, оскільки в процесі видання план-проспект було змінено. Томи творів під час видання мали різний обсяг – від 10 до 25 аркушів. 1924 – 1929 рр. вийшли друком 29 томів з таким розташуванням матеріалу: томи 1 – 9 присвячено малій прозі письменника; у томах 10 – 17 надруковані повісті, том 18 являє собою синтез прози, поезії, сатири і називається

«Із літературної спадщини», драматичні твори представлені у томі 19, поезія і поеми – у томах 20 – 26, томи 27 – 29 охоплюють переклади І. Франка. В 30-му і в наступних томах мали публікуватися літературно-критичні та публіцистичні праці І. Франка, але 30 том містив перекладену М. Возняка з польської мови повість письменника «Лель і Полель» з передмовою і на цьому видання припинилося.

За даними М. Мороза було видано 10000 прим. I тому, 5000 прим. II – XXX томів, по 3000 прим. III – XXIX томів [Мороз 1966, 390]. Незважаючи на те, що заплановане так і не було доведено до кінця, зібрання справило надзвичайне враження на читачів і користувалось величезною популярністю. Свідченням тому є повторне видання видавництвом «Рух» 1927 – 1931рр. томів I, III – VII, XI – XIII, XVII та видавництвом «Книгоспілка» 1928 – 1930рр. томів I – III, XI – XIII таким же тиражем [Мороз 1966, 390].

Стосовно принципів упорядкування матеріалу та збереження авторської волі слід зазначити, що упорядник І. Лизанівський своєрідно підійшов до цього питання. Видання відкривалося жанром малої прози, незважаючи на те, що розпочав свій творчий шлях І. Франко як поет. В основу організації текстів малої прози письменника упорядником не було покладено конкретного принципу. В основу кожного тому малої прози покладено тематичний принцип, – саме такого принципу дотримувався І. Франко під час укладання збірок своїх оповідань. Слідуючи такому принципу, мали бути збережені авторські збірки, проте історичний принцип розташування матеріалу було порушено. Прижиттєві збірки оповідань письменника розсипано, за винятком збірок «З бурливих літ» (у виданні вона має назву «З бурхливих літ» – можливо коректорська помилка), «Рутенці», «Сім казок» та «Місія. Чума. Казки і сатири», та доповнено близькими за змістом творами з інших збірок і розташовано у межах тому здебільшого в хронологічному порядку, за часом першої публікації. У зв'язку із руйнуванням авторських збірок, передмови, що були органічною частиною майже кожної збірки і містили важливі відомості з історії написання творів чи укладання самої збірки, авторські коментарі, упорядником винесені у додатки. Так, у додатках до тому першого міститься передмова до збірки «Добрий заробок та інші оповідання», у тому другому – своєрідне вступне слово польською мовою до збірки «*Obrazki galizijskie*» 1897р. «*Niesco o sobie samym*» («Дещо про себе самого»), що стала причиною скандалу у польській та українській пресі і принесла І. Франкові чимало неприємностей. Тут вміщено переклад, але чий це переклад не зазначено. Том третій має передмову до збірки «Малий Мирон та інші оповідання», том сьомий – до збірки «Рутенці» та том восьмий – до збірки «Батьківщина та інші оповідання».

Крім того, до корпусу видання включено не всі відомі на той час твори Франка. Зовсім не представлено твори збірки «Староруські оповідання» («Оповідане про смертну трубу і чотири скриньки», «Оповідане про однорічних царів», «Оповідане про царя Аггея», «Оповідане про лакомого опікуна»), а збірка казок «Коли ще звірі говорили» була надрукована у 25 томі видання як збірка для дитячого читання.

Своєрідним є підхід упорядника і до передачі поетичних текстів І. Франка, яким присвячено томи 20 – 23, куди включено збірки «З вершин і низин», «Мій Ізмарагд», «*Semper tigris*», «Зів'яле листя», «Із днів журби». Збірка ранніх поезій «Балady і розказь» до видання включена не була.

Збірка «З вершин і низин» представлена у двох книгах. В основу видання покладено друге видання збірки 1893р. Поезії передруковано з цього видання з тими змінами,

що їх Франко робив при передруках. Детально досліджуючи питання історії збірки «З вершин і низин», О.Білявська зазначала, що упорядник справді подає тексти поезії за II виданням, за винятком поезій «Гімн» і «Каменярі». Справа в тому, що ці поезії І.Франко переробляв, готуючи до антології «Акорди». І.Лизанівський врахував ряд виправлень, але не повністю. «В тексті «Гімну», надрукованому в «Акордах», немає підзаголовка «Замість пролога», а у виданні 1926 р. він відновлений. Дієслово *добувати* (у рядку «*не ридать, а добувати*») подано за виданням 1893р. (*здобувати*). В тексті «Каменярів» дієслово *вирівняєм* у рядку «*як ми проб'єм її та вирівняєм всюди*» замінено дієсловом *прорівняєм*, теж за виданням 1893 р. Рядок «*котрий ми кинули для праці, поту й пут*» також дається за цим виданням («*котрий ми кинули для праці, поту й мук*») [Білявська 1980, 43]. Отже, замість додержання якогось одного основного тексту, як цього вимагає текстологія, Лизанівський подав контамінацію з двох текстів.

Не дотримано також і авторської структури збірки. Як зазначав упорядник у примітках, «це видання не є передруком видання 1893р. Значно доповнене воно через те, щоби перед читачем ясно постав образ Франка-громадівця 1890р. Залишено старий заголовок ще й через те, що це є певний закінчений етап Франкового ідейного і художнього розвитку. Декілька віршів, написаних пізніше, вміщено у цій збірці, бо вони ідейно і настроєм відповідають їй» [Лизанівський 1926, 303]. Передмову до II видання збірки упорядником винесено у додатки як працю довідкового характеру, за рахунок цього збірка відкривається поезією «Гімн». До першої книги ввійшли цикли «Веснянки», «Осінні думи», «Скорбні пісні», «Нічні думи», «Думи пролетарія», «Exelsior», «Профілі і маски», «Україна», «Картка любові», «Знайомим і незнайомим», «Оси», «Наші чесноти». До другої – «Сонети», «Тюремні сонети», «Галицькі образки», «Жидівські мелодії», «Українська студентська мандрівка», «Із літ моєї молодості», поема «Великі роковини», додатки та уваги.

Вилучено зі складу збірки цикл «Зів'яле листя», мотивуючи це тим, що поезії циклу будуть включені до складу наступних томів; поему «Панські жарти», легенди «Смерть Каїна, Цар і аскет», які ввійшли до складу 24 тому, де представлено ліро-епос письменника. Натомість введено чималу кількість творів з інших збірок.

Нововведені твори можна поділити на дві групи. До першої належать поезії, передруковані зі збірок «Із літ моєї молодості» та «Давне й нове». До цих творів належать: «Невільники»(зі збірки «Із літ моєї молодості»), «Товаришам із тюрми» (автором було включено до збірок «Давне й нове» та «Із літ моєї молодості»), «Пісня руських хлопів-радикалів» («зі збірки «Давне й нове»), «Січовий марш», «Де єсть руська вітчизна», «Новітні гайдамаки» (зі збірки «Давне й нове»), «Женщина» (передрук із збірки «Давне й нове»), «Дума про Меледикта Плосколоба», «Дума про Наума Безумовича» (передрук зі збірки «Давне й нове»), цикл «Наші чесноти» (зі збірки «Із літ моєї молодості»), «Поступовець» (зі збірки «Із літ моєї молодості»), «Воронізація», «Дрогобицька філантропія», «Русинам-фаталістам», «Нове зеркало», «Сучасний літопис», «Пані Февросія» (передрук зі збірки «Давне й нове»), «Наука» (зі збірки «Із літ моєї молодості»), «Українська студентська мандрівка» (зі збірки «Давне й нове»), цикл поезій «Із літ моєї молодості» (з однойменної збірки), «Великі роковини» (із збірки «З вершин і низин» 1920р. під редакцією В.Сімовича)

До другої групи творів належать: «У непам'ять» (передрук з львівського журналу «Культура» за 1925р), «Похорон» (передруковано з львівського журналу «Шляхи» 1916р.), «Ей, не люби мене» (передруковано з львівського журналу «Культура» 1925р.).

«Руським в'язням із р.1882» (передрук з журналу «Культура» 1925р.), «Меморандум бодяків», «Глушовська конституція» (передрук з журналу «Культура» 1925р.).

Показовим є те, що упорядник навіть не додержувався назв окремих творів, які Франко подав у тексті другого видання збірки і у змісті наприкінці книжки. Наприклад, Франко дав назву вірша «Vivere memento» лише у змісті, а в тексті він іде під номером як п'ятнадцята «веснянка» («Весно, що за чудо ти...»). І.Лизанівський робить напевно, переносячи заголовок «Vivere memento!» до тексту, а початковий рядок – до змісту. Поезія циклу «Знайомим і незнайомим» цього видання у тексті має назву «N.N.», а у змісті «Виступаєш ти чемно»; така ж ситуація з поезіями «К.П.» (у змісті «Гарна дівчино»), «О.О.» (у змісті «Сумоглядні ваші співи»). Вірш «Ой рано я, рано устану» (цикл «Скорбні пісні») І. Лизанівський подає під назвою «Думка в тюрмі» і в тексті, і в змісті (хоч у збірці Франка зовсім немає цієї назви). Назву вірша «Милосердним» (за збіркою) упорядник передає як «Милосерним» (можливо, це коректорська помилка). Якщо у тексті збірки немає назви кількох тюремних сонетів циклу «Легенда про Пілата» (у Франка ця назва виступає лише у змісті), то у Лизанівського вона є – «Пілат Христа», «І бог поклав», «А як умер». Введено також заголовок «Кроваві сні», що об'єднує поезії «В тюрмі мені», «Христос бичами», «А за що ж ми», «Ось Гонта йде». А поезії «Багно гнилее», «Тюрмо народів» об'єднані назвою «Минув час мук».

У змісті збірки, у циклі «Тюремні сонети» Франко дає назви сонетам XVIII – «Hausordnung», XX – «Ключники і дозорці», XXIII – «Тюремна культура», XXIV – «Розмови», XXV – «Пісня арештантська», XXVI – «Хто єї зложив». У І.Лизанівського назви зовсім інші: XVIII – «На дворі там», XX – «Ні, вас забути», XXIII – «Хоч в криміналі», XXIV – «А прочий час», XXV – «Хто любить місяць», XXVI – «Не кепська пісня». Це початкові слова кожного з творів.

Названі моменти є грубим порушенням творчої волі автора, оскільки за такої умови збірка втрачає свою художню цілісність, перед читачем постає зовсім інша книга. При чому постраждала не лише збірка «З вершин і низин», а і збірки «Давнє нове» та «Із літ моєї молодості». Їх тексти було розсипано. Частина поезій була надрукована у збірці «З вершин і низин», частина – у 18 томі, де надруковані поезії, що не ввійшли до складу збірок, помертні поезії та переклади. Замість збірки «Давнє й нове» надруковано її перше видання – «Мій Ізмарагд» «як художня цілісність» [Лизанівський 1927, 276]

Хоча поряд з численним текстологічними порушеннями, видання має свої переваги. І.Лизанівський представив читачам твори письменника, які були маловідомі або й зовсім невідомі широкому загалу читачів; опублікував твори, які пізніше були вилучені з усіх наступних радянських видань і навіть відсутні у найповнішому на сьогодні 50-томному зібранні творів письменника (мова йде про цикл «Україна»). Проте, на сторінках видання принцип останньої творчої волі автора порушено, а сучасна текстологічна наука вимагає безапеляційного його дотримання.

1. Білявська О. Збірка Івана Франка «З вершин і низин» (з історії створення та публікації) // Питання текстології. Поезія і проза. – Київ: Наук. думка, 1980. – С.9 – 63. 2. Вишневецька Н. Питання упорядкування малої прози І.Франка у багатотомному виданні творів // Питання текстології: Поезія і проза. – Питання текстології. Поезія і проза. – Київ: Наук. думка, 1980. – С.135 – 156. 3. Засенко О. Освоєння великої спадщини // Ра-

дянське літературознавство. – 1966. – № 1. – с.63 – 72. 4. *Франко І.* Твори: В 30 т. / За ред. С.Пилипенка. – Київ; Харків: Рух. 5. Т. 1. – 1924. – 208 с., портр. 6. Т. 2. – 1925. – 288 с. 7. Т. 3. – 1925. – 272 с. 8. Т. 4. – 1925. – 312 с. 9. Т. 5. – 1926. – 312 с. 10. Т. 6. – 1926. – 232с. 11. Т. 7. – 1926. – 440 с. 12. Т. 8. – 1927. – 324 с. 13. Т. 9. – 1926. – 252с. 14. Т. 10. – 1926. – 271с. 15. Т. 11. – 1926. – 303 с. 16. Т. 12 – 1927. – 276 с. 17. Т. 23. – 1927. – 239 с. 18. Т. 24. – 1928. – 491с.

*О.П. Горенко, к.філол.н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ЛІТЕРАТУРНИЙ АНТРОПОНІМ ЯК ПРЕЦЕДЕНТНЕ ІМ'Я

Термін «прецедентність» широко використовується у повсякденній мовленнєвій практиці. Він реферує до попереднього досвіду стосовно якогось явища, події, випадку. Розгляд літературного антропоніма через призму прецедентності відкриває нові перспективи дослідження. Феномен прецедентності у рамках певного тексту по суті відсилає нас до іншого, попереднього тексту, породжуючи поняття інтертекстуальності. Таким чином прецедентність найбільшою мірою сприяє розгортанню рамок поетоніма до масштабів специфічного тексту.

Б.Рассел відзначав, що імена повинні застосовуватися до того, що пережите досвідом та може бути ідентифіковане у просторово-часовій сфері [1,94]. Коли ми маємо справу з літературними іменами, то така ідентифікація-упізнавання відповідає категорії прецедентності. Літературний онім найчастіше відсилає нас до нашого попереднього досвіду – історичного, побутового, літературного, міфологічного, релігійного. Характер відсилання може бути різним: від чисто інформативного до емоційно-чуттєвого, іронічного, саркастичного тощо. Якщо ім'я має суто номінальний характер – Джон, Микола, і прізвище також не має певної історичної, біблійної, літературної референції, то такий літературний антропонім має нульовий показник референції, тобто він не несе якоїсь додаткової інформації, якогось ідейно-художнього навантаження, що може датися взнаки на різних рівнях сприйняття тексту, у якому це ім'я задіяно, – структурному, лексичному, ідейно-філософському. Таким чином загально-побутове ім'я не матиме у літературному контексті конотації прецедентності, відповідатиме нульовому показнику референції.

О. Потебня у своїх відомих лекціях з теорії словесності, присвячених байкам, прислів'ям та приповідкам, прослідковує як з байки чи іншого складного поетичного твору можуть утворюватися прислів'я або приповідки, або навіть окреме «образне» слово за рахунок складного асоціативного процесу «згущення чи скорочення» [2, 55-130]. Прецедентне ім'я утворюється за тим самим принципом, який по суті є імплікуванням більшого контексту у менший, тобто шляхом «стиснення» будь-якого попереднього тексту (міфічного, біблійного, художнього, історичного) до одного слова – власного імені. Автор цілком свідомо вступає у такий процес згущення попереднього тексту, коли він надає героям прецедентні імена. Цим самим він засвідчує, що для нього ім'я є *значущим* компонентом твору, і у такому разі вже сам твір ефективно «працює» на створення «експресивної конотації».

Антропонімічна прецедентність може розглядатися як специфічна відкритість матеріалу, що дозволяє найбільш глибоко усвідомити задум автора. Саме такий результат – поглиблення й розширення смислу тексту – повинен слугувати критерієм, який визначає аналіз того чи іншого елементу інтертекстуальності.

Поняття прецедентності й інтертекстуальності органічно вписуються в сучасні теорії тексту. Філософія постмодерну формулює принципово нові стратегії по відношенню до тексту, який з одного боку тлумачиться у широкому плані – світ як текст. А з іншого – він є абсолютно вільним, оскільки позбавлений «поваги до цілісності (закону)» (Барт). Саме тому він не має чіткої структури, організований як різом. Він є також позбавлений центру, оскільки полісемантичний: «функцією такого центру було б гарантувати, що організуючий принцип системи обмежував те, що ми можемо назвати вільною грою структури» (Деррида). «Принцип центрації пронизує буквально всі сфери розумової діяльності європейської людини. Варіантом філософії «центрації» (намір поставити у привілейований стан один з елементів опозиції, приміром – біле/чорне субстанційним редукціонізмом, котрий постулює присутність якоїсь непохитної вихідної сутності, яка потребує лише втілення у тому чи іншому матеріалі. У філософії це існує у формі уявлення про суб'єкт як своєрідний центр смислової іррадіації, що опредмечується в об'єкті; у лінгвістиці – це ідея первинності означуваного, яке закріплюється за допомогою означника, або первинності денотації по відношенню до конотації; у літературознавстві – це концепція «змісту», що передує своїй «виразній формі», або концепція неповторної авторської особистості, душі, матеріальним інобуттям якої стає твір; це, в решті решт, позитивістська каузально-генетична міфологема.

У такому разі класичне тлумачення тексту, оцінене Ж.Дерридою як «онто-тео-телео-фало-фоно-логоцентризм», змінюється ідеалом «неможливого тексту» (Дельоз) з «бісівською текстурою» (Барт), який сприймається як «конструкція», колаж цитат, побудований за таким принципом, як іронія, «метамовленнева гра» (Еко).

Особливого значення набуває у цій системі координат феномен контексту як результат взаємодії текстових підсистем. Ж.Женнет, наприклад, вводить класифікацію взаємодії текстів, що пропонує виокремлення наступних рівнів: а) інтертекстуальність (представлення одного тексту в іншому у вигляді цитат, плагіата, аллюзій чи натяків); в) паратекстуальність (відношення тексту до своєї частини, наприклад, епіграфу чи назви); с) метатекстуальність (як віднесеність тексту до контексту); d) гіпертекстуальність (взаємопародування текстів); е) архітекстуальність (текстуальний жанровий зв'язок). Оскільки літературний антропонім дуже часто функціонує як окремий текст, феномен контексту власного імені літературних персонажів також повинен відповідати цим рівням.

Прецедентне ім'я завжди належить якійсь класифікації, якійсь системі, і в цьому проявляється фактор синхронії. Зміна значення прецедентного імені стає подією, змушує порівнювати різні значення одного імені, і це сприяє утворенню діахронічного плану. Тобто здатність вписуватися в існуючу класифікацію чи виходити з неї та створювати інваріантну класифікацію свідчить про особливий структуралістський код прецедентного імені.

Без перебільшення можна констатувати, що рівень інтертекстуальності для літературного антропоніму у функції тексту буде прецедентністю, оскільки саме прецедентне ім'я відсилає нас від одного імені, аллюзії чи натяку на це ім'я до іншого імені, використаного у контексті якогось попереднього тексту. Рівень паратекстуальності взагалі при-

таманний усімхудожнім текстам, які мають в своїй назві літературний антропонім. «Ріп Ван Вінкль», «Мобі Дік», «Звіробій», «Молодий Гудман Браун» – це лише декілька прикладів літератури американського романтизму. Всі ці твори ілюструють принцип відношення між частиною та цілим, між іменем як назвою, та іменем як загальною стиснутою формулою усього твору.

Теж саме можна стверджувати і щодо метатекстуального рівня, оскільки ім'я – текст завдяки своєму розгалуженому семантичному полю є дуже часто співвіднесеним із контекстом всього твору. Гіпертекстуальність як взаємопорядкування імен зустрічалась ще у пародійних середньовічних текстах. У сучасній постмодерній літературі на такому пародіюванні побудовані деякі романи С. Русді, Дж. Апдайка, Дж. Гарднера, тощо.

Через поняття інтертекстуальності й прецедентності ми виходимо на семіотичні підходи до вивчення художнього тексту як моделі оповіді. Роман Барт у відомій статті «Вступ до структурального аналізу оповіді» наводить різноманітні приклади оповіді, відзначаючи, що вони є «присутніми у міфі, легенді, казці, повісті..., картині, вітражі, газетних відомостях» [3, 219]. Втім Барт не визначає, що оповідь може бути і у заголовку, і у власному імені, якщо воно є прецедентним. Це стосується, у першу чергу, літературного антропоніма, оскільки реальній сфері функціонування власних імен прецедентність може бути затертою. У літературному творі прецедентне ім'я відтворюватиме (регенеруватиме, копіюватиме) опис зв'язків між основними значущими одиницями певної оповіді, звідки походить прецедентне ім'я, тобто синтаксис, і відкриватиме приховані зв'язки парадигматичного типу, які визначають увесь сенс міфу. Механізм утворення синтагматичних зв'язків можна певною мірою пояснити за допомогою синтаксично-парадигматичної моделі оповіді Ц. Тодорова. Представник паризької мовознавчої школи Цветан Тодоров, розглядаючи синтаксично-парадигматичну модель оповіді, аналізує, зокрема, синтаксис функцій (подій) і використовує для цього основні семіотичні категорії – власне ім'я, прикметник і дієслово. Власне ім'я означає персонаж, прикметник вказує на його зовнішні та внутрішні риси, дієслово відображає поведінку персонажу (його дії). Кожна оповідь, а Тодоров розглядає новели «Декамерона», є композиційною цілісністю, яку можна описати за допомогою трьох основних семіотичних категорій. Втім, якщо ми маємо справу з прецедентними іменами, то можна констатувати, що вони включають не тільки категорію власного імені, але й категорію прикметника та дієслова. Тобто прецедентне ім'я може чітко описати композиційну цілісність оповіді, художнього тексту. Тодоров, наприклад, вирізняє три найважливіші дієслова (прикмети), які описують ключові дії героїв у новелі «Декамерон» – зміна ситуації, здійснення поганого вчинку, покарання [3, 222].

Майже ті ж самі предикати характеризують глибинну сутність імені Ахав у романі Г. Мелвілла «Мобі Дік»: потурати власним амбіціям, переслідувати («здійснювати погані вчинки»), бути покараним. Водночас це прецедентне ім'я охоплює такі категорії означника (прикметника) як амбітний, непокірний, самовпевнений. Тобто, очевидно, що у рамках семіотичного підходу синтаксис функцій можна проаналізувати в контексті одного літературного антропоніма, але за умови його надання за принципом «по – природі».

Ю. Лотман пропонує нові підходи до вивчення прецедентного імені. Він вважає, що у системі художнього тексту прецедентне ім'я може розглядатися як аналог структури «текст у тексті». Принаймні, характер його функціонування абсолютно схожий, він відповідає «гри на протиставлення реального – умовного, яка притаманна будь-якій ситуації

«текст у тексті». Прецедентне ім'я також можна розглядати, як «дільницю, закодовану тим самим, але подвійним кодом», що і весь інший простір твору. Так само, як і «текст у тексті» П.І. трансформує весь текст (художній твір), переводячи його на інший рівень організації. [4, 67-68]. На думку Ю.Лотмана засіб введення тексту в текст створює феномен подвоєння, «як найпростіший вид виведення кодової організації у сферу свідомо структурної конструкції. Не випадково, саме з подвоєнням пов'язані міфи про виникнення мистецтва: рима, як породження відлуння, живопис, як обведена вугіллям тінь» [4, 68] Прецедентне ім'я так само створює цей феномен подвоєння, а іноді й потроєння. Майже про це саме говорить американський дослідник Дж.Хартман, коли вводить поняття дзеркального імені (specular name), яке «підтверджується у часі текстовою мімікрією, гумористичною, пародійною, іронічною», та чие повторення і «створює тексти» [5, 102]. Подібно до мотиву дзеркала, про який пише Ю.Лотман, воно реально чи гротесково (як дзеркало у кімнаті сміху) показує відповідність, чи невідповідність не тільки імені (означнику), але й носію. Сюди також можна приєднати й мотив двійника, який Ю.Лотман вважає «літературним адекватом мотиву дзеркала». Двійник – відчужене відображення персонажа. П.І. також дозволяє побачити (як і двійник) інваріантну основу рис персонажа, носія цього імені. У такому випадку ми маємо вже не тільки феномен подвоєння, але й багатократного подвоєння – як мотив дзеркала, що віддзеркалюється у іншому дзеркалі, і це допомагає створити ілюзію нескінченності», але не за рахунок подвоєння художнього простору, а за рахунок розширення значень і тлумачень імен, а вірніше – одного імені. Багатозначність літературного імені включається в процес взаємодії як з художніми умовними ситуаціями, так і з іншими літературними іменами даного твору, що призводить до багатоголосся, поліфоніїсмислів у рамках однієї композиції. Водночас це дозволяє створити широке поле можливостей для смислового моделювання, такого собі «мисленевого експерименту», на важливість якого вказували Аристотель, Е.Мах, К.Поппер.

Авторська стратегія використання прецедентного імені може бути різною. Прецедентне ім'я може бути очевидним, неприхованим. Це відбувається у переважній більшості випадків і відповідає авторській інтенціїмиттєвого «розпізнавання» цього імені саме як прецедентного. Втім інколи літературний антропонім може приховувати свою прецедентність, яка розкривається тільки при уважному прочитанні тексту. До таких випадків прихованої прецедентності вдається Дж.Ф.Купер у романі «Останній із Могікан». Прецедентність імені «Маква» у значенні «Гадес» розкривається тільки у взаємодії з іншим іменем «Кора» та завдяки такому розвитку подій, який відсилає нас до іншого тексту, у даному випадку – добре відомого міфу. Тобто не тільки прецедентне ім'я сприяє утворенню інтертекстуальності, але й інтертекстуальність сприяє набуттю певними іменами прецедентності. Ще одним прикладом прихованої прецедентності, яка проявляється за таким самим механізмом, є ім'я Мейделін у оповіданні Е.А.По «Падіння дому Ашерів».

Авторський задум може обмежувати семантичне поле літературного антропоніма та розставляти саме ті акценти, які автор вважає за доцільне. Це може робитися з метою як ствердження так і спростування первинного значення; а може і навпаки розширити поле значень, створивши поліфонію смислів. Інколи різні авторські стратегії можуть реалізуватися в одному тексті. Саме це і відбувається у романі «Мобі Дік» завдяки введенню прецедентних імен. Ахав зі своїм наперед заданим широким діапазоном особистостістає не тільки копією Ахава, його двійником, асягає ще вищого щабеля послання Долі. Таким

чином Мелвілл не лише зберігає прецедентність імені, але й трансформує її. Втім, це призводить не до розширення значення, а до поглиблення невизначеності. Первинна прецедентність, що мала свої чітко визначені обриси, є суголосноувторинний, новоутворений прецедентності, яка не підлягає точному визначенню. Феномен прецедентності дозволяє розбити ім'я Ахав на два (принаймні) смислових образи та створити потужне силоне поле між полюсами «Ахав» – «не-Ахав». Це певною мірою відповідає Гайдеггерівському тлумаченню «Я» та «не-Я» як «феноменального буттєвого взаємозв'язку» між складовими цієї «протилежності», при якому «не-Я» відбиває «певний спосіб буття самого «Я» [6, 116]. Такий прийом не тільки посилює інтригу сюжету, але й надає йому нового звучання. Але якщо прецедентність імені Ахав дозволяє поглибити сприйняття романного героя, сприяє впровадженню прийому смислового моделювання, то прецедентне ім'я Ізмаїл із цього ж роману наполегливо відсилає нас до свого первинного покажчика – біблійного коду, котрий разом із іменем Рахель дозволяє тільки біблійну інтерпретацію, тобто зву-же рамки біблійним покажчиком обраності.

У плані ідейно-філософського використання П.І., так само як і засіб «текст у тексті», сприяє встановленню дзеркальності. Але специфікою такої дзеркальності, на думку Лотмана, є те, що реальний об'єкт, чи принаймні те, що здається нам реальним об'єктом (у даному випадку – по-новому використане ім'я) «виступає лише як спотворене відображення того, що саме здавалось відображенням» [4, 71].

Чи є прецедентним звичайне ім'я, яке доволі часто використовується у повсякденній практиці представниками тієї чи іншої нації, народу, етносу? Так, але лише у тому випадку, коли це ім'я наділене додатковим значенням, тобто його «надлишком», що набувається у певній історичній, соціальній, культурній, релігійній ситуації. Оцей надлишок значення не можна плутати з поняттям «семантичної насиченості», яке проявляється тоді, коли будь-який онім (або антропонім) так часто використовується у реальному житті або у літературних текстах, що втрачається якась ланка його первинного зв'язку з «вербальним стимулом», оскільки «реакція на цей «вербальний стимул» дійсно може згасати при його повторному (багатократному у випадках з літературними антропонімами) використанні» [7, 159]. Прецедентне літературне ім'я, незважаючи на його попередній ужиток, не буде характеризуватися «семантичною насиченістю», воно завжди матиме своє первинне значення, яке існує поза контекстом і текстом, але у кожному новому тексті воно може набувати нового відтінку значення – негативного чи позитивного, іронічного, грайливого, саркастичного, тощо.

З огляду на викладене можна розуміти те, чому деякі автори у певних конкретних творах намагаються уникнути найменування своїх героїв, й обходяться такими позначками як Старий, Юнак, Хлопець, Дівчина, Стара, Жінка, Він, Вона. Ці назви даються не тому, що вони стають соціально-філософськими категоріями, як алегорії віку, пов'язані з категорією пам'яті, пізнання гендеру. Це є радше спробою уникнути імені-образу, імені «тексту в тексті», оскільки будь яке ім'я, якщо тільки воно не повністю вигадане, як у Е.А.По або у О.Гріна, якоюсь мірою можерозглядатися як прецедентне, тому що хтось його вже носив, комусь воно вже належало. І ця прецедентність створює подвійність образу, тексту, створює зайву додаткову напругу, яка може здаватися небажаною авторові. Саме тому «анонімні» персонажі, такі як Старий у Хемінгуея («Старий та море») або у Р.Д.Бредбері («До руїн Чикаго», «Полустанок, де ніхто не виходив»), або Хлопчик у того

ж Бредбері («Посмішка») або Маленькийпринц у А. де С.Екзюпері, використовуються саме тому, що вони не створюють віддзеркалення у контекстах, для яких таке віддзеркалення заважало б чіткій передачі авторського задуму. Це те, на чому наголошував Лотман, відзначаючи, що «відбитий образ речі, а саме у такому вигляді можна розглядати літературний онім,легко може включитися у моделюючі зв'язки людської свідомості» [8,195], і тим самим сформувати якісь непередбачувані авторським задумом смисли.

Водночас навіть вигадане літературне ім'я, яке ніби не повинно було мати ніякої прецедентності, насправді має її. Це пояснюється тим, що принципи його утворення, якими б індивідуалізованими вони не були, все одно співвідносяться чи не співвідносяться з якимись більш загальними принципами ім'яутворення – музикально-фонетичними, як це ми можемо спостерігати, наприклад, у творчості Е.А.По чи О.Гріна – Аль-Аарааф, Лігейя, Улялюм, Ассоль, Зурбаган. Ці літературні імена побудовані за законами гармонії, акорду. Можуть бути задіяними й інші принципи – лексико-семантичні. Такі імена, як Морелла у Е.А.По,Мобі Дік, Пелег, Білдад у Г.Мелвілла, Коншенс уДж.Фаулза, всупереч тому факту, що вони є новоутвореннями, реферуватимуть до якихось певних зон нашої свідомості, нашого досвіду. Ці референції матимуть асоціативно-чуттєвий, а не емпірично-предметний характер. Хоча ці референції виходитимуть за межі нашого досвіду, втім вониапелюватимуть до нього на асоціативно-чуттєвому рівні. Певною мірою цекорелюється з думкоюБертрана Рассела, щослово а у нашому випадку ми маємо на увазі власне ім'я, «може асоціюватися не тільки з певним предметом навколишнього середовища, а й з ідеєю цього предмета» [1, 83].

П.І. може, і дуже часто таки використовується як перевернутий образ, чи перевернутий сюжет. Зокрема, Лотман пише про те, що засіб перевернутого образу (сюжета) використовується для виходу за межі передбачуваності. Такий засіб широко застосовувався в розгалуженій бароковій літературі «перевернутого світу», де сліпий вів зрячого, вівця поїдала вовка, кінь їхав на людині» [9,73]. У літературі Барокко саме за таким принципом використовується прецедентне ім'я у рамках художнього твору. Часто у таких контекстах синонімом П.І. виступає ім'я з прозорою конотацією – Фелісіті, тобтощастя, Кандід – тобтощирий, і т.ін. Ім'я, яке має наперед відоме значення, може бути прирівняним до П, оскільки воно безпосередньо відсилає нас до певних характерів у певних ситуаціях.При перетлумаченні прецедентного імені (чи імені з певною прозорою конотацією) «можливість перекомбінації передбачена свободою фантазії». Перевернуте ім'я будується на «динаміці нединамічного» [9,74].

Прецедентне ім'я не може трансформуватися нескінченно, у сучасних художніх текстах воно може перетворюватися на *симулякр*, як породження гіперреального «за допомогою моделей реального», не маючих власних витоків у реальності. Симулякр становиться зображенням, позбавленим схожесті, образом, позбавленим подібності. Бодріяр пише про «чистий симулякр, який є образом, що пройшов певні стадії очищення від відбиття «базової реальності», через її «маскування чи спотворення», втратив зв'язки з нею та набув стану чистого симулякру. Оскільки сучасність – це ера тотальної симуляції, то і література, як її відбиття, проявляє симуляційний характер і створює гіперреальність, яка затуляєреальний світ.

1. *Рассел Бертран*. Человеческое Познание: Его сфера и границы:Пер. с англ.. –К.: 2001.-560с. 2. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика. М.: Высш.шк., 1990. – 344с. 3.

Овчарек, Богдан Поняття та еволюція літературної семіотики// Література.Теорія. Методологія. Під ред. Д.Уліцької. К.:»Києво-Могилянська академія», 2006., С.216 – 234. 4. *Лотман Ю.М.*Текст в тексте// Семиосфера. С.-П.: 2004 – С. 62-73. 5. *Hartman, Geoffrey*Psychoanalysis: The French connection. //Saving the text. Literature. Derrida. Philosophy. The Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1981- pp.96 – 117. 6. *Хайдеггер М.* Бытие-в как таковое// Бытие и время. –С-Пб.: «Наука», 2002 – С.130 – 179. 7. *Слобин, Ден*Проблемы значения //Психолінгвістика/ Д.Слобин. Психолінгвістика. Хомский и психология/Д.Грин.–М.: Едиториал УРСС, 2004.–сс126-164. 8. *Лотман Ю.М.* Иконическая риторика // Семиосфера. С.-П.: 2004 – С. 194 – 202. 9.*Лотман Ю.М.* Перевернутый образ// Семиосфера. С.-П.: 2004 – С.73-101.

*Л.Е. Гороховская, асп.,
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко*

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «КАЗУС КУКОЦКОГО»

Многие исследователи творчества Л. Улицкой неоднократно отмечали интерес автора к проблемам человеческого бытия.

Темы смысла жизни, смерти и бессмертия, свободы, выбора занимают одно из важнейших мест в ее романе «Казус Кукоцкого». О них неоднократно писали в своих исследованиях Н. Егорова, Г. Ермошина, И. Некрасова и др. Однако, следует отметить, что их подлинный смысл в картине мира автора и его персонажей до конца не раскрыт и требует более углубленного анализа. Этим и определяется **актуальность** данного исследования.

Основная **цель** исследования состоит в рассмотрении основных экзистенциальных проблем и выявлении своеобразия их художественного воплощения в романе Л.Улицкой «Казус Кукоцкого».

Произведение писательницы предворяют строки, взятые из книги французского философа-мистика Симоны Вайль «Тяжесть и благодать», – «Истина лежит на стороне смерти».

В одном из интервью писательница объяснила выбор эпитафии следующим образом: «В рамках нашей реальности, мы не можем оценивать ни события, которые с нами происходят, ни движения, которые мы совершаем. Только некоторый взгляд из-за пределов жизни дает возможность ее оценить подлинной оценкой. Для меня это близко тому, что говорил апостол Павел: «Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу» (1-е к Коринфянам, 13, 12), – и мы понимаем, о каком времени он говорит «тогда же». Собственно, это та же самая мысль, высказанная в другой форме. Именно эту попытку я и сделала в романе: найти некоторую точку понимания, которая располагается вне пределов нашей реальности» [Кукулин2001].

Главный лейтмотив произведения Л. Улицкой – это преодоление смерти, как духовной, так и естественной. В этом плане символическую нагрузку приобретает вторая часть романа, которая представляет собой путешествие в потусторонний мир

(в журнальном варианте роман был озаглавлен «Путешествие в седьмую сторону света») и по своей форме напоминает *видение*.

Как известно, этот жанр был широко распространен в средневековой духовной литературе. Это были повествования «о посещении человеком (святым или апостолом – Л.Г.) или его душой того света в состоянии летаргического сна или обморока» [Лурье 1994, 25].

В литературе XIX-XX вв. представления о загробном мире претерпевают определенные изменения. По справедливому замечанию И. Левит, они становятся объектом мифотворчества, областью, в которой проявляет себя массовое религиозное сознание [Левит 2003, 220].

Более того, проникая в светскую литературу, видение становится элементом общей художественной системы, превращается в художественный приём, который выступает либо в виде видения как такового, либо в форме сновидения (например, сон в «Путешествии из Петербурга в Москву» А.Н. Радищева, сны Веры Павловны в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» и др.).

В итоге, потусторонний мир, представленный в художественном произведении, создает собственный хронотоп, развивающийся и функционирующий по своим законам.

Во второй части романа «Казус Кукоцкого», которую исследователи часто определяют как «мистическую», «ирреальную», герои после смерти попадают в некое ирреальное, фантастическое пространство. По мысли И. Некрасовой, «появляется предчувствие, что автор перенес читателя в особый, иной переходный от жизни к посмертию мир» [Некрасова 2001, 297].

Герои бредут по бескрайней пустыне, однако не знают, куда и зачем. Единственное, что их объединяет – это «общая печать странной целеустремленности», природу которой ни один из них до определенной поры не осознает. «Местность была однообразная, и постепенно создалось впечатление, что кажущаяся целеустремленность лишь маскирует движение по кругу» [Улицкая 2007, 200].

Мотив дороги следует здесь рассматривать в символическом ключе. Дорога – традиционный символ жизненного пути, судьбы [Левкиевская 2002, 145]. В видениях дорога символизирует также и духовное странствие, путь души в загробный мир [Топоров 1998, 352]. Смерть при этом понимается как исходная точка этого пути. Для того, чтобы стать другим, нужно родиться заново, следовательно – умереть, освободиться от себя старого, прежнего.

Таким символическим освобождением для героев становится *метаморфоза*. Они сбрасывают «старую мертвую кожу» и обретают новое тело: «Женщина задрала подол и удивилась, увидев свои ноги – они были в грубых трещинах. Кожа около трещин заворачивалась розовыми пересохшими трубочками. Она постучала по ним, и они отлетели, точь-в-точь как краска со старых манекенов. Она с удовольствием начала оскребать эту засохшую краску, из-под которой сыпалась грязная гипсовая пыль, и внутрь, и внутри открывалась новая молодая кожа. Она встала на ноги и почувствовала, что стала выше ростом. Остатки старой кожи песчаными пластами упали к ногам» [Улицкая 2007, 196].

Кроме того, герои внутренне и внешне преображаются. Испытывая страдания, они исцеляются от страха, физических и духовных увечий, которые сопровождали их во время земной жизни, постигают смысл жизни и смерти. Слепая Магушка-Василиса прозревает, Иудей-Гольдберг сжигает свои труды, созданию которых он посвятил свою жизнь, а Новенькая-Елена и Бритоголовый-Кукоцкий восстанавливают утраченную при жизни гармонию отношений.

Многие исследователи отмечают, что в этих эпизодах романа Улицкая моделирует библейскую ситуацию, соотнося блуждания героев по пустыне с исходом израильтян из египетского плена [Егорова 2007, 143; Ермошина 2000, 202].

Однако заметим, что образ пустыни имеет еще ряд символических значений. В Священном Писании она является местом встречи человека с Богом, покаяния и духовной нищеты, выбора и обретения свободы. Пустыня – амбивалентный образ. С одной стороны, – это место лишений, опасности, наказаний, а с другой – место, где Бог избавляет Свой народ и являет Себя.

Пустынное пространство – это также и первобытный хаос, предшествующий акту творения: «Земля была пуста и пустынна, тьма была над пучиной, и дух Божий веял над водами» [Быт. 1:2]. Таким образом, пустыня наряду с водой предстает первоосновой всего сущего.

Важно отметить, что в романе Л. Улицкой пустыня часто сравнивается с водным пространством (Ср.: «Песок медленно перекатывался с места на место, тек, как сухая вода» [Улицкая 2007, 196]).

С мотивом воды как первоначала соотносится значение воды для акта омовения, возвращающего человека к исходной чистоте [Аверинцев 1998, 240]. Погружаясь в воду, человек символически умирает для прежней жизни и рождается в новом качестве (Ср. Крещение в христианстве является символом очищения души от греха, растворения старой жизни и рождение новой [Тресиддер 1999, 43]).

В связи с этим важно также обратить внимание на присутствующий в романе образ «Великой Воды», соотносящийся с главной героиней Еленой Кукоцкой: «Там не было ничего твердого, жесткого, угловатого – только влажное, обволакивающее или льющееся, да и себя я ощущала скорее влагой, чем твердым телом <...> А потом <...> наступил Мрак <...> внутри что-то рванулось и сдвинулось... возникло новое, прежде совсем не известное мне чувство и я увидела Свет» [Улицкая 2003, 128]. Это выпадение из реальности, некое «третье», как его называет героиня, срединное состояние. Оно позволяет ей видеть потусторонние сферы, общаться с умершими родственниками, получать от них советы и предупреждения.

Елена Кукоцкая выступает посредником между реальными ирреальными мирами. Как известно, образ визионера является системообразующим в жанре видения. Однако, вместе с тем, героиня страдает от прогрессирующей психической болезни, которая лишает ее памяти и чувств.

Н. Егорова предполагает, что образ безумной Елены – это «дань, отдаваемая Улицкой культуре постмодернизма, где действует «сдвинутая» личность» [Егорова 2007, 115]. Однако, следует отметить, что интерес к необычным психическим состояниям человека характерен не только для писателей-постмодернистов.

Можно также сказать, что мотив безумия является сквозным в русской литературе (Ср.: «Медный всадник» А.С. Пушкина, «Записки сумасшедшего» Н.В. Гоголя, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева и др.). В своем творчестве писательница продолжает эту традицию.

У Л. Улицкой сумасшествие имеет также символический подтекст. Мотив безумия переплетается с мотивом духовного видения и мыслится как особый дар. Безумец у Улицкой (Ср., к примеру, образ сумасшедшей Нинки в повести «Веселье похороны»)

способен заглянуть за пределы реального мира. Преодоление границы между двумя мирами в романе часто происходит через сновидение.

Важно отметить, что в своем романе Л. Улицкая сознательно отказывается от существующих религиозных представлений о загробном мире и создает свою собственную концепцию бытия души после смерти: «Все происходящее не соответствовало ее (Новенькой) забытым теперь ожиданиям, шло вразрез и с лубочными представлениями церковных старух, и со сложными построениями разнообразных мистиков и визионеров, но зато согласовывалось с ранними детскими предчувствиями» [Улицкая 2007, 197].

Возможно, это детское мироощущение и позволило писательнице создать столь сказочный, театрално-бутафорский мир, населенный фантастическими существами, теми самыми, «которые снятся во сне, а потом при пробуждении, оставляют от себя не зрительный образ, а лишь душевный след – теплоту, нежность, близость родства» [Улицкая 2007, 256]. Путешествие по этому пространству напоминает виртуальную игру с переходами на разные уровни, за которой наблюдает невидимый Режиссер.

В некоторых случаях Л. Улицкая все же следует сложившейся в литературе традиции описания потустороннего мира. Так, в видениях Елены он имеет трехуровневую структуру и напоминает модель, представленную Данте Алигьери в его *«Божественной комедии»*.

Согласно католическим верованиям загробный мир состоит из *ада*, куда попадают навеки осуждённые грешники, *чистилища* – местопребывания искупающих свои грехи грешников и *рая* – обители блаженных.

У Данте *ад* имеет вид колоссальной воронки, состоящей из концентрических кругов, заполненных душами грешников. Ее бездна, где пребывает заключенный в глыбу льда Люцифер, впирается в центр земли [Данте 1967, 9 – 151].

Чистилище изображено в виде огромной горы, возвышающейся в южном полушарии посреди Океана. На плоской вершине горы Данте помещает пустынный лес *Земно-го рая*. Там герою является Беатриче, побуждает его к покаянию, а затем возносит его, просветлённого, в *Небесный рай*, состоящий из семи сфер [Данте 1967, 157 – 313].

В «Казусе Кукоцкого» ад также описан как глубокий провал. Однако у Л. Улицкой этот образ гротескно снижен. Это каменноерусло давно иссохшей реки, наполненное мусором, отходами человеческой цивилизации: полуистлевшими останками древних лодок, окаменевшими раковинами и двумя непарными кроссовками. В романе ад – это полное отсутствие жизни. Не случайно образ высохшей реки так важен для Л. Улицкой, ведь вода – это источник жизни. Мусором, оседающим на ее дне, оказываются тела великих грешников – жестоких и безжалостных убийц. В этом плане символическим предстает образ Манекена. В пустую безжизненную куклу превращается после смерти маньяк Семен. Его определяют как «труп. Нулевое состояние» [Улицкая 2007, 236]. Попытки героев оживить Манекен оканчиваются неудачей. В итоге он падает в адскую пропасть и разбивается на куски. Хотя, по мнению Л. Улицкой, и он имеет право на второй шанс: маленькие обитатели потустороннего мира пытаются его «оживить».

Более тщательно в романе разработана концепция *Чистилища*, представленная в образе пустыни, переходящей в стальной лабиринт, «**построенный не то сумасшедшим троллем, не то безумным художником**» [Улицкая 2007, 255].

Герои Л. Улицкой восходят по Большой Лестнице, подобно тому, как Данте восходит по горе к Раю. Следует отметить, что одним из символических значений лабирин-

та также является переход через смерть к возрождению, путь жизни через трудности и иллюзии этого мира к центру, просветлению и Небесам [Тресиддер 1999, 184]. Однако для этого герои должны пройти остаток пути и при этом полностью освободиться от страха и ложных убеждений, которые, по мысли автора, являются основной преградой к счастью и гармонии (Ср.: «Мир, в котором он (Бритоголовый) пребывал, вызывал полное доверие, но требовал отказа от прежних навыков мышления, и он, по своей давней способности к ученичеству, был к этому готов» [Улицкая 2007, 266]).

Свобода является одним из важнейших мотивов в романе Л. Улицкой. Обрести длинную свободу в романе удастся молодым героям – Тане Кукоцкой и музыканту Сергею Зворыкину, которые живут в мире игры и музыки: «Всем было плохо, а этим играющим ребятам, в шестидесятых, жилось прекрасно», музыка «делала их свободными, она сама по себе была свободной». Возможно поэтому после своего трагического ухода из мира дочь Павла Кукоцкого не переносится в пустынное пространство. Она обретает свободу уже в земной жизни и после смерти возрождается в новом качестве (Ср.: Длинноволосый «почувствовал неожиданную помощь прямо из воздуха. Вокруг него вился знакомый смерч, но теперь в нем ощущались пальцы, губы, даже женские распущенные волосы, завивающиеся под собственным ветром. Воздушная эта воронка изнутри оказалась женщиной» [Улицкая 2007, 261]). Образ Тани в произведении Л. Улицкой можно трактовать, как воплощение Вечной Женственности.

Таким образом, по мысли Л. Улицкой, только *человек играющий* способен преодолеть смерть и обрести истинную свободу и бессмертие.

Предпринятый в данной статье анализ экзистенциальной проблематики в произведении Л. Улицкой показывает, что в романе «Казус Кукоцкого» писательница ставит целый ряд первостепенных для экзистенциального сознания проблем: жизни, смерти, бессмертия, свободы, выбора. Одним из способов выражения экзистенциального сознания в романе является хронотоп *видения*. Концепция человеческого существования в художественном сознании автора воплощается посредством символических мотивов *пустыни, лабиринта, сна, дороги (блуждания), метаморфозы, пустыни, воды, безумия, игры*.

1. *Аверинцев С.С.* Вода // **Мифы народов мира**. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – Т. 2: К-Я. – М.: Сов. энцикл., 1988. – С. 240; 2. *Алигьери Данте*. Божественная комедия. – М.: Наука, 1967. – 627 с.; 3. *Библия*. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. – М.: Российское Библийское Общество, 2000. – 1338 с. 4. *Егорова Н.А.* Проза Л. Улицкой 1980 – 2000-х годов: проблематика и поэтика: Дисс. ... кандидата филологических наук: 10.01.01.-Волгоград, 2007. – 180 с.; 5. *Ермошина Г.* Путешествие в седьмую сторону света // Знамя. – 2000. – № 12. – С. 201 – 203; 6. *Кукулин И.* «Никаких химических воздействий». Людмила Улицкая стремится увидеть жизнь с запредельной точки зрения. Интервью с Людмилой Улицкой // НГ - EX LIBRIS. – 2001. - 20 декабря. – Режим доступа: http://exlibris.ng.ru/fakty/2001-12-20/1_ulickaya.html; 7. *Левкиевская Е.Е.* Дорога // Славянская мифология. – М.: Международные отношения, 2002. – С. 145; 8. *Левит И.В.* «Рай печали»: об эволюции представлений о загробном мире // Образ рая: от мифа к утопии. Серия «Symposium». – Вып. 31. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 219 – 221; 9. *Лурье М.Л., Тарабукина А.В.* Странствия души по тому свету в русских обмираниях // Живая старина. – 1994. – № 2. – С. 22 – 26; 10. *Некрасова И.В.* Заметки

о современном «женском» романе // Русский роман XXв.: Духовный мир и поэтика жанра: сб. науч. тр. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 2001. – С. 293 – 298; 11. *Топоров В.Н.* Путь // **Мифы народов мира.** Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – Т. 2: К-Я. – М.: Сов. энцикл., 1988. –С. 352-353. 12. *Тресиддер Дж.* Вода // **Словарь символов** / Пер. с англ. – М.: Изд.-торговый дом «Гранд»: ФАИР-пресс, 1999.– С. 43 – 45; 13. *Тресиддер Дж.* Лабиринт // **Словарь символов** / Пер. с англ. – М.: Изд.-торговый дом «Гранд»: ФАИР-пресс, 1999.– С. 184 – 185; 14. *Улицкая Л.* Казус Кукоцкого: Роман. – М.: Эксмо, 2007. – 464 с.

*Л.В. Грицик, д.філол.н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

УКРАЇНСЬКИЙ ВЕКТОР ГРУЗИНСЬКОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Розвиток порівняльного літературознавства в Україні, що супроводжується помітною активністю різних наукових центрів, виявляє цілком природний інтерес до функціонування його в інших країнах, у тому числі й на теренах колишнього союзу.

Напрацьовані методики, досвід набутий західноєвропейською, американською, російською компаративістикою, у тому числі і в пережитих «кризах», дозволяють міркувати над змінами «концепційних схем», «векторності» літературної компаративістики, «розширенням теоретико-методологічної бази» (Д. Наливайко) тощо. Пострадянське порівняльне літературознавство, в якому основні види компаративістики розвивалися упродовж ХХ ст. нерівномірно (переважало вивчення контактено-генетичних зв'язків), надолужує втрачені можливості, поступово виходить на новий рівень осмислення матеріалу. Новітні теоретико-методологічні концепції, сучасні підходи до вивчення глибинних процесів, що відбуваються в літературах, технології, народжені «глобалізаційним синдромом» позначилися як на «діапазоні» вивчень, так і їх проблематиці, «напрямок руху».

Не менш важливими при цьому є напрацювання попередніх років. Серед них у грузинському літературознавстві, на мій погляд, особливе місце займає дослідження Л. Хіхадзе «З історії сприйняття російської літератури в Грузії (спроба історико-функціонального вивчення» та Н. Орловської «Грузія в літературах Західної Європи XVII – XVIII ст.», що, по суті, була першою спробою поміркувати над особливостями сприйняття Грузії очима інших, і привернула увагу до проблем літературознавчої імагології.

Дослідження Л. Хіхадзе визначило ті вектори вивчень (контактно-генетичних і типологічних), які розвиваються в грузинському літературознавстві дотепер. Про це свідчать, зокрема, праці⁴, що з'явилися в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. Л. Хіхадзе вдалося вивести порівняльні студії із традиційного русла позитивістських досліджень, нагромадження фактичного матеріалу, що підтверджував наявність між літературних взаємин і, в ідеалі, синтезований, мав стати благодатним ґрунтом для вивчення історії грузинської літератури. Проте, як і в українській, у кращому випадку був зафіксований рядами імен письменників інших літератур або залишався незадіяним. Винятків небагато: праці О. Баканідзе

з історії грузинсько-українських літературних і мистецьких взаємин [5], Чілачавине прочитання «Витязя в тигровій шкурі» в перекладі М. Бажана та П. Петренка [6], спостереження над українськими перекладами з грузинської О.Мушкудіані [7]... Порівняльні студії не могли претендувати на зв'язок з теорією. Кажучи словами Е. Касперського, «компаративістика охоче займалася сама собою». Спрямованістю дослідження, застосованими методиками Л. Хіхадзе виводила порівняльні студії за межі окремої літератури, «поокремих дослідницьких дисциплін». Визначивши багатство форм із творчого освоєння російської літератури в Грузії контактено-генетичні зв'язки, типологічні сходження, переклади, тощо, – авторка ставить за мету «прочитати російську літературу на матеріалі її грузинської рецепції як сторінку грузинського літературно-суспільного процесу», але й «як сторінку світової літератури» [1, 14], розкрити творчі результати літературних взаємин, інтерпретаційні зміщення, «співвідношення динамічних структур». У зв'язку з цим заслуговують на увагу порушені Л. Хіхадзе проблеми рецепції російської літератури як єдиного комплексу; особливостей сприйняття російського романтизму (в типологічному зіставленні ліричних світів О. Чавчавадзе, Г. Орбеліані, Н. Бараташвілі та М. Лермонтова); «продовження в часі», ефекту руху в процесі інонаціонального сприйняття (М. Лермонтова, О. Пушкіна та ін); осмислення байронізму у зв'язку із сприйняттям М. Лермонтова. Аналізуючи матеріал, авторка переконливо показує, що в кожному випадку спрямовуючою силою рецепційних процесів є національна література: «порівняння, зіставлення, – зазначає Л. Хіхадзе, – є одним із головних способів... з'ясувати самотутню значимість власних цінностей, їх національної своєрідності» [1, 238]. Подальші дослідження Н. Цховребова, М. Абуладзе, Г. Асатіані та інших засвідчують не лише продовження певної традиції у вивченні форм і видів літературних зв'язків і типологічних сходжень, а й зміни, спричинені теоретико-методологічним підґрунтям досліджень. На відміну від Л. Хіхадзе, яка спиралася в основному на праці О. Веселовського, В. Жирмунського, М. Конрада, А. Бушміна, І. Неупокоевої, Л. Арутюнова, Г. Ломідзе, автори частіше послуговуються досвідом європейської компаративістики, що позначається на підходах до матеріалу, розставлених акцентах. Н. Цховребов, наприклад, помітно більше уваги приділяє, наприклад, в осмисленні процесів рецепції чужої літератури в Грузії як внутрішнім, так і зовнішнім контактам, тобто тим подіям/явищам, що готували ґрунт для творчого сприйняття західноєвропейських літератур (це й культурні заходи, й перебування в середовищі західноєвропейських митців, твори, що з'явилися в Грузії в оригіналах або перекладах іншими мовами, відгуки, анонси тощо). У полі зору автора не лише переклад як форма міжлітературної рецепції, а у своїх представницьких, ознайомчих функціях р. І. «Переклад і національна своєрідність оригіналу». На відміну від Л. Хіхадзе, автор ґрунтовно простежує «складники» (загальні й специфічні за визначенням Д. Дюришина), які зумовлюють типологічні сходження, особливу увагу приділяючи при цьому літературно-типологічним (р.4. «Грузинська поезія і російська література: Блок і Табідзе»). Незважаючи на прагнення автора «включити грузинську поезію в широкий історико-літературний контекст» 10-20-х років [3, 3], силове поле певного напрямку, зокрема символізму, задум залишився скоріше констатований, аніж зреалізований. Відтворена автором генеза грузинського символізму потребувала нових підходів, методик, аби показати типологічно схоже основними концептами, естетичними принципами явище символізму як «грузинський варіант» на кшталт визначеного І. Дзюбою українського.

Спробою поєднати вивчення генетико-контактних зв'язків і типологічних сходжень грузинської, російської та західноєвропейських літератур відзначено дослідження Д. Лашкарадзе [8]. Праця має промовисту назву: «Проблема європеїзму в грузинській літературі (від Теймураза першого до Ніколоза Бараташвілі)». Поняття «європеїзм» чи не вперше (до цього пристає автор) вводить в обіг І. Чавчавадзе у другій половині XIX ст. у розмислах про шляхи розвитку грузинської літератури. Європеїзм для нього – це можливість оновлення власного письменства, засвоєння чужого досвіду, «можливість припасти до ... джерел, щоб втамувати духовну спрагу свою...» [9, 528], «поступ, ...неперервний ланцюг в ідейному зростанні», «поглибленні й розширенні і так широкого річища поезії» [9, 503]. Розмірковуючи над поезією О. Чавчавадзе, автор зазначав: «він урізноманітнив нашу поезію, розвинув і її форму, і зміст, до того ж повністю звільнив її від іранських впливів та строкатості міфологічних імен...» [9, 502-503]. Спроектований на літературу європеїзм означав, за І. Чавчавадзе, не «некритичне, штучне» перенесення/копіювання чужого на власному ґрунті «мовляя, ми теж не пасемо задніх» [9, 495], а освоєння «різноманітності думок і напрямів» при збереженні «своїх власних рис і якостей». Письменник постає проти запозичень, сліпого наслідування чужих зразків. Він виходить із доцільності і спричиненості появи іншомовних творів: «Без такого впливу сильного на слабке, кращого на гірше, – переконув І. Чавчавадзе, – то лише мавпування, ...полон, а не свобода і самобутність думки, які є єдиними ознаками справжньої освіченості й піднесеності» [9, 528]. Звернувшись до широкого (і складного) періоду розвитку грузинської літератури (від XVI – до початку 40-х рр. XIX ст.), Д. Лашкарадзе, з одного боку, показує еволюцію поглядів на чуже/інонаціональне й шляхи його засвоєння в Грузії; з другого – крізь призму генетичних зв'язків і типологічних сходжень простежує процеси оновлення системи художнього мислення, «перебудови усього літературного ансамблю» [8, 19].

Праці Л. Хіхадзе, Н. Цховребова та Д. Лашкарадзе, що з'явилися наприкінці XX ст. визначили головні напрями компаративних студій у Грузії початку XXI ст. Змінювалися вектори досліджень – окрім російсько-грузинських, що домінували раніше, в новий період активізується вивчення контактено-генетичних зв'язків із регіонально близькими літературами – вірменською (П. Мурадян), азербайджанською (Л. Ерадзе) та літературами колишнього союзу: білоруською (К. Квачантирадзе, С. Кекелідзе, Н. Гапріндашвілі), українською (О. Баканідзе, М. Картвелішвілі, Н. Гавашелі), литовською (Д. Буачидзе); літературами Сходу: сирійською (М. Чічібая), візантійською (А. Квірікашвілі). Сфера контактології поширюється і на студії типологічного плану з акцентом на контактено-типологічній зумовленості літературних сходжень і зв'язків, які поживляювали перекладацьку діяльність. До вивчення активно залучаються й європейські літератури: англійська (М. Одзелі, Л. Тактакішвілі, М. Думбадзе), французька (Е. Мгалоблішвілі, Б. Сіргуладзе), німецька (О. Шенгелі), австрійська (Н. Панджикідзе), зокрема проблеми рецепції західноєвропейської літератури в Грузії. З-поміж низки перекладознавчих проблем, порушених авторами, особливу увагу привертають ті, що пов'язані з теорією тексту, проблемами адекватності й еквівалентності, «інтеграційними й багатомірними підходами до першотворів, кваліфіковані перекладознавцями як міждисциплінарні (А. Швейцер, М. Гарбовський). Однак кристалізація «полісистемних, різноманітних методами та рівнями» підходів до художнього перекладу як проблеми порівняльного літературознавства відбувається уповільненими темпами. Грузинське перекладознавство, як і

українське непросто (на це вказує і М. Лановик) адаптується до тих напрямів і підходів, які відкривають для вивчення перекладу новітні літературознавчі теорії [13]. В усякому випадку, говорити на основі опрацьованого матеріалу про «взаємопов'язаність» його з новими концепціями та методологіями, «концептуально-методологічні засади» грузинських перекладів, як це робить Л. Коломієць [14] на основі українських, складно. У той же час «зсуви» у площину порівняльної типології приводять до цікавих спостережень на відносно нових для грузинської компаративістики рівнях – жанрових і – особливо – художніх напрямів/течій та стилів. Це стосується досліджень О.Шенгелі «Німецька експресіоністська драма в Грузії» (1983), «Австрійський імпресіонізм і грузинська проза ХХ ст.» (1989) Н. Панджикідзе, «Експресіонізм у грузинській літературі» (1988) Б.Сургуладзе, «Модерністська новела в грузинській та українській літературах» (2006) Р. Хведелідзе. Останнє [15] є чи не першим у Грузії, виконаним при дослідженні художньої системи модернізму із залученням українського матеріалу [13]. Таким чином, вона дозволяє спостерігати перехід від характерних для грузинської компаративістики локальних проблем і часткових оцінок до широкого історико-літературного аналізу. Це справді та «нова дослідницька перспектива», «новий кут зору» не лише в грузинській компаративістиці, а й літературознавстві в цілому. Очевидним є те, що, «рух до «чужої» (іншої літератури й культури), кажучи словами Д.Наливайка, є водночас і рухом до «своєї». У зіставному аналізі розкриваються аналогії та спільності, які поглиблюють пізнання своєї літератури» [16]. В основі дослідження – філософсько-естетична концепція модернізму та принципи імпресіонізму як загальноєвропейського явища кінця ХІХ ст., проявлені в новелах Шію Арагвіспірелі, Ніко Лордкіпанідзе та В.Стефаніка. Осмислюючи багатий фактичний матеріал, автор переконливо показує, що світовідчуття як грузинських, так і українських письменників породило/витворило таке «типологічне середовище», у якому виникли подібні відчуття і настрої. Р. Хведелідзе, спираючись на теоретико-методологічні, історико-літературні студії, намагається не тільки простежити/констатувати типологічно схожі явища, а й «встановити закономірності літературних процесів» [15, 372].

Автор обгрунтовано доводить зумовленість руйнування/розчленування епічних форм і активізацію малих жанрів у грузинській та українській літературах, зокрема новели, у визначений період. Двома першими розділами монографії – «Філософські й естетичні основи модернізму» та «Художня умовність у модерністському мистецтві» автор, таким чином, визначає теоретико-методологічну основу, на якій веде різнорівневі висліди над «тенденціями нового мистецтва» [§1-3], типологією грузинського та українського модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. (Р.3, с.101-280). Особлива увага приділена формі новели, новим яkostям, що їх утвердила в ній, як і замальовці, ескізові, етюдіві, модерністська естетика. Треба сказати, що увага до проблем поетики взагалі вигідно відрізняє це дослідження від інших, подібних задумом, але більше націлених на широке культурологічне поле, як-от О. Баканідзе, Г. Кванталіані, побудованих також на основі спостережень над українською та грузинською літературами. Значне місце в монографії Р. Хведелідзе приділено імпресіонізміві як новій течії в європейському мистецтві та грузинській і українській новелі зокрема. Принциповим у вивченні типологічно спільного і відмінного в малій прозі Ш. Арагвіспірелі, Н. Лордкіпанідзе та В.Стефаніка є для автора «погляд імпресіоніста» (за О. Рейтерсвердом), кут його бачення і відчуття, «фрагментарність вражень», функція/місія слова (р.4, с.280-342), «техніка імпресіонізму». В результаті зіставного вивчення текстів

(«Щоденники Мело», «Перше кохання» Ш. Арагвіспірелі; «Бахча», «Трагедія без героя» Н. Лордкіпанідзе; «Синя книжечка», «Дорога», «Земля», «Мое слово» В. Стефаніка), автор приходить до висновку: у творчості грузинських та українських письменників знайшли втілення основні принципи і засоби імпресіонізму [15, 300]. Певна річ, брак у Грузії нових досліджень, присвячених проблемам українського модернізму, а також оприлюднених нових творів спрчинили певний «перекос» у грузинську літературу і відтак «складники» українського модернізму, його відмінність від європейського та й грузинського (на чому, власне, наголошують О. Черненко, Ю. Кузнецов, С. Павличко, Т. Гундорова, В. Агеева) задекларована слабше. Картина літературної компаративістики у Грузії виявилася б неповною без бодай згадки ще однієї проблеми, яка намітилася в літературознавстві в кінці 60-х р.р. із появою згаданої праці Н. Орловської [2], і, після тривалої перерви, знову постала з численних «зв'язкових» студій: О. Баканідзе, Н. Накашідзе, Г. Кванталіані. Це праці, що побачили світ уже в XXI ст. Певна річ, вони різні і художнім матеріалом (українська література XX ст., П. Тичина, О. Гончар в широкому українсько-грузинському культурологічному контексті), і теоретико-методологічним забезпеченням досліджень, і рівнем виконання, та й визначеною метою. Врешті, мова може йти про роботи вихідців створеної ще в 60-х р.р. т.зв. «зв'язкової» (з відпрацьованими контактено-генетичними підходами) школи О. Баканідзе, що досліджували різні категорії міжлітературної комунікації, прями й опосередковані контакти тощо. Р. Хведелідзе теж із неї. Але нові тенденції, моделі порівняльних студій, торкнулися і їх. Мені видається, їх найповніше зреалізував Г. Кванта ліані у праці «Творчість О. Гончара в контексті українсько-грузинських літературних взаємин» [17]. Задумом і змістом робота наближена до імаго логічних студій. Але невизначеність і невідпрацьованість методик подібних досліджень імагологія в Грузії ще не склалася у визначений напрям, як на цьому не раз наголошував Д. Наливайко і на основі українських студій [16, 91], позначилася на «векторах» дослідження). Це міркування знаходить підтвердження і в спостереженнях Г. Кванталіані, у пошуках ним різних «методологічних доріг» (С. Андрусів). Одна із них «вторована» трьома фундаментальними томами «Української літератури», переконливо довела переваги подібних видань: це не історія, а скоріше її авторський проєкт реалізований на стикові різних галузей знань. Новий/чужий матеріал, введений автором у розділи книг, напластовувався/вживався у витворений попередніми студіями контекст українсько-грузинських взаємин, коригувався, збагачувався постатями і творами. Якщо на второваній О. Баканідзе [18] дорозі Г. Кванталіані знайшов уміння працювати з першоджерелами, оцінювати явища у широких контекстах не губитися у фактажі, то з «дороги» Л. Хіхадзе, Р. Хведелідзе, виніс переконання про переваги типологічних студій з їх увагою до порівняльної поетики. Це помітно по тому, як із самого початку автор зміщує акценти зі сфери контактено-генетичної «зв'язкової» в типологію стильових течій. Ідучи за Д. Дюришиним [19], Г. Кванталіані особливу увагу приділяє дослідженню не лише літературно-типологічних, а й психологічно-типологічних подібностей творчості О. Гончара та грузинських письменників Н. Думбадзе, О. Іоселіані, О. Чіладзе, а також контактено-типологічній зумовленості літературних сходжень. Як і його попередники, Г. Кванталіані не ставить за мету виробити досліджуванім матеріалом універсальну модель компаративістики чи вписати напрацьоване в парадигму грузинського порівняльного літературознавства. Для нього найважливіше – «досягнутий ефект». А він, як на мене, є. Це підтверджують усі три розділи праці.

Автор визначає домінуючі риси багатожанрової художньої спадщини Майстраб виразну філософську наповненість образних побудов, «розлогий метафоризм оповіді» – усе те, що спроектоване на грузинську літературу відповідного періоду, дозволяю робити висновки про невідповідне письменникові зацікавлення Грузією та її літературою. Автор простежує найрізноманітніші шляхи входу грузинської теми у творчу лабораторію О. Гончара. Найбільш вдалими для спостережень при цьому письменникові новели, щоденники і роман «Циклон». Цей матеріал дав можливість авторові визначити ті найголовніші моменти, що сприяли Гончаровій рецепції Грузії і виразилися далі в перекладах та критичних виступах, у центрі яких «найхарактеристичніші», у грузинській літературі постаті – Шота Руставелі, Ніколоз Бараташвілі, Ілля Чавчавадзе. Аналізуючи щоденники, Г. Кванталіані переконливо доводить, що низка малих творів «Дорога за хмари» та ін. О. Гончара «зав'язувалася» під грузинськими враженнями. Так само невідповідним, доводить автор, є звернення до перекладу (при кількох існуючих) поезії «Горам Кварелі» І. Чавчавадзе: письменник знаходить у думках великого попередника мотиви, співзвучні власним; його «Ars poetica» багатіма моментами переугукувалася з Гончаровою, вбудованою в інші умови і на іншому ґрунті. Відтак, аналізуючи переклад, Г. Кванталіані акцентує увагу на відповідності (співмірності) емоційних полів, образів-символів і того «іншого», що «загубилося» або змаліло силою у процесі відображення оригіналу.

На мою думку, український текст «Гори Кварелі» – твір, який, кажучи словами А. Поповича, «дає можливість характеризувати... переклад як текст, у якого дві батьківщини». Осмислення фактичного матеріалу приводить дослідника до думки, що «повторне», нове прочитання І. Чавчавадзе в Україні виводить розмову про творчість письменника з площини ідейно-художньої у власне художню, де поєднується «безпосереднє» (робота з оригіналами) й «опосередковане» (через російські переклади) сприйняття Грузії крізь призму художнього слова. Так, до слова, було і з рецепцією О. Гончара в Грузії. Аналізуючи грузинські переклади О. Гончара (від перших, виконаних у 50-ті р.р. – до останніх, 90-х р.р.) Г. Кванталіані одержує можливість простежити не тільки еволюцію грузинського перекладу з української, а й те, як позначається на роботі з прототекстом (оригіналом) знання/незнання мови першотвору; наскільки якість метатексту (перекладу) залежить від цього факту, як зв'язана вона (якість) із категоріями естетичної краси, таланту тощо. Заслужують на увагу й інші проблеми, які не обминає автор, наприклад, зіставляючи оригінали й переклади п'яти оповідань чи роману «Прапороносці». Серед них – проблема відображення індивідуальності автора в перекладі (проблема «стилістичного коду»), функціональної заміни (субституції) неперекладних елементів у творі, текстової онтології тощо. Певна річ, висновки Г. Кванталіані не є останнім словом у грузинському гончарознавстві. Однак зроблене – вагомий крок на новому рівні осмислення українсько-грузинських взаємин.

1. *Хихадзе Л.* Из истории восприятия русской литературы в Грузии (опыт историко-функционального изучения). Тб., – 1978. 2. *Орловська Н.* Грузія в літературах Західної Європи XVII-XVIII ст. Тб., – 1965 (груз.). 3. *Цховребов Н.Д.* Проблема сравнительного типологического изучения грузинской поэзии XX века (10-е – 20-е годы). Автореф. докт. дис. Тб., – 1982. 4. *Литература по филологии*, опубликованная в Грузии в 1981 – 1982 годах. Реферативный обзор. Тб., – 1981; Тб., – 1982. 5. *Баканідзе О.А.* Грузинсько-українські

літературно-мистецькі взаємини. К., – 1984. 6. *Чілачава Р.* Майже кіло віршів, та всіх хорями восьмистопними, або народження українського «Витязя...» // Шота Руставелі. Витязь у тигровій шкурі. К., – 2004; Чілачава Р. Пантелеймон Петренко – перекладчик «Витязя в тигровій шкурі». Тб. – 1984. 7. *Мушкудіані О.Н.* Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20-30-х років ХХ ст. К., – 1991. Див. також: Чіковані М. Російські та українські фольклорні мотиви в творчості Давида Гурамішвілі. // Народна творчість та етнографія», 1963, – № 3; Яценко М. Творчість Д. Гурамішвілі в ідейно-естетичному контексті Просвітництва. // «Радянське літературознавство», 1981, – №4. 8. *Лашкарадзе Д.* Проблема європеїзму в грузинській літературі (от Теймураза Первого до Николаза Бараташвілі). Тб., – 1987. 9. *Чавчавадзе І.* Вибрані твори. К., – 1987. 10. *Лімборський І.* Європейське та українське просвітництво: незавершений проект? Черкаси, – 2006, – с.357. 11. Бараташвілі Ніколоз. Поезії. К., – 1968, – с.9. 12. *Гацереція А.* Ніколоз Бараташвілі. Тб., – 1968, – с.52. 13. *Лановик М.* Теорія відносності художнього перекладу. Літературознавчі проєкції. Терн., – 2006, – с.17. 14. *Коломієць Л.* Концептуально-методологічні засади сучасного українського перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії), К., – 2004. 15. *Хведелідзе Р.* Модерністська новела в грузинській та українській літературах. Тб., – 2006 (груз. мовою). 16. *Наливайко Д.* Компаративістика й історія літератури. К., – 2007, – с.23. 17. *Кванталіані Г.* Творчість Олеса Гончара в контексті українсько-грузинських літературних взаємин. Тб., – 2005 (груз. мовою). 18. *Баканідзе О.* Українська література. У 3 т. Тб., 1985, 1997, 2004 (груз. мовою). 19. *Дюрішин Д.* Теорія сравнительного изучения литературы. М., – 1979, – с.183.

*Я.А. Груша, магістр,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ДИСКУРС КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ У. ЕКО «ЗАГАДКОВЕ ПОЛУМ'Я КОРОЛЕВИ ЛОАНИ»

«Художній твір дозволяє нам встановити зв'язок з досвідом часу, оскільки його розповідь, розгортаючись в часі, знайомить читача з подіями та персонажами даного періоду. Між часом та розповіддю присутня опосередкована поєднувальна ланка – пам'ять, яка таким чином виконує функцію свідка подій, які сталися в часі, а розповідь у свою чергу допомагає структурувати пам'ять» [Рікер 2004, 8], – говорить французький філософ Поль Рікер у своїй теоретичній праці «Пам'ять, історія, забуття», яка вийшла на зламі ХХ та ХХІ століть. Звичайно, початок нового століття завжди змушує озиратися назад і оцінювати вже прожиті етапи історії, і повертатися до минулого прагнуть не лише окремі люди, а гуманітарна культура загалом. Література як чутливий радар реагує на зміни в культурно-історичній площині і пропонує свій погляд на актуальні категорії початку століття: минуле, історія, пам'ять. Поєднуючи ці три феномени за постмодерним принципом палімпсесту, письменники різних країн створюють своєрідні романи-хроніки, в яких цеглинка за цеглинкою, спогад за спогадом намагаються відбудувати культурну пам'ять свого народу. У такій ролі своєрідних літописців виступили німець Гюнтер Грас з романом «Траекторії-

сю краба», болгарин Павел Вежинов «Терези», аргентинець Хорхе Луїс Боргес з новелою «Фунес пам'ятливий». До них у 2004 році приєднався італійський письменник та критик Умберто Еко, випустивши роман «Загадкове полум'я королеви Лоани».

Детальне вивчення теоретичних праць італійського автора стосовно концептів індивідуальної та колективної пам'яті показало, що саме критичні пошуки Еко в цій царині утворили сюжетний стрижень роману «Загадкове полум'я королеви Лоани». Тому в нашій розвідці важливе місце відводиться порівнянню Еко-письменника та Еко-критика. У новому романі Еко постає для свого читача зовсім в іншій іпостасі. Характерна постмодерна іронія автора до кінця роману переходить у меланхолію, суб'єктивне ставлення письменника до зображуваних подій підкреслюється ілюстраціями, за допомогою яких читач без надмірного задіювання власної фантазії сприймає образи, які йому нав'язуються, а за постанню головного героя ховається вже не опосередкований переповідач рукописів, як в «Імені троянди» чи в «Острові напередодні», а емпіричний автор Еко, автобіографічні риси якого яскраво вимальовуються на палімпсесті тексту нового роману. На думку найповажніших італійських рецензентів видання «Азор роза», знаменитий професор, який іронічно карає своїх забобонних студентів, приймаючи іспити у п'ятницю тринадцятого, у романі «Загадкове полум'я королеви Лоани» повертається обличчям до самого себе, намагається віднайти свою сутність, іронічно сумуючи за самим собою: «Я ідеальний глядач, який бачить сон, неначе безкінечний сеанс в кіно, думаючи, що на екрані показують фільм про мене». [Еко 2004, 414]

В інтерв'ю для журналістів РАІ Еко говорить, що «культура у своїх формах енциклопедії, музею, бібліотеки, книги або всього того, що варто бути пізнаним – це все пам'ять. Пам'ять, яка є фундаментом ідентичності, як певного суспільства, так і окремої людини. Якщо вас ударити по голові в тій частині, де мозок відповідає за пам'ять, ви втратите самого себе» [Еко 2006, 3]. У романі «Загадкове полум'я королеви Лоани» Еко матеріалізував цей образ і «ударом у голову» свого головного героя позбавив його пам'яті у шістдесят років, у віці, коли багаж знань давно вже перетворився на важезелзну валізу. Продавець антикварних книг Жан Баттіста Бодоні, а для рідних – Ямбо, після автомобільної аварії частково втрачає пам'ять, зберігши ту її частину, яку неврологи називають «семантичною», тобто він без проблем прочитає вам Едгара Алана По і скаже, скільки романів написала Ельза Моранте. Однак герой зовсім позбавлений автобіографічної частини пам'яті, не знає свого імені, хто його дружина, скільки у нього дітей та онуків. Психологи пояснюють таку незвичайну амнезію тим, що прочитані твори настільки проникають у людську підсвідомість, що пам'ять про них може протистояти будь-яким порушенням мозкової діяльності, навіть таким сильним, як втрата пам'яті.

«Як можна говорити про втрату пам'яті в наш час, коли інтернет пропонує нам щось на кшталт тотальної пам'яті людства – безмежну віртуальну бібліотеку» [Еко 2006, 3], – говорить Еко в інтерв'ю для каналу РАІ. Утім, на думку італійського постмодерніста, через невпинний хід технологічного прогресу людство переживає «актуальну кризу колективної пам'яті» [Там само]. Для нього пам'ять – це «мистецтво поєднувати пригадування і забування» [Еко 2006, 4], на яке здатен тільки людський мозок, а не маленька електронна скринька. Забування, на його думку, трапляється унаслідок переплутування певних знань або ж через їх надлишок. Улюбленим прикладом наслідків надмірних знань для Еко є герой всесвітньвідомого письменника Хорхе Луїса Боргеса з новели

«Фунес пам'ятливий» – Фунес, людина унікальної пам'яті, яка через нездатність до раціоналізації та фільтрації, перетворилася на абсолютного ідіота. Така ж сама мутація може статися і з колективною пам'яттю: «На щастя, – говорить Еко, – культура попереджає нас про те, що не важливо пам'ятати ім'я першого загиблого при Ватерлоо чи про те, що сталося з Кальпурнією, дружиною Юлія Цезаря, в той день, коли вона стала вдовою. Можливо, десь і зберігаються такі відомості, але це вже не так і важливо для нашого колективного життя» [Там само]. Еко говорить, що людство ще не навчилося правильно відсіювати інформацію і застерігає, що наше суспільство незабаром може перетворитися на електронного Фунеса.

Добре, що у 1991 році, коли відбуваються події аналізованого нами роману, інтернет ще не був таким поширеним явищем, тому головний герой був змушений вжити класичних засобів пригадування – перечитування старих матеріалів. Особливе захоплення Еко Боргесом позначилося на сторінках «Загадкового полум'я...»: виявляється, Ямбо теж захоплюється творчістю аргентинця і через свою звичку до надмірного читання боїться перетворитися на Фунеса...

Другий розділ роману Еко називає «Паперова пам'ять» і на його сторінках знайомить читача з подіями, публікаціями, творами, письменниками, які впливали не лише на його особисту культурну пам'ять, а й на пам'ять цілого покоління італійців. Письменник заганяє свого головного героя на горище, де зберігається стара колекція дідусевих матеріалів: книжок, газет, платівок, коробок з-під печива та цигарок: «Я був упевнений, що у Соларі кожне слово породжувало інше, і я був готовий пройтися по всьому тому мовному ланцюгові, щоб зрозуміти останнє. Яке? Я?» [Еко 2004, 113] Людина – істота соціальна, яка формується у певному соціокультурному оточенні, тому вона й повинна відбудувати себе через уламки історії, до якої вона належала.

Стоши старих публікацій починають діяти на молодшого Бодоні як «липовий настій» на героя Пруста. «Чому я так багато всього зберігав? Мабуть, повертаючись до Солари студентом, мені подобалося ворухити те, що забуте, нападати на втрачені сліди дитинства і юності. Я був приречений на постійне пригадування, але свого часу у моєму розпорядженні то була гра з усіма мадленками, а зараз це був відчайдушний виклик самому собі». [Еко 2004, 248]

Еко відомий своєю власною бібліотекою у чотирнадцять тисяч томів і тому створити світ горища йому було зовсім не складно. У своїх спогадах він пише: «У мене повно вдома коробок із зошитами, блокнотами, папірцями різних кольорів. І ця різноманітна колекція допомагає моїй пам'яті, тому що я з легкістю можу віднайти розділ, який я почав на чеку з Лондонського готелю чи першу сторінку нового роману, накидану в офісі на голубому папірці чорнильною ручкою.» [Еко 2007, 352]

Отак і Ямбо намагається віднайти себе. Читаючи про страшні воєнні роки, про диктатуру фашизму, він з меланхолійним боєм помічає, як обманювали італійський народ, модифікуючи його колективну пам'ять брехливими маніфестами та заголовками про те, що країна процвітає, а участь у війні на боці Гітлера – це великий шанс для Італії. Він зараз не може повірити у те, що його шкільні твори, в яких він писав про бажання стати добровольцем і долучитися до загонів Баліла, були написані ним: «А як я жив і думав в роки цієї шизофренічної Італії? Італії, яка прославляла Дуче, відсилала хлопчаків на вірну смерть, плакала над загиблими в Адріатичному морі і при тому підспівувала під ритми «Бесаме мучо» та «Чорненька хустинка» [Еко 2004, 204].

Приділяючи велику увагу тій частині історії, яка поділила Європу на два військові табори, Умберто Еко близький прийомом Гюнтерові Грасу в романі «Траекторією краба». Італійський письменник цитує виступи Дуче, робить виписки із расистських законів того часу, демонструє колись заборонені фото з Освенціма й тим самим викарбує сторінки історії Італії, щоб молоде покоління «перечитувало, аби не забувати» [Еко 2007, 4]. Розділ «Паперова пам'ять» створений у формі улюбленої енциклопедії Еко, з якої молодий читач уперше може дізнатися про те, що в період фашизму герої усіх американських коміксів переназивали італійськими іменами, наприклад, легендарний Вільям Коді в італійському варіанті був Доменіко Томбіні з області Емілії Романії, звідки родом Муссоліні. А читач вже тієї ж генерації, що й Ямбо, охоче пригадає, як він слухав за закритими ставнями трансляції з Лондону радіо «Свобода» та як у післявоєнні роки на італійських дорогах з'явився перший мопед «Веспа». «Під енциклопедією я розумію найвищі знання, частиною яких я володію, а до іншої частини лише наближаюся. Тому що найвище знання, як безмежна бібліотека, складається з різних енциклопедій, з книжок усього світу, з безлічі журналів та документів усіх століть, написаних від ієрогліфів на пірамідах до нерозбірливих мережив кечуа» [Еко 1994, 6] – відповідає Умберто Еко журналістам РАІ.

Пам'ять повертається до героя роману лише маленькими спалахами, видаючи щоразу певні образи, які, як фотографії, не випускають його за межі зображуваного. Серед збережених ним самим коміксів, Жан Баттіста віднаходить коріння свого дивного прізвища Ямбо. Виявляється, так звали героя дитячої книжки «Пригоди Чубая»: «Я продовжував гортати альбоми, які все дужче розпалювали в мені те загадкове полум'я, яке обпікало мене від одного зошита до іншого». [Еко 2004, 235] Таким чином він віднаходить те саме «Загадкове полум'я королеви Лоани» – розповідь про пригоди Чіно і Франко, які потрапляють у чарівне королівство, де королева Лоана зберігає полум'я, що продовжує життя і навіть може дати безсмертя. Назва, яку обирає Умберто Еко, є лише частинкою тієї інтертекстуальної гри, яку він веде на сторінках свого п'ятого роману. Текст перетворюється не лише на енциклопедію з історії Італії ХХ століття, але й на літературний довідник, присвячений письменникам, які у своїй творчості зверталися до теми пам'яті і так чи інакше впливали на художню творчість Еко.

Таким чином всі літературні алюзії, ремінісценції, цитати та просто згадки про певні видання та книги в романі «Загадкове полум'я...», дають нам змогу зрозуміти, що для Умберто Еко колективна пам'ять – це не що інше, як сукупність текстів певної епохи чи генерації, де відбуваються їх неповторність та ідентичність. Кожне суспільство віднаходить себе, оберігаючи власні писемні пам'ятки: від старих легенд, які передавалися усно від покоління до покоління і до вчорашніх новин, які ми вже зберігаємо на дисках, «флешках» та жорстких носіях. «І кожне суспільство втрачає частину себе, коли будь-яка цензура знищує писемні культурні надбання. Таке суспільство, як і кожна окрема людина, потрапляє в кризу особистості. Хто втрачає пам'ять – втрачає душу» [Еко 2006, 3].

1 *Рикер Поль.* Память, история, забвение. – М., 2004; 2. *Eco Umberto.* La misteriosa fiamma della regina Loana. – Milano: Bompiani, 2004; 3. *Eco Umberto.* Sei passeggiate nei boschi narrativi. – Milano: Bompiani, 1994; 4. *Eco Umberto.* Sulla letteratura. – Milano: Bompiani, 2007 5. www.memoria.golem/ Eco cultura e democrazia, 2006

РОМАНТИЧНИЙ КОНТЕКСТ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЕПОХИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У 20-і роки минулого століття, певно, здавалося, що нові художні відкриття виключають одне одного й усі разом вони ведуть до розриву з класичним мистецтвом, як квантова механіка з класичною фізикою. Поступово з'явилася можливість зіставити ці відкриття не тільки одне з одним, але й із класичною традицією. Так, у «кларнетизмі» П.Тичини простежуються концептуальні й навіть стилістичні відгомони пісенного фольклору; незважаючи на те, що «тривалий час у критиці поширеною була думка, ніби в 20-х роках Ю.Яновський орієнтувався переважно на західних авторів-романтиків», – його поезія засвідчує: він «брав уроки і в Тараса Шевченка» [2, с. 141-142].

Тенденція романтичного світовідчуття характерна для переважної більшості митців 20-х років. Микола Хвильовий сповідався: «Я, знаєте, належу до того художнього напрямку, який зараз не в моді. Я, пробачте за вольтер'янство, – я... романтик! Саме відци й іде розхристаність і зворушливе шукання самого себе» [5, с. 17].

Водночас романтичні традиції української літератури – одне з проблемних питань сучасного літературознавства. Особливо гостро постає воно у зв'язку з необхідністю осмислення творчого спадку митців періоду так званого Розстріляного Відродження – 20-х – початку 30-х років минулого сторіччя, періоду, у якому неоднозначно моделювалося силове поле романтичних течій і новітніх віянь. Актуалізувалася ця проблема і у драматургії означеного періоду завдяки творчості Я.Мамонтова, І.Дніпровського, М.Грчана, І.Микитенка, М.Куліша. Значний масив автохтонних мистецьких явищ, серед них – і драматичних, з'являється у цей час на українському літературному ґрунті. Наявне у цих мистецьких здобутках і стрімке переосмислення фундаментальних категорій, ідея принципових змін на політичному, соціальному і культурному теренах, що породжує когорту нових імен та літературних текстів, а отже, і реакцію на них суспільних та мистецьких угруповань. Д.Наливайко зазначав, що чи не найвиразніше типологічна своєрідність української літератури ХХ століття проявляється в розвинутості й високій активності романтичного начала і ця своєрідність визначилася ще в 20 – 30-і роки: «Так виник на рубежі століть новий революційний пролетарський романтизм, що являє собою пізно модифікацію романтичного типу творчості» [3, с. 349].

Вихідною точкою наших міркувань є твердження: набутий мистецтвом досвід ніколи не зникає назавжди, він може втратити свою актуальність, «причаїтися» і повернутися в оновленому вигляді, коли прийде «його час». Найбільшою мірою здатність до відродження притаманна тим художнім системам, що за своєю природою є відкритими, поліваріантними. Ідея свободи, творчої індивідуальності, сформульована романтизмом, стає першоджерелом не лише для нього самого, але й для інших художніх епох.

Та у посиленні романтичного струменя в українській літературі 20-х, мабуть, хтось вбачав очевидну небезпеку. Тому нищівна критика іноді перенизана гострою сатирою памфлетів і фейлетонів. Один з фейлетонів – «Модерний Ковчег», який з'явився 1930 року за підписом «Арс. Лібристо», мав на меті безапеляційне розвінчання романтичних проявів у

тогочасних літературних полотнах. Не випадково головний герой фейлетону – Народний Малахій (персонаж одної із драм М.Куліша) виголошує свої «оновлені» постулати:

« – що хворі на гістери-романтику це і є найкращі в світі будівники;

– що жодний романтик, наколи з повагою він до своєї місії ставиться, не повинен шукати для свого будівництва якогось іншого матеріалу, бо для цього цілком вистачить самих тільки-но голубих мрій» [98, 58].

Ірону викликає у автора й ідея створення нової модерної української літератури, у фейлетоні обіграна як побудова старозавітного Ковчега, і засоби тієї побудови: «заходились будувати... з трав, з диму над яругами, з павутиння золотого павучка новітні Малахії так-сяк склеїли каркас ковчегу» [98, 58].

Творча постать Івана Дніпровського зазнала у фейлетоні найбільш злуцальної критики. Неважко помітити, що критичні «стріли» автора фейлетону направлені на художні тексти І.Дніпровського, створені за канонами романтизму (а у фейлетоні означені промовистими підкресленнями): «Слави... верещало щось мале, миршаве, але таке, що всією фігурою кричало: – я хочу слави! Заради неї батько-мати не пожалую. – Воно падало, але цупило за собою цілу шахту, вщерть заповнену вже кислим яблуневим компотом» [98, 58] («Заради неї», «Шахта «Марія» і «Яблуневий полон» – твори І.Дніпровського, написані у різні роки).

Щоб виправдати, вмотивувати вибір старозавітної легенди як основної колізії фейлетону, до сюжету введено і біблійного старця Ноя – образ, призначений метафорично розвінчати наміри будівників «модерного ковчегу, який асоціюється із постаттю Миколи Хвильового: «Мовчав Ной. Настовбурчив товсті чорні брови і думав: «от і будуй з такими... активний романтизм. Чорта лисого збудуєш...» [1, с. 58].

В одному можна погодитися з автором фейлетону, чие ім'я загубилося в архівних анналах, – із сентенцією, якою, не бажаючи того сам, він підтвердив і наявність романтичного струменя у тогочасній літературі, і його витоки: «Малахіяньське голубе переконання знову викликало романтичну активність» [1, с. 58].

Справді, питома вага Кулішевих творів надзвичайно велика – у них пореволюційна драматургія вперше заговорила на повну силу. Основний романтичний конфлікт «особистість – суспільство» переходить у драматургії М.Куліша з підтексту безпосередньо у площину тексту. Для вираження цього конфлікту використовується романтичний засіб контрасту, однак дійсність не стає від цього чорно-білою, не втрачає яскравості фарб і життєвої правдивості. Унікає автор і схематичності, одноплановості у малюванні характерів; чи не в цьому – причина незгасаючого інтересу літературознавчої науки до творчого спадку драматурга.

Декларация основного конфлікту в М.Куліша завжди своєрідна. В одному випадку – це протистояння одвічних антагоністів: Душі та Розуму. В іншому – позиція філософа і музиканта, якому реальна дійсність виділила місце у собачій будці. Та найчастіше виникає бінарний образ: божевільна людина – божевільне суспільство.

Тема божевілья – символічна. Гегель ще 1817 року в праці «Філософія духу» розглядав божевілья як закономірний момент у розвитку суб'єктивного духу. У літературі романтизму душевні захворювання стали виразом критичного начала, неприйняття навколишньої дійсності (на думку апологета романтизму Новаліса, суть хвороби така ж темна, як і суть життя).

Божевільна – такими є героїні романтичної балади Т.Шевченка «Причинна», поеми «Сова». Письменник у душевній хворобі вбачає закономірний розвиток стосунків між

особистістю і соціумом, а точніше, злам у свідомості особистості під руйнівним впливом жорстокої суспільної формації. Для В.Підмогильного божевілья – це «національний привілей людини. Покажчик шляху, яким вона іде. Привид її майбутнього» [4, с. 451]. У подібному ключі трактує цю тему і Микола Куліш. Він прагне у філософському плані осмислити причини душевного захворювання людини і, осмислюючи феномен хвороб та смерті, намагається розкрити глибини буття. Характерно, що окремі життєві катастрофи та зламані долі його персонажів сприймаються як загальний прояв дисгармонії стосунків: у викривленому дзеркалі незрозумілим стає, кому ж автор ставить діагноз: «Божевілья», хто хворий і потребує негайного лікування – бунтівна особа чи суспільство, що спокійно чекає розв'язки її страждань. Така дилема постає при прочитанні «Народного Малахія», «Зони», «Закута». Та й твори, у яких не акцентується на темі божевілья, постійно викликають відчуття абсурдності подій: і планування власного убивства маклером Зброжеком у «Маклені Грасі», і постріл Ілька з «Патетичної сонати» у своє кохання, і трагічне роздвоєння свідомості особистості Ромена – Байдуха («Вічний бунт»).

Так, романтичний струмись у драматургії 20-х років неможливо прочитувати поза контекстом літературного спаду Миколи Куліша, адже його творчість у драматургічному процесі 20-х заявлена найбільш яскраво. Саме М. Куліш, без перебільшення, найвидатніший драматург 20-х років ХХ століття, творчий метод якого, безперечно, формувався під впливом романтичних філософсько-естетичних засад, поклав кінець пануванню на українській сцені жанру агітки.

1. Лібристо Арс. Модерний Ковчег: Фейлетон // Нова Генерація. – 1930. – №2. – С.56-59; 2. Наєнко М.К. Лірико-романтична стильова течія в українській радянській прозі. – К.: Наук. думка, 1988. – 312 с.; 3. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література у контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.; 4. Підмогильний В. Оповідання. Повість. Романи. – К.: Дніпро, 1991. – 602 с. 26; 5. Хвильовий М. Сині етюди. – К.: Дніпро, 1989. – 365 с.

Н.В. Дангулєви, асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

СУЧАСНИЙ СТАН ТРАДИЦІЙ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ УКРАЇНЦІВ СЕЛА ДОРОГИНКИ ФАСТІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ

Сучасний погляд на фольклористичну науку подолав межі вузького розуміння фольклору як сукупності лише вербальних текстів. Але єдиної думки про фольклор і фольклористику сьогодні не існує. Тотальна руйнація традиційних форм фольклору примушує вчених звертати особливу увагу на інноваційні форми традиційних аспектів культури. Більшість дослідників звертаються до комплексного підходу у вивченні фольклору, розглядаючи його не лише як сукупність об'єктів, а як цілий комунікативний процес, що виражається в жанрах. Проте жанри виступають концептуальними категоріями комунікації, включаючи в себе і тип виконання і сам текст, і участь аудиторії. Розгляд питання у цьому

ключі підвищує важливість польової практики для фундаментальної науки. Про цінність експедиційних досліджень і живого спілкування говорили такі вчені, як: П. Чубинський, В. Гнатюк, О. Потебня, М. Максимович, Г. Танцюра, З. Доленга-Ходаковський, Н. Малинка, Ю. Юркевич та багато інших. Сучасні дослідники прозового фольклору О. Бріцина, І. Головаха стверджують про те, що глибинне вивчення і розуміння фольклорної традиції має власні закони побутування на кожному історичному етапі. Найкращий спосіб відстежити динаміку традицій у певному фольклорному осередку – це метод суцільного запису творів за «умови їх спонтанного виконання у природних комунікативних ситуаціях» [2; 11]. Олександра Бріцина у своїй праці «Українська традиційна проза: питання текстології та виконавства» дає відповіді на питання відтворення народних текстів та проблематичного існування генетичної текстології, оскільки імовірні реконструкції можливі «не в їх текстовому (вербальному втіленні), а як відтворення концепційної, світоглядної основи творів» [3; 12], що веде до спроб дослідницької реконструкції твору не тільки за змістом, а й за специфікою словесного тексту.

Ми представимо Вашій увазі результати польових досліджень у селі Дорогинка Фастівського району Київської області. Спілкування із мешканцями цієї місцевості виявило той факт, що невелика їхня частка є переселенцями із Житомирського Полісся. Отже, ми матимемо змогу спостерегти результати процесів акультурації на новій території проживання.

В умовах сучасної глобалізації та урбанізації ми спостерігаємо тенденцію суцільної руйнації традиційних форм фольклору. Прикладом цього є весільний обряд, який ми розглядатимемо як фольклорний багаточаровий текст. У зв'язку з активним переїздом молоді до міст зникає те природне органічне середовище для побутування і функціонування обряду як такого. І сам весільний ритуал набуває театралізованої форми.

Спілкування із інформаторами доводить той факт, що фольклорний текст ніколи не був, і не буде сталою аксіомою, адже це явище динамічне, яке, зазнаючи всіляких впливів, змінюється, реконструюється і продовжує існувати у новій, може і незвичній, формі. Зважаючи на те, що у формуванні обряду даної місцевості вагому роль відіграли певні географічні, соціальні, психологічні чинники, перш за все, звернімося до географії досліджуваного ритуалу. Територія Правобережного Полісся для опитуваних нами переселенців є первісною місцевістю їх побуту, яка з окремими її ареалами стала природним середовищем для формування, динаміки та функціонування весільного обряду. Але місцевість Київської області є вторинним полем для формування цього ритуалу, де сталі традиції вимушені акумулюватися із новим традиційним середовищем. З огляду на це, виникає проблема реконструкції, повного відтворення весільного обряду на обстежуваній території Київщини. Сучасний опис композиції обряду буде певною мірою відрізнитися від традиційної структури Поліського весілля. І в той самий час, зафіксовану розповідь с. Дорогинки не можна назвати місцевим варіантом даного обряду, адже інформатори постійно посилаються на своє первісне місце проживання, зазначаючи: «але в нас було не так» чи «то ми так робили, а тут не так».

Аналіз записів говорить про те, що цілісна структура обряду була зруйнована. Адже з плином часу, зі зміною первісного місця проживання структура ритуалу зазнала суттєвих змін. Як результат культурних взаємовпливів, перед нами постає симбіоз двох весільних обрядів: той, що існує в пам'яті інформаторів як обряд, органічно функціонуючий на території Житомирського Полісся, і той, що, зазнаючи всіляких впливів, існує сьогодні.

За тривалу історію свого існування весільний обряд на тлі окремого ареалу сформував певну кількість композицій – варіантів, які мають локальні відмінності у своїй структурі. Аналізуючи таку групу відмінностей – так званих локальних підваріантів, можна виділити єдину спільну для них композицію – інваріант. Але це тягне за собою розгляд проблеми структурних особливостей цього обряду та плутанину із термінологією. Саме тому, зупинимось на конкретній задачі – виділити загальну сталу основу весільного обряду, яка б не змінювала кількості етапів та своєї послідовності на конкретній обстежуваній території. Ця основна структура буде, звичайно, не зразковою, а тією, яка допоможе подивитися на традиції весільного обряду у його динамічному зрізі.

Таким чином, для порівняльної характеристики окремих обрядових дій весільного ритуалу переселенців Житомирського Полісся, які сьогодні мешкають на території Київської області, ми виділяємо окрему загальну структуру обряду. Ця структура, певна річ, не є досконалою чи зразковою, але створює оптимальну основу для аналізу питання, що розглядається у статті. Отже, ми підемо за наступною схемою: заручини, сватання, запросини на весілля, вільце (гільце), дівич-вечір та розплітання коси у суботу.¹

Про збереження правової ваги обряду «заручини» й сьогодні свідчить коментар респондентів Сидоринко Марії Лавринівни та Євреєнко Ніни Федорівни, уродженок с. Терехи (Чорнобильське Полісся), які нині проживають у с. Дорогинка: «Заручини то ж те саме, що на весіллі. Кажуть: «сидять на заручинах». Коли вже од вінця прийдуть чи од розпису, то стелять кожуха, садять молодих на цей кожух, щоб багаті були – оце вже заручини. У нас саме весілля називається «заручини», коли молоді на кожусі сидять» [5].

На Житомирщині, визначившись у виборі, батьки молодого ідуть слова питати до батьківської хати молодой. Також цей звичай тут ще називають «умовини», «вігляди», «розгляди», «поп'ятани». Попити є обов'язковою частиною перед шлюбних актів даної місцевості, в процесі яких батьки попередньо обмінюються хлібом. Ходять у будь-який день тижня, крім важких, у м'ясоїд. Якщо попити ігнорують, то кажуть: «оддали в притули».

Запрошувати на весілля (запросини) родину та сусідів молоді ходили у четвер і п'ятницю, у деяких регіонах це робили у суботу зранку. Зазвичай молода збирає своїх дружок, з якими ходила, а молодий – бояр. Локально фіксується інформація по те, що молоді разом запрошують гостей на свято. В першу чергу, запрошують найближчих рідних по батькові і матері, тоді двоюрідних сестер та братів, і на останок – сусідів. У цей час дружки співають обрядових пісень:

На воротях білий півень співає,
Десь моя рідна ненька дрімає,
Десь моя рідна ненька заснула,
Що за мене, молоденьку, забула.
Не спи, ненечко, у ночі,
Печи, ненечко, калачі,
Печи, ненечко, на меду,
Я до тебе дружечок наведу.
Вони тебе не об'їдять, не обіп'ють,
Тільки відвідають та й підуть [4; 97].

¹ Для чіткості і зручності аналізу у статті ми застосовуватимемо курсив для виділення розшифрованих текстів оповідачей.

«У мене онука, то ходили ще за місяць – розвозили хлібину і хустку. Носили всім у рушнику чи у хустці хлібину і запрошували на весілля. Я знаю, молода іде до своєї рідні, а молодий – до своїх родичів. Коли в мене було весілля, то ходила сама із подружкою – дружкою запрошувала на весілля.

У нас такого не було (перериває друга оповідачка), це у них, мабуть із Переяслава таке, такого і тут в Дорогинці не було. У нас батьки гукають на весілля – не молоді. У селі матка з батьком гукають. Я знаю у того, що шостого було весілля, то батько ходив гукав» [5]

Напередодні весілля у хаті нареченої збираються дівчата й жінки на дівчач-вечір. Іноді подібну вечорину влаштовують й у нареченого. На Житомирщині, в цей вечір дівчата-дружки прикрашають ритуальні предмети: весільну свічку та весільне деревце: «А де тее гілечко вилося? Та вилося гілечко в бору, та привезли бояри до двору. Вийшли дружечки, узяли, у нову світленьку внесли, поставили гілечко на столі, ой, на столі, на престолі, на квітчастій і на перепичастій скатерті...». За традиціями, у цей вечір дівчина прощається зі своїми подругами та дівочтвом. В окремих селах на дівчач-вечір молода сідає на посад – це спеціальне місце на покуті або на діжі, застелений кожухом.

За свідченнями інформаторів, традиція дівчач-вечора зберігається на території їх попереднього проживання, тобто на Поліссі. Вся інформація оповідачey лунає у минулому часі і стосується їх Батьківщини. Перед весіллям збиралися дівчата, ішли рубали ялинку – то весільне деревце. Ввечері, то називався він дівчач-вечір, сідали та квіточки шшивали різні. Тоді вільце починали наряджати стрічками, квітками, калиною та свічками. Пісень співали всіляких сумних, дівчина прощалася із подружками своїми. Оце робили ввечері, перед весіллям [5].

Головним атрибутом дівчач-вечора на Житомирщині є вільце – традиційне весільне дерево, яке прикрашається на передодні свята. Зазвичай роль цього обрядового вільця відіграє ялинка. За традицією, молоді дівчата напередодні весілля ідуть до лісу і шукають якнайгарнішу ялинку невеликого розміру. За традиціями, та дівчина, котра перша знайде деревце – невдовзі виде заміж. Майбутнє вільце приносять до хати і починають прибирати різноманітними живими та паперовими квітами, калиною, а також свічками, які запалюють вже в день весілля. Вільце уособлює символ дівочості, з якою молода прощається протягом обряду. Тому прибране вільце, яке під час всього весілля знаходиться поряд із нареченими, до дому не приносять, а закидають чи прибивають на стріху, або прив'язують до плодового дерева. Традиційно вільце прикрашається у хаті молодою, але у деяких місцевостях іде приготування двох таких весільних атрибутів – окремо для хлопця та для дівчини.

Аналіз записів показує, що про обрядове дерево, як і про власне обрядодію дівчач-вечора, інформатори зі своєї пам'яті відтворюють тільки поліський варіант, що свідчить про те, що на сучасній території проживання ця частина весільного ритуалу і всі атрибути, пов'язані із нею, не збереглися. Вільце вили дівчата в суботу ввечері. Із сосни вільце робили, квітки крутили, а зверху з вівса квітка, да там калина і все таке. Вільце як вили співали, а їм по чарці наливали. Як завивали вільце то співали:

Ми вилечко довиваємо,
Підемо погуляємо.
Дайте нам з великої ложки
Горілочку трошки

Як вже прикрасили вільце, то стояло воно у хаті. А тоді, як молодих садять вже за стіл на весіллі, то ставлять вільце коло молодих, з боку сидить світилка, свідок. Приходить молодий вже зі своєю родиною, також з вільцем ідуть – ставлять вже ті вільця разом. Хлопцеві наряджали вільце дівчата з його руки. У дворі коли вже стояли, то хто вищий чи хлопець чи дівчина яка, підіймали вгору – чіє вільце буде вище стояти. Потім закидали на хату. Молодої вільце закидали на хату, а молодого вільце ще ні, з ним ішли ще до двору нареченого, бо там ще треба коровай роздавати у молодого, бо в нареченої роздають сьогодні, а у хлопця вже на другий день – в понеділок [5].

Продемонстровані тексти свідчать про те, що у зв'язку із сучасною глобалізацією і урбанізацією відбувається тотальна руйнація форм фольклору, а також десакралізація ритуалів. Таким чином, сьогодні весільний обряд набуває значення театралізованого дійства. Більшість складових сакрального ритуалу носять вже тепер розважальний характер, але деякі обрядодії, не зважаючи на плин часу, зберігаються і сьогодні, як певне табу – страх перед незвіданим, що передається з покоління до покоління і є своєрідною ідентифікацією себе як етносу.

1. Байбурин А.К. Несколько замечаний о структуре русского свадебного обряда // Материалы XXVI науч. студ. конф. Тарту, 1971. 2. Бріцина О., Головаха І. Прозовий фольклор села Плоске на Чернігівщині. К. – 2004. – С. 11. 3. Бріцина О. Українська традиційна проза: питання текстології та виконавства. К. – 2006. – С. 12. 4. Весільні пісні: У 2-х кн./ Упорядник, автор вступ. статті та прим. Шубравська М. – К., 1982. – С. 97. 5. Зап. 20.04.07 від Сидоринко Марії Лавринівни 1931 р. н. та Євреєнко Ніни Федорівни 1931 р. н. у с. Дорогинка Фастівського району Київської області.

*Т.В. Довжок, асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

РОЛЬ БІОГРАФІЗМУ В ПОЛЬСЬКІЙ ПОВОЄННІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОГРАНИЧЧЯ

Література польсько-українського пограниччя – унікальне явище багаторівневої інтерференції національних світоглядів, мов, цінностей і стереотипів, реалізоване в межах польської історико-літературної традиції. Тематично вона пов'язана з колишніми «кресами» – південно-східними теренами Речі Посполитої (а фактично західноукраїнськими землями у складі Польщі), де сформувалася унікальна поліетнічна субкультура. Пограничне письменство засвідчує творчу реалізацію поліфонічного культурного феномену, що виник у полі взаємодії польської, української, єврейської та ін. традицій у галицько-подільському регіоні.

Базована на автобіографічному матеріалі проза у повоєнний період стала ключовою моделлю художнього осмислення недавніх трагічних подій, пов'язаних з втраченою численних «малих вітчизн», міжетнічними конфліктами, Голокостом. Літературу пограниччя творили вихідці з «кресів» – «викорінені» митці, що змушені були покинути країну

свого дитинства або стали свідками акультурації в рідному регіоні. Отже, величезний вплив на «кресове» письменство інтимно-автобіографічного дискурсу, що його Р. Нич визначає як один з головних напрямів сучасної літератури [Nycz 2002, 43], був спричинений потребою реконструкції зруйнованої чи «розхитаної» ідентичності, базованої на самотогонаційно багатонаціональній, гетерогенній спільноті.

Відношення між біографічним суб'єктом і суб'єктом тексту в цьому письменстві найчастіше відкриває нам не особливості психології приватного «я», а відсилає до «колективної біографії», що має для митців цінність першорядну. Як зазначає Б. Гадачек: «Автобіографізм фактичний і видозмінений формує головні течії і тенденції кресової літератури, (...) моделює різні літературні форми: твори, що мають високу художню цінність, а також пересічні, і навіть графоманські. А всі вони разом взяті утворюють немовби один загальний і багатоаспектний життєпис «людей з кресів», сконструйований з автобіографічних і документальних елементів, винесених з «того» світу» [Hadaczek 1993, 21].

Водночас Е. Касперський застерігає від абсолютизації біографізму як методу дослідження прози пограниччя, адже останній є не лише прийомом інтерпретації, а й специфічною категорією поетики, способом літературної самореалізації митця. Літературна біографія є простором фікції та ймовірності; норми істинності і принцип підтвердження дійсністю поданих фактів тут не є обов'язковими [Kasperski 1996, 117].

У творчості А. Кусьневича, З. Гаупта, Л. Бучковського, В. Одоєвського автобіографізм – це значно більше, ніж тематична й емоційна прив'язаність до «кресових» теренів, він виростає до рангу універсальної поетики, за допомогою якої (можливо, лише її) стає можливою оповідь про феномен пограничного регіону, збережений у нетривкому просторі пам'яті.

Анджей Кусьневич (1904-1993), Леопольд Бучковський (1905-1989) та Зигмунт Гаупт (1907-1975) – майже однолітки, народжені на теренах тогочасної ц. к. Галичини – провінції «старої» Австро-Угорської імперії. Роки їхньої юності припали на період становлення незалежної Польщі, з усіма його суперечностями, включаючи відродження польського культурного простору на колишніх «кресах» та сумнівну національну політику молодого уряду. Митців поєднує спільне ціннісне поле «малої вітчизни», в якому створюється особливий «кресовий код» – система знаків, доступна лише для членів назавжди зниклої спільноти. Порозуміння «втаємничених» – «людей з клану ерцгерцога» – підкреслює у книзі-есе «Моя історія літератури» А. Кусьневич [Kuśniewicz 1980, 99]. Важливо, що кожен з письменників, перш ніж потрапити у сферу цінностей «польських кресів», був сформований у контексті явищ, відомих тепер як складові Австро-Угорського міфу. Головна з них – ідея етнічної й релігійної толерантності, пов'язана з політикою династії Габсбургів [Wiegandt 1988, 18], [Tomaszewski, 210].

А. Кусьневич народився в селі Ковениці під Львовом у родині землевласника зі стародавнім аристократичним родоводом, ходив до школи у Самборі. Писати почав на схилі років, причому дебютував як поет, порушуючи складну польсько-українську проблематику («Слова про ненависть», 1955), лише за шість років заявив про себе як прозаїк: перша повість – «Корупція» (1961), пізніша проза – починаючи від «На шляху до Коринфу» (1964) до останньої повісті «Повернення» (1987) – присвячена долі східно-галицької багатонаціональної спільноти. Однією з визначальних рис його творчості є тісне переплетення автобіографізму з літературним вимислом (фікцією), він творить власну

«стилізовану автобіографію», розгорнута у безлічі художніх версій. Це повісті «Зони» (1971), «Стан невагомості» (1973), «Суміш звичаїв» (1985), в яких постають фрагменти дійсності «малої вітчизни» автора у міжвоєнний період, ініціюється подорож у часі теренами колишньої Речі Посполитої Двох Народів до витоків власної ідентичності – далеких «кресових» предків. Корені «ілюзії правдивості» та «суб’єктивного реалізму» митця відкриває Є. Яжемський: суть методу полягає у тонкому порозумінні між автором і читачем щодо існування «об’єктивної історії» – певного збігу фактів, які відбуваються в той історичний час, коли розгортається дія повісті. Саме ці факти належать до сфери біографічного досвіду автора. Проте потрібно пам’ятати, що А. Кусьневич ніколи не описує безпосередньо і «об’єктивно» самі події, а лише певні втілені в нараторів «свідомості», в яких ці події так чи інакше відображаються. Тож автор ніколи не вдає, ніби реконструює з потоку пам’яті щось «об’єктивне», те, що відбулося насправді, – він обирає як єдино можливого медіума саму свідомість – свідка минулого часу і водночас учасника сучасних подій, в перебігу яких ті давні факти неухильно зазнають деформації й реінтерпретації. А оповідач А. Кусьневича є завжди лише маскою, за якою ховається автор, аби щомити визирати з-за неї і розкривати містифікацію [Jarzębski 1984, 241]. Біографізм міг би стати оманливим методом інтерпретації доробку письменника, проте його виявом можна вважати присутність у його творах згаданого «кресового коду», що визначає перспективу різномірності у відображенні явищ поліетнічного пограничного регіону та «імунітет» до будь-якого схематизму, одновимірності і стереотипу.

А. Кусьневич в одному з інтерв’ю так висловився про зв’язок доробку Л. Бучковського з темою «кресів» і Галичини: «Його я б виключив. Та ж сама Східна Галичина, але інший погляд, інше коріння, я багато разів з ним розмовляв, але не можу знайти спільної мови...» [Kuśniewicz 1985, 4]. Неможливо заперечити, що творчість Л. Бучковського є справді абсолютно «іншою», відмінною від усього, що знала літературна традиція, а це, варто підкреслити, було свідомою настановою письменника (пор. його рефлексії на тему «нової форми» в літературі у книгах «Живі діалоги» (1989), «Жива проза» (1986), «Все є діалог» (1984)).

Л. Бучковський народився в селі Накваша на Поділлі у незаможній родині столяр-різьбяр, від дев’яти років мешкав у містечку Підкамінь, неподалік Бродів, і саме на основі топонімії і краєвиду цієї місцевості – з навколишніми селами Долинощасна, Шабасова Долина – вибудовується хронотоп його творів від першої повісті «Вертепи» (1937) до останніх зразків експериментальної прози («Камінь у пелюшках», 1987). Дебютував як письменник, маючи близько тридцяти років. Інтерпретуючи його твори, важливо пам’ятати про «первинність» погляду художника й музиканта, а не літератора, – тонка багатоспектрність світосприйняття відбилася у відчутному «на дотик, смак і запах» світі «Вертепів». Глибоку ліричність письма відзначив у повісті К. Вика, назвавши її «дивним автобіографічним поетизуванням» [Wyka 1989, 302]. Подібно З. Трішка йменував «Вертепи» «рапсодичною повістю», в якій «проза наближається до поезії» [Buczkowski, Trziszka 1984, 85].

Зв’язок з рідною землею Л. Бучковський вважав магічним першоджерелом власної творчості: «Земля, земля, ті її соки. Вкорінення. (...) Моє заклинання сталося тоді, як Панько грав. (...) іду я до тієї школи, такий неборака, іду туди в гори, а той Панько грає, я бачу, як вівці заслухалися. Гарно там було, на тій горі, кількасот овець ляже собі, а Панько на тій гірці зі своєю мелодією... Казав, що грати тоді починав, як ополудні Мати Божа приходила і казала йому – Ти грай, Панько! Там було моє заклинання» [Buczkowski,

Trziszka 1984, 13-14]. Відтоді, як стверджує митець, його не полишала жага творіння. Діалогізм, що був головною прикметою його краю, став основою світосприйняття, ставлення до ближнього і сформував новаторські погляди у мистецтві, які письменник висловив у сповнених ліризму, ностальгії й особистісної рефлексії «розмовах-діалогах» з З. Трішкою. Це уславлення культурної різноманітності, невичерпним джерелом якої були терени колишньої Східної Галичини.

До останніх з галицько-подільського «клану ерцгерцога» належить і З. Гаупт. Народився він в селі Улашківці на Поділлі у скромній вчительській родині, пережив смерть найближчих людей, війна стала невід'ємним досвідом його дитинства. Попри це ранні дитячі роки, сповнені образів воєнного хаосу («Мама казала: «швидше побачимо власне вухо, аніж наших (було це під час російського наступу, і «наші» – то були австрійські війська)» [Haupt 1999, 276]), постають у його доробку як час гармонії (цей період найповніше відображено в оповіданнях збірки «Перстень з паперу» (1963) – «В Парижі і в Аркадії», «Повість про літаючий дім», «Поминки», «Фрагменти», а також в численних епізодах інших творів).

Для З. Гаупта епізоди власного життєпису – єдине джерело тем і матеріал рефлексії, він послуговується технікою застиглого у часі фрагменту дійсності, описова домінанта якого межує зі стоп-кадром фільму чи графічним ескізом, асоціативною нарацією. Його твори екзистенційні й відверті, написані «про себе» і «через себе». Автобіографізм доробку З. Гаупта – найбільш прозорий у всій літературі пограниччя. Як писав В. Ліповський, «зіставлення біографічних фактів і їхніх художніх утілень може бути одним зі способів пізнання його текстів» [Lipowski 2000, 289].

З. Гаупт відкриває «мозаїчну поетику» (термін К. Віки), покликану відтворити різноманітність і «дйвність» культури багатонаціонального краю. Характерна для його мачери суб'єктивізація перспективи оповіді виражається у зумисному коливанні часової та особистісної дистанції щодо зображуваних явищ: «Що за колосальне відкриття себе серед власного, єдиного, нескінченного світу. (...) Хай би я хоч як приставав до інших, гуртувався і товкся до стада, це мені анітрохи не допоможе, і я завжди лишатимуся сам, буду зазирати не далі власного носа» [Haupt 1999, 275] – визнає митець. Можливо, саме в цій відвертій суб'єктивності корениться надзвичайна правдивість виражених у творах переживань, яка глибоко відчувається читачем і становить, напевно, головну цінність оповідань З. Гаупта.

1946 року письменник від'їздить з Європи, решта його життя пов'язана з Новим Орлеаном, Нью-Йорком, В'єтнамом, проте з тими теренами практично не пов'язана пізніша творчість. Винятково рідко Америка з'являється в оповіданнях митця, а її образів бракує емоційної повноти і багатства, властивого для картин галицько-подільської дійсності («Генрі Буш і його літак...»). Одне з написаних в США оповідань З. Гаупт назвав «Там, де ростуть суніці – і там, де перець росте», ціннісно означивши власну антиномію «близького і далекого» – вітчизни і чужини.

В. Одоєвський (нар. 1930 р.) – один з найвідоміших представників «кресової тематики» у польській літературі повоєнної доби. Завдяки особливій емоційності, якої письменник надає художньому світові «кресів», мимоволі створюється враження, нібито він був часткою і його біографічного досвіду. Проте В. Одоєвський – «нетушешний», що підтверджує відносність застосування біографічного критерію до аналізу літератури

пограниччя [пор. Kasperski 1996, 107-108]. Народився у Познані, належить до іншого покоління, вихованого вже у незалежній державі, проте зв'язок з «кресами» присутній у його життєписі: літо 1943 року 13-літній Влодзімеж провів у родичів на Поділлі під Тереховлюю – в самому епіцентрі польсько-українських конфліктів.

Тож в основу художнього образу пограниччя В. Одоєвського лягли передусім враження від «кривавого літа», які нашарувалися на сформований у свідомості митця літературний образ України (В. Одоєвський згадував, що виховувався на поезії «української школи» та романістиці Г. Сенкевича, в яку була закохана його мати [Odojewski 1997, 3]). «Ми думали, що їдемо на канікули, відвідати родичів. І потрапили на різанину поляків. 1943 року відбувся з'їзд українських організацій, який визначив політику щодо національних меншин, просто кажучи, чистки», – згадував письменник [цит. за Kurkiewicz 2005, 14]. Подібний порядок подієвості: від очікування «кресового раю» – до ініціації у світ тотального нищення – формує сюжет першої кресової повісті письменника «Острів спасіння» (1951), подальші фрагменти «подільського циклу» постають у прогресуючій катастрофічній перспективі – «Смеркання світу» (1962), «Засиле все, замете...» (1973), «Збереження слідів» (1984), «Забуте, невгамоване...» (1987), «Ідьмо, повертаймося» (1993), «Оксана» (1999), «...і понесли коні» (2006), – розгортаючи перед нами безкінечний «шлях по муках» поляка-вигнанця, етапами якого є вимушений відхід з рідної землі і з дому на «кресах», примусова експатріація улюб Росії, досвід виживання в чужому світі, пізніше – відвідання рідних місць та пошук слідів власної культури, актуалізація пам'яті минулого в екзотичному просторі Італії. Ці етапи узагальнено становлять модель (фігуру) долі «людини кресів» у доробку письменника.

Актуалізовані елементи романтичної (готичної) естетики та світогляду (фаталізм, топос українського «раю-пекла»), втілені у новаторській формі психологічної прози В. Одоєвського апелюють до конститутивних елементів культурної свідомості співвітчизників. Мабуть, тому його твори є такими популярними. Доробок письменника вписується в «національно-історичну» матрицю трактування теми пограниччя (креси як проблема «ідеологічної вітчизни»), відмінну від поліетнічного образу (креси «зсередини»), як досвід «малої вітчизни»), характерного для стильової палітри А. Кусьневича, Л. Бучковського і З. Гаупта.

Отже, біографізм є одним з чільних художніх методів повоєнної пограничної прози, унікальним засобом відтворення специфіки довоєнних поліетнічних спільнот, які, за С. Вінчензом [Vincenz 1983, 11], становили сутність європейсько-середземноморського культурного простору. Причому у даній групі доробків органічне «кресове» походження митця втілюється в поліфонічності всієї його творчості, натомість, роль «стороннього свідка» визначає й відповідну схематичну інтерпретацію пограничної проблематики.

1. *Buczowski L.* Trziszka Z. Wszystko jest dialogiem. – Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1984. – 328 s. 2. *Hadaczek B.* Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice. – Szczecin: Ottonianum, 1993. – 222 s. 3. *Haupt Z.* Pierścień z papieru. – Gładyszów: Wydawnictwo Czarne, 1999. – 295 s. 4. *Jarzębski J.* Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta // Powieść jako autokreacja. – Kraków-Wrocław: Wydawnictwo Literackie, 1984. – S. 227-274. 5. *Kasperski E.* Kresy, pogranicza i mity. O metodologii badań nad literaturą kresową // Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza / pod. red. E. Czuplejowicz i E. Kasperskiego. – Warszawa: Wydawnictwo «DiG», 1996. – s. 106-120. 6. *Kurkiewicz J.* Spojrzenie demona.

Na 75. urodziny Włodzimierza Odojewskiego // Tygodnik Powszechny. – 2005. – Nr 25. – S. 14. 7. *Kuśniewicz A.* Moja historia literatury. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1980. – 215 s. 8. *Lipowski W.* Dziś, przedwczoraj wczoraj, jutro..., czyli o ćwiczeniach pamięci Zygmunta Haupta // Ruch Literacki. – R. XLI. – 2000. – Z. 3. – S. 285-303. 9. *Nycz R.* Cztery dyskursy literatury nowoczesnej // Teksty Drugie. – 2002. – Nr 4. – S. 35-46. 10. *Odojewski W.* Inna opowieść, inni ludzie // Arkusz. Miesięcznik kulturalny. – 1997. – Nr 5. – S. 3. 11. *Tomaszewski M.* Mała ojczyzna w czasach Monarchii Austro-Węgierskiej // Kresy. Kwartalnik literacki. – 1994. – Nr 20. – S. 209-211. 12. *Vincenz St.* Po stronie dialogu. – T. I. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1983. – 372 s. 13. *Wiegandt E.* Austria Felix, czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej. – Poznań: Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1988. – 253 s. 14. *Wyka K.* Pogranicze powieści. – Warszawa: Czytelnik, 1989. – 517 s. 15. *Z amatorstwa.* Z Andrzejem Kuśniewiczem rozmawia Teresa Krzemień // Polityka. – 1985. – Nr 22. – s. 4.

*H.V. Доценко, асп.,
Институт філології КНУ імені Тараса Шевченка*

АВТОКОМУНІКАЦІЯ У РОМАНАХ ПАТРИКА МОДІАНО

У 70-ті роки ХХ ст. у гуманітарних науках позначились процеси, що змінили методологію гуманітарних досліджень. Від міжпредметної методології позначився перехід до методології міждисциплінарної. В сучасній естетиці з'явилося поняття «художня система», що характеризувало сукупність мов мистецтв, які взаємно доповнюють одна одну. Системний підхід до вивчення культури був запропонований науковцями, зокрема М. Каганом, у книзі «Морфологія мистецтва» (1972). Дослідник мав на меті виявити координаційні та субординаційні зв'язки між рівнями художньо-творчої діяльності, що які дозволять досягнути закони внутрішньої організації світу мистецтв [6;8]. Він запропонував підійти до розуміння цілісного світу мистецтва не як до замкненої структури, а як до розімкненої, достатньо розгалуженої, корелюючої всередині самої себе на різних смислових рівнях. Цей підхід виводить до проблеми художніх комунікацій.

Комунікація – це спосіб спілкування людини з іншими у багатозначному світі. Спосіб спілкування, мова визначає спосіб мислення, сприйняття подій, оцінювання життєвих явищ. Бурхливі події ХХ ст. позначились на всіх сферах існування людини та значною мірою вплинули на внутрішній світ індивіда. Під впливом ніцшеанської теорії філософська наука проголосила ХХ ст. епохою «смерті бога», що призвело до пошуку нових ідеологій та концепцій. Людина ХХ ст. опинилася у стані фрустрації. Вона втратила ціннісні позиції минулого, а нових ще не набула. Руйнування цілісності світосприйняття призвело до конфлікту існування людини у суспільстві. Провідною темою художньої літератури ХХ ст. постала тема самотності, загубленості, пошуку власної ідентифікації, свого місця у хаосі оточуючого світу.

Питання власної ідентичності – національної, соціальної, культурної – постають провідними темами у романах П. Модіано. Розкриваючи смисл людської екзистенції,

письменник у своїх творах змальовує комплекс стосунків людини зі світом, чуттєво сприйнятим нею. Його героїв бентежать відсутність, втрата, самоусунення як стан їх неспокійної душі. Персонажі П. Модіано живуть у собі, у своєму власному світі. Головна їх відмінність – цілковита відчуженість, як від себе, так і від тих, хто їх оточує. Головну роль у становленні особистості відіграє пам'ять, спогади. Гра спогадів, що сплівають у пам'ять, мерехтять, піднімаються на поверхню свідомості, освітлюють теперішнє. Вигадане і реальне переплітаються у химерній і непередбачуваній манері. Все балансує на межі зникнення. У романі П. Модіано «Вулиця темних магазинчиків» (1975) з перших рядків герой визначає себе як людину втрачену для самого себе та оточуючого світу. «Я – ніхто. Просто світлий силует, у цей вечір, на терасі кафе» [9;6]. Гі Ролан – приватний детектив, який втратив пам'ять і намагається відтворити власне минуле, приміряючи на себе факти й події з життя багатьох людей, чиї життя могли б бути схожими на його власне. Раптові спогади випадкових людей, пожовклі від часу фото, телефонні довідники за минулі роки, які можливо давно втратили актуальність, слугують йому химерними дороговказами на шляху пошуку себе самого. Герой роману «Загублений світ» (1984), письменник Е. Гайз прагне віднайти власне «я», занурюючись у спогади юності. Опиняючись у Парижі, місті, що зберігає пам'ять про ті далекі роки, збудує приспані часом почуття. «Не рухаючись, широко розкривши очі, я потроху вивільнювався від товщі панцера, під яким переховувався вже двадцять років... Повернутися у колишній Париж. Прийти на руїни минулого і спробувати посеред них відшукати свій власний слід. Спробувати розв'язати питання, які так і залишилися без відповідей» [10;17]. Гайз прожив багато років у Великій Британії, він почувається чужинцем, самотнім туристом, що відбився від групи у заповненому спекою та натовпом місті. Старі будинки без номеру, похмурі провулки у намісті ліхтарів, що давно не освітлюють їх, на які шоразу наштовхується герой, блукаючи кварталами Парижа, викликають відчуття «déjà vu». Він не може існувати у сучасному світі, не віднайшовши шлях своєї молодості. З кожним наступним міражем, недописаним листом, неіснуючою адресою чи телефонним номером, герой заглиблюється у товщу власних спогадів, наново переживаючи події минулого.

Художня оповідь П. Модіано співвідносна тому, що Р. Барт називає «розповіддю про життя» або «life-story», центральним об'єктом зображення якої є самоідентифікація людини [1, 390]. Людина ніби «проживає» власне життя наново, розповідаючи про нього. У процесі розповідання відбувається інтерпретація минулих подій, що призводить до корегування власного «я» у теперішньому. Текст «life-story» має двовимірну структуру: з одного боку, мова йде про минуле людини, з іншого, інформує про стан свідомості індивіда «насьогодні», відображає його світосприйняття, почуття самоідентичності [2;107]. Аналогічну структуру мають і романи Модіано. У них відображається розповідь героїв про події, які відбулися задовго до моменту оповіді. Процес пригадування, занурення героїв у світ далекого минулого, що відповідає площині минулого часу, займають магістральну позицію. Читач не одразу співвідносить «розповідь» з відповідною темпоральною позицією. Автор ніби навмисне насичує оповідь пильним, навіть прискіпливим описом деталей і зовсім побіжно, у середині «розповіді», зазначає часову «відстань», що дозволяє встановити приналежність оповіді до того чи іншого часового рівня. «Цього року осінь прийшла раніше, ніж зазвичай, принісши з собою дощі та зіпріле лисття... Там, де я живу зараз, осені не буває...» [8;10]. «Моя мати ніколи не пропонувала жити в неї. Як і її чоловік...

У ті рідкісні дні, коли я відвідувала їх, мене вражав його пронизливий погляд...

Я так і не спізнала справжнього сімейного життя...» [8;44]. «Я влаштувався у кафе неподалік Холланд Парку... Сьогодні, тридцять років потому, у Парижі...» [10; 62]. Дуже чітко таку характерну рису часової побудови «life-story» визначив Ж. П. Сартр: «... коли ти «розповідаєш» своє життя, все змінюється; тільки ніхто цієї зміни не помічає, і ось доказ: люди недарма говорять про правдиві історії. Нібито історії взагалі можуть бути правдивими; події розгортаються в одному напрямку, розповідаємо ж їх ми у зворотньому. Нам здається, що ми починаємо спочатку... Та насправді починаєш з кінця. Кінець тут, він присутній тут невидимкою, це він надає вимовленим словам урочисту значимість початку...» [5; 52-53]

Термін «наративізація повсякденності» пов'язаний із проблемою визначення об'єкта оповіді. В залежності від часової та логічної організації тексту виділяють кілька видів «life-story», до одного з яких відносять розповіді про конкретні події, що відбулися в минулому. Це – сюжетно-оповідні висловлювання, які співвідносяться з певною фабулою (історією, інтригою) [16; 5]. У них чітко виокремлюються дві події: референтна (подія, про яку розповідають) і комунікативна (подія самого висловлювання) [2; 110]. Тексти Патріка Модіано відображають саме комунікативну подію (розповідь-спогад), яка включає в себе референтну (висвітлення подій, які викликали спогад). Для героїв процес «розповідання» утотожнюється з процесом пригадування і виступає єдиною можливістю віднайти себе. Таким чином, «розповідь» перетворюється на квазімонолог, де адресантом і адресатом виступає сам герой.

Механізм передачі інформації, де відправник і отримувач повідомлення співпадають, відповідає автокомунікативній моделі «Я-Я» Ю. М. Лотмана. Даний тип каналу передачі повідомлення відображає суб'єкта, який передає повідомлення самому собі, тобто тому, кому воно вже і так відоме [4; 159]. Модель «Я-Я» репрезентує процес звернення до себе самого з метою усвідомлення внутрішнього стану того, хто пише. «А що як минуле і теперішнє перемішані? Хіба перипетії людського життя, на перший погляд такі несхожі, не можуть бути зв'язані єдиною таємною ниткою, єдиним ароматом?» [10; 53]. Так говорить собі Емброуз Гайз, який вирішив відшукати у каламутних глибинах минулого образ молодого Жана Деккера. «Я безумовно досяг кінця певного періоду свого життя. Він продовжувався років п'ятнадцять, а тепер настав мертвий сезон, допоки не зміню шкіри. Я спробував перенестися на п'ятнадцять років назад» [7; 120]. Так думає герой роману «Із самих глибин забуття», якому необхідно наново пережити події своєї юності, щоб зрозуміти, хто він.

Інформація у процесі передачі каналом «Я-Я» якісно трансформується, що призводить до зміни самого «Я». Передаючи інформацію самому собі, адресант перебуває своєю сутністю. У процесі такого комунікативного акту індивідуальний набір соціально важливих кодів, які містяться у людській сутності, змінюється. До таких змін призводить вторгнення певних додаткових кодів та наявність зовнішніх поштовхів, що спричиняють зсув контекстної ситуації. Як зазначає Лотман, спершу вводиться повідомлення «природною» мовою, потім вводиться код, який репрезентує формальну організацію, збудовану в синтагматичному відношенні й водночас позбавлену семантичних значень. При взаємодії первинного повідомлення і вторинного кода виникає напруження, що зумовлює появу нових «реляційних» значень. Отже, для реалізації автокомунікативного акту необхідна наявність двох різнорідних начал: повідомлення певною семантичною мовою та синтагматичного додаткового коду [4;162]. Л. С. Виготський називає таку семантичну

мову «мовою внутрішньою», що призначена лише для того, хто говорить, тобто зрозумілу тільки суб'єкту мовлення. Характерною рисою ситуації виступає редукція «слів» такої мови. Вони автоматично перетворюються у знаки слів, індекси знаків, «прочитати» які зможе лише сам суб'єкт мовлення. Синтаксис такого типу мовлення не створює закінчених речень, а тяжіє до нескінченних ланцюгів ритмічних повторів.

Аналізуючи художню оповідь П. Модіано, спостерігаємо характерну фрагментованість. Складається враження, що перед нами записник чи нотатник, поміж сторінок якого вкладені інші аркуші, чи скоріше, випадкові папірці, на яких записане те, що прийшло в голову саме у цю хвилину. Думка часто обривається, не маючи логічного завершення. Речення з оповідного перетворюється на питальне. У кожному фрагменті, так чи інакше, проступають події, ситуації, вже пережиті героями раніше, створюючи ефект «dèjà vu», що, неначе хвиля, підіймає з глибин пам'яті приспані часом образи на поверхню. «Тоді життя ще було сповнене бурхливих хвилювань і прекрасних планів» [12;10]; «Вони могли б багато чого розповісти, але будуть зберігати мовчання до самого кінця...» [12;15]; «У цьому напівсні... мені вдалося зовсім природнім те, що вони привезли мене до себе, ніби ми були знайомі з давніх давен» [12;21]. «Оркестри грали... і в це літо я познайомився з Аннет. Мабуть, я був тоді щасливий» [12;78]; «Не спить тільки він і білий кінь. Йому не дає спати тривога. А білому коневі? А раптом він зупиниться ось так, посеред ночі?» [12;56]. Членування оповіді на окремі шматки спричиняє утворення порожнин, наповнення яких відоме тільки самому оповідачу, що свідчить про наявність специфічної мови – мови для себе.

Роль додаткового коду, який включається у комунікативний процес героїв Патріка Модіано, відіграють щоденникові записи, листи, фото, газетні вирізки, сторінки телефонних довідників, витяги з протоколів чи дос'є. Автор виділяє їх в окремі фрагменти, зберігаючи найдрібніші деталі (шрифти, дати тощо). «Можливо, я вже бачив її фотографію у «Світі кіно» чи «Кіно дайджесті»... Навіть зараз спливають певні уривки:

Юні Астор (Фото Бернара і Волкер. Париж VIII, вул. Буенос-Айрес, 1).

Сабін Гі (Фото Тедді Піаз). Комедійна актриса, співачка, танцюристка. Фільми з її участю: «Татусі задають тон», «Міс Катастрофа», «Полька у наручниках», «Змовники», «Привіт, лікарю»...

Можливо, у Івонні є псевдонім, а я його не знаю?» [11; 45]

Такі артефакти репрезентують рудиментальні частки минулого, які повинні нібито розвіяти туман давніх часів. Та чим більше їх потрапляє до рук героїв, тим більше сумнівів і питань вони викликають. Даремно Е. Гайз перечитує старі записи та листи колишніх друзів, перевіряє телефонні номери та адреси спорожнених квартир. Марно Гі Ролан намагається віднайти своє минуле, перебираючи пожовклі фото, читаючи старі документи людей, що могли б знати чи пам'ятати його. Дарма героїня роману «Маленьке Диво» блукає переходами метрополітену та похмурими вулицями Парижа у пошуках жінки, схожої на її матір. З кожним кроком результати їх пошуків стають дедалі примарнішими. «Сумнівне» минуле ладне кожної миті «звернути» у будь-який бік, змінитися щохвилини. Герої романів Патріка Модіано, перебуваючи у постійному пошуку самоідентифікації, звертаючись до свого «Я» в минулому і співвідносячи з «Я» сучасним, не позбуваються сумнівів щодо істинності «повідомлень». Вони змушені блукати манівцями власних спогадів, відкриваючи все нові і нові сторінки своєї сутності, що, врешті решт, так і не призводить до «віднайдення» себе у хаотичному, примарному універсумі.

1. *Барт П.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX в. Трактаты, статьи, эссе. – М., 1987. – С. 387-423; 2. *Емельянова И.* «Рассказы о жизни»: к проблеме нарративизации повседневности // Критика и семиотика. Вып. 6. – 2003. – с. 107-121; 3. *Каган М.С.* Морфология искусства. – Л., 1972. – с.8; 4. *Лотман Ю.М.* Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – С.159-165; 5. *Сартр Ж.-П.* – Тошнота. – С. 52-53; 6. *Тюна В.И.* Очерк современной нарратологии // Критика и семиотика. Вып. 5. 2002. с. 5; 7. *Modiano P.* Du plus loin de l'oubli. – P., 1996. – 168 p.; 8. *Modiano P.* Des inconnues. – P., 2000. – 176 p. 9. *Modiano P.* Rue des Boutiques Obscures. – P., 1997. – 256 p. 10. *Modiano P.* Quartier perdu. – P., 1984. – 182 p. 11. *Modiano P.* Villa Triste. – P., 1977. – 222 p.; 12. *Modiano P.* Voyage de noces. – P., 2000. – 160 p.

*О.І. Дудченко, асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ ЯПОНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК

Де б ми не народилися, якою б мовою не розмовляли, але дитинство кожної людини, як і становлення народу в цілому, неможливо собі уявити без казки. Вона існує у всіх народів світу з давніх-давен, передається від покоління до покоління і є втіленням світогляду народу, його психології, моральних цінностей, його мрій та сподівань на краще майбутнє. У народній казці художньо відображається історія, життєвий досвід, а також побут народу. Хочеш пізнати душу народу – читай його казки.

У кожного народу існує велика кількість казок. На нашу думку, це один із найособливіших та найяскравіших жанрів усної народної творчості. Вчені-фольклористи здавна намагаються класифікувати казки за певними ознаками та особливостями, проте й досі це питання остаточно не вирішене. Особливо це стосується японських народних казок, оскільки класифікація, що прийнята у вітчизняному літературознавстві, не охоплює, на нашу думку, усього їх різноманіття.

Актуальність даної роботи полягає в тому, що без належної класифікації неможливе детальне вивчення японських народних казок. Адже в залежності від своїх зовнішніх ознак, характеру сюжетів, героїв, художніх образів, поезики, моралі, а також за своїм походженням, різні типи казок потребують особливого підходу та методів дослідження. Тому розробка ґрунтовної і адекватної класифікації японських казок має першорядне наукове значення.

Метою цієї роботи – є дослідження існуючих вітчизняних та зарубіжних систем класифікації японських народних казок та їх порівняльний аналіз. Це допоможе більш об'єктивно охарактеризувати різнобарвну палітру японських народних казок, знайти для кожної своє особливе місце у чарівній скарбниці фольклору Японії.

Наше **завдання** полягало в тому, щоб дослідити найпопулярніші японські казки і на їхньому матеріалі доповнити існуючі класифікації казок за їх жанровими різновидами.

Нині існує такий умовний розподіл казок за жанрами: казки про тварин, чарівні, соціально-побутові, новелістичні. Але провести чітку межу між тією чи іншою жанровою групою казок не так просто. Кожна казка має певний сюжет, у ній діють герої – отже, вона, певною мірою, новелістична. У всіх казках про тварин є чарівний елемент – звірі, птахи, риби розмовляють людською мовою і поведяться як люди. А в багатьох чарівних казках поряд із героями діють тварини, допомагають їм подолати перешкоди на шляху до поставленої мети. Майже всі казки містять «авантюрний елемент», тобто пригоду, на якій ґрунтується сюжет. І нарешті, немає жодної казки про тварин, чарівної, побутової, новелістичної, в якій би не було елементу повчання, моралі. Часом ця мораль висловлена прямо, іноді вона випливає зі змісту, але в будь-якій казці будь-якого народу елемент моралі є обов'язковим [Сидоренко, 1989, 6-7].

З-поміж названих груп казок можна виокремити ще гумористичні, сатиричні казки, казки-легенди, казки-небилиці, казки-анекдоти, казки-притчі. У кожному з цих видів казок дещо інакше будується сюжет, змальовуються герої та дійсність [Сидоренко, 1989, 9]. За класифікацією Л.Ф. Дунаєвської соціально-побутові казки умовно можна поділити ще на чотири підгрупи: дидактичні, сімейно-антагоністичні, гумористичні, сатиричні [Дунаєвська, 1987, 90].

Предметом нашого дослідження є народні казки Японії. Як і казки інших народів світу, вони є національною культурною спадщиною народу, який їх створив. Водночас, японські народні казки займають своє особливе місце у фольклорній скарбниці народів світу. Ознайомитись з японськими казками українською мовою ми можемо завдяки перекладам Івана Дзюби, Олександра Бондаря, Сусуму Уемура.

Як зазначає автор книги «Японські казки в коміксах» Саюмі Каваучі, термін «*мукасі-банасі*», тобто «розповіді давнини» або «стародавні розповіді», який, зазвичай, перекладають як «казки», був вигаданий японським етнографом Куніо Янагіта (1875-1962) для того, щоб об'єднати поняття *kohi* 口碑 (усні перекази), *mindan* 民譚 (чарівні казки) та *dowa* 童話 (оповідання для дітей або чарівні казки), що існували раніше [Саюмі Каваучі, 2005, 5].

На сьогоднішній день існує кілька класифікацій японських народних казок, розроблених як вітчизняними, так і японськими дослідниками.

За класифікацією І.П. Бондаренка японські народні казки насамперед поділяються на дві групи:

1) «**великі казки**», тобто загальнонаціональні, добре відомі всім японцям ще з раннього дитинства;

2) **регіональні**, тобто характерні для того чи іншого регіону країни, а тому відомі лише вихідцям із цих регіонів та фахівцям у галузі фольклору. Протягом століть у кожній області Японії, навіть у кожному місті, містечку або селі створювались власні казки з особливими сюжетами і персонажами. Тому казки кожної префектури Японії мають свій особливий колорит і своєрідний фольклорний світ зі своїми законами та канонами.

Наведемо типові особливості деяких японських регіональних казок.

Казки Кіото (столиця, місце проживання аристократів та імператора) – витончено-романтичні та шляхетні.

Осака (місто купців і майстрів) – веселі, лукаві та насичені гумором казки.

Сюжети казок островів Окінавського архіпелагу, який довгий час перебував під впливом Китаю, пов'язані переважно з морем і тваринами, часто з тваринами, що водяться саме на материку, наприклад, тиграми та слонами.

24 казки відомого японського письменника-новеліста Івая Садзанаї, що входять до складу збірки «*Ніхон мукасі-банасі*», були вперше перекладені В.М. Мендріним російською мовою ще в 1908 р. і вийшли друком у Петербурзі у видавництві А.Ф. Деврієна під назвою «*Сказання древней Японии*». У передмові до своїх перекладів В.М. Мендрін пропонує наступну класифікацію цих казок [Мендрін, 2000, 7-16]:

Міфічні казки.

Ця група казок охоплює деякі елементи японської міфології і передає окремі міфи так, як вони записані у найдавніших літературних пам'ятках. До цієї групи казок В.М. Мендрін відносить казки: «Восьмиголовий змій», «Заєць та крокодили», «Таманої».

Легендарно-історичні казки.

Казки, що належать до цієї групи, створювалися під впливом тогочасних історичних подій. Боротьба з сусідами, політична нестабільність, війни, розкрадання майна, викрадення жінок, феодальні сварки та інтриги – все це знайшло своє відображення у цих казках. Яскравим прикладом саме цього типу казок є такі казки, як: «Момотаро», «Ое-яма», «Іссумбосі», «Кінтаро», «Расьомон», «Тавара Тода», «Усівакамару».

Релігійно-етичні казки.

Ці казки, на нашу думку, займають особливе місце у запропонованій класифікації. Вони не мають відношення до міфів чи легенд про героїв. Але вони висвітлюють морально-етичні норми та світогляд, що історично сформувалися в японському суспільстві. Героями цих казок здебільшого виступають тварини: мавпа, краб, медуза, борсук тощо. Обман та помста є не останніми складовими в сюжеті цих казок. Іноді ці казки дивують своєю надмірною жорстокістю. Можливо, це є відображенням моральних цінностей і тогочасної уяви про злочин та покарання. Проте, на думку японців, саме такі казки готують дітей до справжнього життя, в якому доведеться відповідати за свої вчинки перед суспільством і в якому немає пробачення, наприклад, за невиконану обіцянку (на відміну від російських казок, де своїми добрими вчинками можна отримати пробачення («Царівна-жаба»)). До цієї групи можна віднести такі казки: «Помста краба», «Каті-каті яма», «Дзеркало Мацу-яма», «Хібарі-яма», «Дідусь Ханасака», «Горобець з уятим язиком», «Весілля шура», «Адатігара», «Коти та шури», «Мавпа і медуза», «Моногуса Таро».

Побутові казки.

На відміну від українських казок, японські казки, що належать до цієї групи, не мають чітко визначеного характеру. У цих казках опостизовані народні марновірства. Представниками цієї групи, за класифікацією В.М. Мендріна, є казки «Кобуторі», «Щасливий чайник» (Чайник Бум пуку – «буку-буку»), «Урасіма Таро».

Безперечно, класифікація, запропонована В.М. Мендріним, заслуговує на увагу. Однак, на нашу думку, вона носить дещо узагальнюючий характер. Для нас не зрозуміло, куди автор відносить велику кількість «чарівних казок». Зокрема, яскравою особливістю японського фольклору є казки про чудовиськ та привидів. На нашу думку, вони також заслуговують на виокремлення у самостійну групу.

Що стосується гумористичних, сатиричних казок та казок-анекдотів, то віднесення їх до певної групи за цією класифікацією теж є досить складною проблемою.

Нарешті, казки жартівливого характеру. Вони, на наш погляд, потребують обов'язкового виокремлення, адже за своєю специфічною композицією та оригінальними сюжетами вони тільки за формою схожі на казки, як зазначено у їхній, власне японській, назві. Японські дослідники поділяють ці казки на більш дрібні підгрупи, керуючись їхніми жанровими особливостями. Цю класифікацію наводить І.П. Бондаренко у матеріалі своїх лекцій з японської літератури.

Варай-банасі (笑い話 – від яп.: «*вару*» 笑う – «сміятися», тобто «смішні казки») – гумористичні, забавні, веселі казки про дурнів (*бака*馬鹿, *ахо*), недоумків, хитрунів, обманщиків). Якщо їх зіставляти з класифікацією, прийнятою у вітчизняному літературознавстві, то ми пропонуємо їх віднести до казок-анекдотів, гумористичних чи сатиричних казок та виділити в окрему групу під назвою, що віддзеркалює її, власне японську, назву «Смішні казки».

Обаке-банасі (お化け話 – від. яп.: «*Обаке*» お化け – «перевертень»). Це страхітливі казки про привидів, про таємне зникнення людей, про їх нічні пригоди на гірській стежині, про покинуті забутий храм тощо. Варто звернути увагу на оноративний префікс ввічливості «О-»! Це є свідченням поважного ставлення японців до цих казкових страхів. Можливо, це пов'язано з буддійськими доктринами про переселення душ.

Яких тільки створінь тут не можна не зустріти! Іноді уява стародавніх японців вражає до глибини душі. Ці казки «населені» відомими нам гномами (*коробокору*), русалками (*нінгьо*) та драконами (*рю*), хоча в японських казках зовнішній вигляд та характер останніх дещо відрізняються від нашого звичного сприйняття. Є також незнайомі нам герої: водяний дух *Каппа*, *Тенгу* – лісовий дух, схожі на західних гоблінів жорстокі воїни *Сіконе*, а також морське чудовисько *Сятіхоко*. Окрім страховиськ тут «живуть» різноманітні привиди: *О-баке*, *Юрей*, *Онрьо*, *Баку*, *Конакі Дзідзі*, *Нурикабе*, *Іттан-момен*, *Хітоцуме Кодзо*, *Каса-но-Обаке*, *Рокурокубі* тощо. Пропонуємо назвати цю групу казок, які представляють досить великий прошарок японського фольклору, «Страхітливі казки».

Наступна група **фусагі-банасі** (塞ぎ話 – від. яп.: «*фусагу*» 塞ぐ – «закривати», «пергороджувати», «заповнювати» (час, дозвілля, місце, вакансію тощо), тобто цікаві казки про різні дива, незвичайні події тощо. Це дуже оригінальні емоційні казки-застереження, що зближує їх із жанром *сецува* – буддійськими легендами-притчами, про які йтиметься далі. Іноді цей вид японських казок називається «*отогі-банасі*» – розважальні казки (від. яп.: お伽する «*отогі-суру*» – «забавляти», «розважати»). Ми пропонуємо віднести їх до групи чарівних казок.

Тіе-но ару ханасі (досл.: «*про те, що розумне*», «розповіді про розумні речі» – від. яп.: «*тіе*» 知恵 «розум», «кмітливість», «тямучість», «тіе-но ару» – «розумний», «кмітливий», «винахідливий») – дидактичні казки виховного спрямування. Ми вважаємо, що саме цей вид казок варто віднести до казок-притч.

Хіко-ігі банасі (досл.: «*краций*» / «*славний хлопець*», «*молодець*», від. яп.: «*хіко-іті*» 彦一 – «перший серед хлопців» або ще: 偉い人のお話 «*ерай хіто-но о-ханасі*» – казки про великих / славетних людей). Виходячи з їхньої тематики, можна назвати цю групу «казки про легендарних людей».

До:буцу-но ханасі (від. яп.: «*до:буцу*» 動物 – «звір», «звірі», «тварина»), тобто казки про звірів, але, знову ж таки, дидактичного спрямування з урахуванням тих чи інших як позитивних, так і негативних рис окремих звірів, їхніх вад тощо. Цікаво, що загальні

характеристики японських звірів не завжди співпадають із типовими рисами, що приписуються різним звірам українцями, слов'янами, європейцями.

Тонарі-но дзісан-но ханасі (隣の持参の話 – «розповіді про сусідів», «принесені сусідами казки», від «дзісан-суру» – «приносити з собою», «(передати) через когось») – побутові казки з різними сюжетами соціальної спрямованості, що зближує їх із жанром «народних легенд» (民族伝説 – «міндзоку-денсецу»).

І остання група казок – **кейсікі-банасі** (形式話 – досл.: «казки лише за формою», від яп.: «кейсікі» – «форма», «зовнішній вигляд»). Це своєрідні казки-жарти – зачини без кінця, еліпси, відмовки тощо. Вони поділяються на **нагай-ханасі** (長い話 – «довгі казки») та **мідзікай-ханасі** (短い話 – «короткі казки»). Оскільки у вітчизняній класифікації окремої групи для цих казок нема, ми пропонуємо назвати її «казки-розіграші».

Таким чином, класифікації японських народних казок, запропоновані російським вченим В.М. Мендріним та японськими дослідниками суттєво відрізняються. Але обидві мають повне право на існування. Казкові сюжети, художні образи, прийоми та морально-етичні засади тісно переплетені між собою, тому класифікація казок є лише умовною, за домінуючими елементами. Тож, проаналізувавши вище розглянуті класифікації, ми вважаємо, що японський варіант є більш повним. Оскільки японська термінологія дещо відрізняється від класифікації народних казок, яка існує у вітчизняному літературознавстві, ми пропонуємо ввести додаткові групи:

смішні казки – гумористичні, сатиричні казки та казки-анекдоти,

страхітливі казки – казки про чудовиськ та привидів,

казки-розіграші – казки, що тільки за формою нагадають справжні казки, а по суті є жартами з елементами розіграшу слухача.

Японські народні казки унікальні: вони поєднують у собі дійсність і вигадку, кумедність сюжету з повчальними життєвими уроками, реалії повсякденного життя народу з його мріями та сподіваннями. Тут поруч існують неймовірні явища, фантастичні істоти і такі знайомі з реального життя людські персонажі. Вся ця багатшаровість та різноплановість змісту народної казки, насиченість казкових сюжетів різними елементами, різноплановість художніх образів, функціональна спрямованість та стилістична забарвленість робить її надзвичайно цікавою для вивчення і водночас ускладнює її дослідження, надаючи безліч матеріалу для мовно-стилістичного аналізу і жанрової класифікації.

1. 25 крацих японських казок / [Упоряд. О.І. Бондар, С. Уемура]. – Одеса: «Астропринт», 2003. – 229 с. 2. Дунаєвська Л.Ф. Українська народна казка / Київський ун.-т. Ім. Тараса Шевченка. – К., 1987. – 126 с. 3. Земляника под снегом: Сказки японських островів / Переклад з яп. В. Марковой; Рис. Г. Калиновського. – М.: Дет. лит., 1968. – 136 с. 4. Казки народів світу: Для мол. шк. віку / [Ред.-упоряд. І.Г. Сидоренко, В.І. Романець; Передм. І.Г. Сидоренко]; Мал. Г.В. Акулова. – К.: Веселка, 1989. – 447 с. 5. Казки Японії. – К.: Грані-Т, 2006. – 56 с., іл. (Серія «Казки народів світу»). 6. Садзанами Сандзин. Нихон мукаси банаси: Сказання древней Японии / Пер. с яп. и примеч. В.М. Мендрин. – М.: РГБ, 2000. – 256 с. 7. Японські народні казки: [У 3 т.] / переказав укр. Є. Литвиненко. – К.: «Задруга», 2006. 8. Японские народные сказки / [Пер. с яп. и обр. Н. Фельдмана, Под общ. ред. С. Маршак, Рис. Н. Лапшина]. – М.: «Детская литература», 1965. – 79 с.

9. Японские народные сказки / [Пер. В. Марковой, Илл. К. Чёлушкина]. – М.: «ЗНАК». – 1994. – 70 с. 10. まんが日本昔ばなし. – Tokio. – 講談社インターナショナル株式会社, 2005.

*Л.В. Жванія, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ІДЕЯ СВОБОДИ ТА СВОБОДИ ВОЛІ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Т.Г. ШЕВЧЕНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Класичне визначення поняття «воля» – цілеспрямованість на виконання тих або інших дій із свідомим здійсненням вибору і прийняттям рішень. Поняття «свобода волі» у філософії означає можливість чинити згідно волевиявленню, яке не детерміноване зовнішніми умовами. Адже тільки нічим не обмежена і безумовна свобода є єдиною основою людської відповідальності, а значить і етики [8]. Кант пов'язує свободу із сферою природи вибору необхідності, джерелом якої є воля. Цей вибір відбувається у межах морального закону, тобто розум обирає, що є добром, а що злом [4, 423]. Таким чином, ідея свободи волі часто виявляє себе через конфлікт різних систем цінностей. Чи наявний такий конфлікт і така ідея у творах Т. Шевченка та Лесі Українки?

Л.Задорожна, вивчаючи ціннісні моделі Шевченкової творчості, розглядає свободу волі як самовладання людини, як чинник, завдяки якому людина може сама творити свою долю. Дійсно, самовладання є однією із складових понять «свобода волі», адже тільки опанувавши себе, людина може чинити, керуючись розумом, а не почуттями, а отже, свідомо робити свій вибір, чинити акт волевиявлення. Через відсутність самовладання трагічно закінчується життя героїв «Причинної» та «Катерини». Вони керувались переважно емоціями і тому не здатні були опанувати себе. Їхнє самогубство не було результатом свідомого вибору, адже за Кантом, воля – це практичний розум, це «здатність вибирати тільки те, що розум, незалежно від схильностей, визнає практично необхідним, тобто, добрим» [4, 423.]. Самогубство Катерини і козака з «Причинної» не могло бути для них добром, отже, чинили вони, керуючись почуттями, а не розумом, тобто акту свідомого вибору у цих героїв не було. Тому справедливим є твердження дослідниці про те, що міра воління людини стає сутнісною мірою життя, його тривання. У поемі «Петрусь», зазначає автор статті, Т. Шевченко протиставляє самовладання як свободу волі і пристрасть, як несвободу, як неможливість «сягнути самовладання»[3, 12]. Генеральша не може погамувати свою пристрасть до названого сина, хоча й розуміє її аморальність. Автор зазначає, що перевага чуттєвої грані життя над розумом призводить до деструктивної непогамованості. Тільки самовладання «всі рішення віддає розумові, здатному опиратися на самого себе» [3, 15]. Мають здатність вільно і свідомо обирати між добром і злом, повністю опанувавши себе, інші герої ліро-епічних творів Т. Шевченка: Ганна з поеми «Наймичка», що обирає «безмежне терпіння», «цар волі», який зостався нескореним духом і тому «здобувається на право володіти й самим собою» [3, 17], мати Алкіда,

яка зуміла свідомо перетворити себе, повністю переродитися духовно. Ці герої свідомим актом волевиявлення обирають добро.

До проблеми свободи волі у поемі «Причинна» Т. Шевченка звертається також А. Карась: дослідник вбачає причину душевного стану героїні поеми у трагічному самороздвоєнні, вихід з якого відбувається через руйнування морального ядра людини, основою якого є дар свободи волі. Він вважає, що страждання дівчини поглиблюється через «неможливість відкрити свою душу людям», її «серце перетворюється у безодню відчаю», у ньому «меншає свободи і правди, і отже меншає місця для Божої волі», тобто автор розглядає «людську» волю як волю до життя, яка спричинює «збереження життя за рахунок анігіляції доцільності, сподівань та думок про будь-яку мету існування в земному світі» [5, 28]. Результатом проявлення цієї волі без волі Божої є те, що «людина перетворюється на божевільну земну істоту» [5, 28]. Тобто дослідник розділяє «людську» волю як природну волю кожної істоти до життя і протиставляє їй «Божу» волю, тільки за умови наявності якої людина стає свідомою особистістю, що, на нашу думку, не слушно, оскільки лише воля, яка має за основу свідомість, є людською волею, а існування свободи цієї волі відрізняє людину від світу природи.

Проблему свободи волі у творчості Лесі Українки переважна більшість дослідників розглядає як складову частину поняття свободи взагалі. Так Л. Демська виділяє два різні типи свободи у Лесі Українки: етичну й естетичну. Етична свобода – це «інтелектуалізований вибір добра і зла» [2, 55], джерелом якого є воля, а естетична – та, де «вибір відбувається в діапазоні «розум-душа» і джерело цього вибору – почуття» [2, 55]. Дослідниця вважає, що в драматичній поемі «Одержима» Месія «є втіленням розуму» [2, 55], його вибір між добром і злом керований необхідністю, в основі цього вибору лежить воля. А Міріам, навпаки, «є втіленням почуття» [2, 55], вона у своїх вчинках керується двома протилежними почуттями: любов'ю до Месії та ненавистю до його ворогів. Отже, авторка виділяє два типи свободи, які продукують відповідно два типи любові: любов до чоловіка і любов до ближнього тобто, існування двох типів свобод передбачає дві системи цінностей, які представлені у драматичній поемі Лесі Українки Міріам та Месією. В драматичній поемі «Лісова пісня», зазначає автор статті, в образі Мавки втілена ідея вільної особистості; «спроможної вибирати свободу і нести відповідальність за цей свідомий вибір» [2, 56] на противагу Лукашеві, який добровільно втрачає внутрішню свободу або ж чинить «добровільний вибір внутрішнього рабства» [2, 56]. Таким чином дослідниця виходить на проблему свободи волі: вільна особистість та, яка здатна робити свідомий вибір і нести відповідальність за нього.

Постулює «мотив вольовості» в драматичній поемі «Одержима» Ю. Шерех. Він виділяє два типи волі: «Месія, що приносить себе в жертву, бо так треба, і Міріам, що приносить себе в жертву, бо інакше не може. Воля розуму і воля фанатичної відданості ідеї» [11, 380]. Тобто Л.Демська і Ю.Шерех вважають Міріам вільною особистістю, здатною чинити волевиявлення, вбачаючи джерело її волі у почутті. На нашу думку, у випадку Міріам не можна говорити про свободу волі, свободу вибору, адже коли вчинки людини базуються на емоціях – це не свобода. Міріам одержима пристрастями. Її діями керують жагуча ненависть: «так я узброєна в свою ненависть, / як вартовий коло царської брами, / що радий вихопить на кожного свій меч, / хто тільки зле замислить на владаря» [7, 70] і жертвна любов: «О, як недовірки любити вміноть! / Як полонінь, палка у них

любов!» [7, 72]. Тому Міріам неспроможна володіти собою, свідомо чинити вибір. Навіть її смерть є наслідком несвідомого вчинку, а керована ненавистю, жагою помсти і разом з тим бажанням жертвувати собою «не за небесне царство... ні... з любові» [7, 87]. Міріам проклінає юрбу, протиставляє себе їй, підсвідомо обираючи смерть. Так само, як і Катерина у Т.Шевченка, вона не може погамувати свої почуття, прийняти ситуацію і жити далі, тобто чинити, керуючись розумом, свідомістю. Опанована пристрасними вона обирає смерть. Таким чином, смерть фізична (Міріам, Лукаш, Катерина, закохані з поеми «Причинна») або духовна (Юда) стає результатом втрати здатності робити свідомий цілеспрямований вибір, опанувати себе.

Проблему свободи волі у творчості Лесі Українки, зокрема у її драматичній поемі «Кассандра» розглядає О. Білецький. Дослідник вбачає трагедію Кассандри у тому, що у неї немає свободи волі, свободи вибору. Вона приречена пророкувати, але не може нічого змінити. Це протиріччя призводить до пасивності, адже людині не досить того, щоб знати правду, треба «волі до боротьби» [1, 378]. Той, хто немає такої волі, неминуче терпить катастрофу.

Під іншим кутом розглядає проблему свободи волі в цьому творі А. Криловець: він вважає, що Леся Українка своєю «Кассандрою» «накреслює філософську триаду: віра – воля – обов'язок» [6, 45]. Пророчиця не може реалізувати свій громадський обов'язок через відсутність віри у свою моральну правоту, що, в свою чергу, паралізує свободу волі Кассандри. У Гелена також немає віри у свої пророкування, проте це зовсім не обмежує свободу волі Гелена. Він протиставляє Мойрі сліпу волю, не просвітлену вірою в моральну правоту своєї справи. Він – людина без віри, без певних моральних переконань, а, отже, позбавлений і почуття патріотизму, громадянського обов'язку. Таким чином, на думку дослідника, відсутність свободи волі у єдності з вірою та обов'язком призводить до трагедії Кассандри. Але тільки свобода волі без віри й почуття обов'язку спричиняє моральне знецінення образу Гелена. Тобто, людина може реалізувати себе вповні, здійснити свій життєвий проєкт тільки за умови, що неодмінною складовою її особистості є свобода волі, віра, почуття громадського обов'язку.

С. Хороб визначає «акт волі» у творчості Лесі Українки як ознаку неоромантизму. В драматичній поемі «У катакомбах» вольовий акт репрезентує Неофіт-раб, у діалозі «В дому роботи» домінує воля раба – Єврея до свободи, у драматичній поемі «На полі крові» дослідник підкреслює мотив «волі до життя» Юди. Акт «волі» [9, 261], на думку дослідника, ще більш увиразнений в «Адвокаті Мартіані» й у «Оргії». У постаті Мартіана бачимо перемогу елемента волі у зіткненні з найважчими випробуваннями долі, «характер вольового акту Антея від початку й до кінця драми майже демонстративний» [9, 262]. Герой зрікається можливостей професійного життя заради особистої гідності і національної честі, карає свою дружину, що зрадила цим вищим цінностям. Неоромантичний акт «волі», на протипагу «долі» у класичній драмі, підсумовує дослідник, «є найбільш характеристичною рисою драматичної техніки, ознакою стилю, художнього мислення творчості Лесі Українки» [9, 263]. На нашу думку, говорити про вольовий акт у випадку Юди не доцільно, тому що він керується у своїх вчинках емоціями, а не розумом: Юда розчарований у своїх надіях на «царство боже», ідею якого він так і не зміг зрозуміти, не владний він і над почуттями до Учителя. Його серце роздирають протиріччя: любов і ненависть. Та й загалом, вважаємо протиставлення волі і долі неможливим, позаяк із цього протиставлення випливає, що людина, яка своїми вчинками не визнає сліпого підкорення

долі, апіорно чинить вольовий акт, незалежно керуються її вчинки емоціями чи розумом. На нашу думку, тільки свідомий вчинок є актом волевиявлення, коли ж вчинок керований емоціями – значить, особистість підвладна їм, тобто про свободу тут не йдеться.

Отже, питання, як трактується поняття свободи волі у творчості Т. Шевченка і Лесі Українки, досить складне і вирішується кожним з дослідників по-різному. На нашу думку, в ліро-епічних творах обох митців ідея свободи волі виявляє себе через світоглядні пріоритети героїв різних типів, їх можна поділити на три групи. Перша – це люди, які не можуть свідомо чинити вільний вибір, тому що у своїх вчинках вони керуються почуттями. Можливо, їх наміри добрі, але результатом їхніх дій завжди стає трагедія, зло. До цього типу відносимо Катерину, героїв «Причинної», Міріам, Кассандру, Юду. Катерина з однойменної поеми Т. Шевченка повністю віддається своєму почуттю, її кохання відкидає всі аргументи розуму, йде всупереч традицій, моральних норм родини і суспільства. Героїня живе за велінням серця, тому хоча й не бажає нікому зла, несвідомо чинить найстрашніше зло батькам, синові. Вона виявляється не здатною до самоопанування, до свідомого цілепокладання і тоді, коли результатом її дій, керованих емоціями, стає відчуження від суспільства, самотність, байдужість коханої людини. Опанована відчаєм, не здатна на осмислення тієї життєвої ситуації, яка склалася, і тому неспроможна знайти з неї вихід, Катерина йде з життя. Таким чином перед нами трагедія людини, яка у своїх вчинках керувалась не розумом, а почуттями, тому й не змогла зробити правильний вибір, який співвідносився б із законами моралі. Адже лише підпорядкування цим законам сумісно з дійсною свободою волі. «Вільна воля і воля, підпорядкована законам, – це одне і те ж» [4, 423] – писав Кант, маючи на увазі закони моральності.

Героїня драматичної поеми «Кассандра» Лесі Українки має знання про майбутнє, але не має волі змінити його. В цьому її трагедія: «Боги в тім винні, що дали тобі / пізнати правду, сили ж не дали, щоб керувати правдою» [7, 282]. Самого знання правди мало, потрібна сила волі і свобода волі, щоб своїми діями змінити майбутнє. Сили душі Пророчиці вистачає тільки на словесний бій, вона не боїться говорити гірку правду Гелені, Парісу, Поліксені, але, коли слова вимагають діла, коли треба принести в жертву полоненого елліна, щоб запобігти сплюндруванню Трої, Кассандра виявляється безсилою, вона не може опустити меч на ворога: «Рука моя зов'яла... серце всохло...» [7, 301]. Пророчиця не може опанувати себе, нею керують емоції: любов і жаль до загиблого Долона, співчуття до полоненого, почуття провини за невинну пролиту кров лідійців, страх перед невідворотністю присуду Мойри. Потурання цим почуттям призводить до неможливості дій, а це, в свою чергу, до трагедії загалу (руїна Трої) і особистої (полон). Таким чином, Катерина й Кассандра – це люди, які не спроможні чинити, керуючись розумом, свідомо робити вибір, їхні вчинки – результат емоцій.

Друга група героїв, представлена у творах Т. Шевченка й Лесі Українки, – це вольові й сильні особистості, їх вчинками керує свідомість, вони здатні чинити вільний вибір між добром та злом, тільки те, що вони вважають добром для них чи для загалу, насправді виявляється злом. Сюди відносимо таких героїв як Гелен, раб-неофіт, Гонта. Раб-Неофіт робить свідомий вільний вибір, обирає те, що, згідно його цінностей, є добром: протиставляє себе загалу: «А я піду за волю проти рабства, / я виступлю за правду проти вас» [7, 221], Богові: «Мені дарма, чи бог один на небі, / чи три, чи триста, хоч і міради. / За жодного не хочу помирати». Він обирає свій шлях боротьби, свою віру, та його доля, напевне, закінчиться

трагічно, це передбачає одна з християнок, Анціллодея: «Та жаль мені тебе... загинеш, певне...» [7, 219]. Його вибір – богоборство, гордия, у християнській традиції є злом, гріхом, адже протест проти Бога, як абсолютного добра – це свідомий вибір зла, що призводить до саморуйнування особистості.

Гелен також вільний у своєму виборі: він «пророкує» людям те, що вони хочуть почути, ним керує бажання влади над людськими душами: «люд проти люду – от мій поєдинок! / Усім тим правлю я, фрігійський розум. /Ся діадема, сзя патериця – / то знаки влади над всіма царями» [7, 287], обманюючи, здобуває він цю владу. Але влада, що спирається на ілюзії, сама стає ілюзорною, недовговічною. Тому й відбувається нівеляція цінностей, які представляє Гелен, із владаря душ людських перетворюється він на слугу ворогів – еллінів, що «у Дельфах волно божу провіщає» [7, 322].

Гонта з поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» зусиллям волі опановує свої почуття. Він впевнений у правоті своєї справи, переконаний у вірності свого життєвого вибору – відновлення справедливості шляхом насильства й крові. Це дає йому можливість свідомо обрати те, що він вважає своїм обов'язком, – переступити через почуття до найрідніших і вчинити свій страшний акт волевиявлення. Він, як Месія з «Одержимої», чинить, керуючись розумом, бо «так треба». Гонта свідомо обирає те, що, згідно моральних законів, є злом, ставлячи інтереси громади вище власних. Та свідомий вибір зла, навіть заради високої мети, не породжує нічого, окрім зла, відчаю, смерті. Гонта розуміє це, тому, ховаючи дітей, ніби пророкує собі майбутнє: «Спочивайте, виглядайте, / Я швидко прибуду, / Укоротив я вам віку, / І мені те буде, / І мене вб'ють... коли б швидче!» [10, 109].

Ідея свободи волі виявляється у творчості Т. Шевченка та Лесі Українки через протиставлення різних систем цінностей. Гонту, Гелена, раба-неофіта об'єднує тільки те, що у кожного з них своє розуміння добра. Це відрізняє їх від Месії, Адвоката Мартіана, Ганни, Іван Гуса, матері Алкіда, які в поняття добра вкладають єдиний зміст. Цих героїв можна об'єднати в третю групу. Це духовно цілісні, вольові, внутрішньо вільні особистості, які у складних життєвих ситуаціях свідомо здійснюють свій вибір. Високий рівень їхнього духовного розвитку стає причиною того, що «вольовий акт» вибору добра, на протигагу злу з індивідуального набуває значення загальнолюдського. Це відбувається тому, що свобода цих особистостей обмежується свободою іншого, вони свідомі свого вибору, і тому здатні відповідати за нього.

Всі вчинки Адвоката Мартіана спрямовані свідомим цілепокладанням, переконанням у правильності свого вибору: «Я ні свого життя не ошаджав би, / ні вас, того життя найкращих квітів, / якби я знав, що то послужить вірі» [7, 600]. Мартіан погамовує в собі біль, жаль, усі почуття, оскільки для нього безперечною є перевага розуму над пристрастями, про це він пише у промові, адресованій суду: «Я вас прошу розважити спокійно, / з холодним розмислом, сю просту справу, – / вона прозора буде мов кришталь, / коли її не затемнить дихання якої пристрасті» [7, 629]. Отже, пристрасті не мають сили над ним, оскільки Мартіан переконаний у правильності свого вибору. Добро, яке він обирає, – це жертвна любов до Бога та до ближнього. В ім'я цієї любові адвокат офірує почуттями до своїх дітей та рідних, словами, які керують ним, є «Я повинен» [7, 629].

У драмі-феєрії «Лісова пісня» спостерігаємо аксіологічний конфлікт особистостей: вільної і невільного. Лукаш і Мавка уособлюють у собі різні системи цінностей. Мавка має свободу волі. Вона внутрішньо вільна, воля для неї природний стан. Вона чинить акт волевиявлення, обираючи свободу свого почуття, її любов – не пристрасть, бо при-

страсть виключає акт волевиявлення. Її почуття має високу духовну наснагу, воно здатне «дарувати душу». Лукаш не має внутрішньої свободи, він не здатен чинити свідомо і цілеспрямовано свій вибір. Тому його почуття спочатку підносяться на рівень любові Мавки, але, оскільки в ньому немає морального ядра – свободи волі, він дуже швидко втрачає і свободу чинити згідно власного вибору. Спочатку він відмовляється від цінностей, які були первісно дані йому і приймає систему цінностей, нав'язаних йому матір'ю і Килиною. Втрата істинних цінностей, внутрішньої свободи, призводить до втрати свободи фізичної, до втрати володіння собою. Лукаш стає вовкулакою, його внутрішньою сутністю оволоділа інша істота. Відбулась повна втрата свободи волі – свободи свідомо і цілеспрямовано чинити власну волю. Його втрата свободи: і фізична і внутрішня. Мавка ж, навіть у ситуації фізичного заневолення, не втрачає свободи волі, перебуваючи у царстві «того що в скалі сидить», своєю здатністю опанувати себе і чинити згідно своєї волі, визволяє Лукаша. Навіть позбавлена тілесної оболонки, Мавка залишається собою вповні, тобто не міняє свою сутність і здатність чинити свою волю. Ніяке зовнішнє заневолення не здатне відібрати у неї цю властивість душі – свободу волі. Отже перед нами конфлікт цінностей, різного розуміння добра і зла. Духовні цінності високої любові, жертовності, краси, гармонії, які втілює в собі Мавка і яких зрікається Лукаш, протиставлені приземленості всього, що втілене в образах Килини й матері: погордування красою, пристрасті замість високого почуття, егоїзм. Саме через цей конфлікт виявляє себе ідея свободи волі, її цінності. Адже не тільки Лукаш не вільний, не мають здатності свободи волевиявлення й Килина з матір'ю, що стає причиною трагедії: Лукаш вмирає, а життя матері й Килини повністю руйнується.

Так само трагічно завершується життя інших героїв Лесі Українки, які не мали здатності володіти собою: у Ксандри забракло волі протистояти Мойрі, Міріам вистачає свободи піднятися над юрбою, протистояти їй, але не вистачає волі, щоб свідомо обрати життя; джерелом її дій є почуття, тому наслідком стає зло – смерть. Особливою прикметою творчості Лесі Українки є те, що письменниця ніколи не робить однозначного поділу персонажів на позитивних – негативних, ситуацій на трагічні чи оптимістично-щасливі, не дає простих відповідей, швидше сама ставить питання. Тому не дивно, що не тільки відсутність свободи волі призводить до трагедії, але й наявність цього внутрішнього чинника поєднується з трагізмом: трагічне майбуття раба-неофіта передбачає християнка Анціллодея, трагічна доля у Адвоката Мартіана, хоч все його життя свідомий акт волі, свободи вибору, трагічно закінчується життя Антея. Таким чином, наявність чи відсутність у людини такої властивості душі як свобода волі, не впливає на міру щастя у її житті, лише покладає відповідальність за те, ким вона є.

У поемі Т. Шевченка «Варнак» героєм спочатку керує бажання помсти, образа, ненависть. У своєму бажанні творити зло він доходить до краю: «До сльоз, до крові, до погару, / До всього, всього я привик» [10, 71]. Та в момент, коли сили душі повністю вичерпалися і нещасний опинився перед межею смерті: «Одурів я, тяжко стало / у вертепах жити. / Думав сам себе зарізати, / Щоб не нудить світом /», – його розум просвітлюється вірою: «О боже мій милий ! / Який дивний ти. Я плакав...» [10, 71]. Це дає йому змогу, погамувавши пристрасті, свідомо взяти на себе відповідальність за вчинене, що для нього є єдиною можливістю добром: «Пішов собі тихо в Київ / Святим помолитись, / Та суда, суда людського / У людей просити» [10, 71].

Іван Гус з поеми Т. Шевченка «Єретик» відразу свідомий свого вибору, він діє згідно власної системи цінностей, власного розуміння добра і зла. Добром для Гуса може бути тільки загальнолюдське, а не особисте благо. Тому він свідомо йде на протистояння з католицьким Римом: ««Дивіться, люде: осьде булла, / що я читав...» – і показав / Перед народом. Всі здрогнули: / Іван Гус Буллу розідрав!!» [10, 203]. Вчинками Гуса не керують емоції, він без страху йде в Констанц, хоча чехи просять його не йти на це судилище: «Жив Бог! Жива душа моя! / Брати, я смерті не боюся!» [10, 204]. Не втрачає володіння собою Іван Гус і в останні хвилини життя: з молитвою за своїх ворогів піднімається він на вогонь інквізиції: «І повели Гуса / На Голгофу у кайданах. / І не стрепенувся... / Перед огнем; став на йому / І молитву діє» [10, 205], тобто, Гус вповні приймає все, що з ним відбувається, адже він свідомий правильності свого вибору – його внутрішньому еству притаманна свобода волі, вона визначає всі його вчинки. Таким чином, Ян Гус – це людина, яка у стані фізичного заневолення і перед лицем смерті на вогні залишається внутрішньо вільною, тільки вчинки такої особистості сумісні з дійсною свободою волі.

Таким чином, ідея свободи волі у Т. Шевченка та Лесі Українки поєднується із розумом, із здатністю робити свідомий вибір. Адже життя для внутрішньо вільної особистості це завжди ситуації, що передбачають активний вибір між добром і злом. У ліро-епічних творах Т. Шевченка і Лесі Українки є герої, чий вчинок є результатом свідомого вибору добра чи зла, представлений в їхній творчості й інший тип – герої, чий дії залежать від емоцій, пристрастей. Та головне, на нашу думку, що в творах обох митців прочитується твердження про те, що кожна людина здатна на погамування пристрастей, на самоопанування, тобто, кожна особистість, керуючись свідомістю, може вдосконалити себе, по-новому створити. Це і є можливість свободи волі, яка підносить людину до рівня творця, оскільки вона сама створює світ свого внутрішнього я.

1. Білецький О.І. Від давнини до сучасності // Вибрані праці. В 2 Т. Т.1. – К.: Держ. видавництво худ. літератури. – 1960. – 456 с. 2. Демська Л. Проблема внутрішньої свободи в драматургії Лесі Українки // Слово і час. – 1998. – № 9-10. 3. Задорожна Л.М. Самовладання як свобода волі людини: аксіологічна модель Шевченкової творчості // Шевченкознавчі студії. – 2003. – С. 12-20. 4. Кант І. Критика практического разума. Соч. Т.4(1). М., 1965. С. 423. 5. Карась А. Правда Тараса Шевченка і ми // Схід. – 2007. – № 2.-С. 28-35. 6. Криловець А. Філософія людини і світу в драматичній поемі Лесі Українки «Кассандра» // Мандрівець. – 1996.- № 4-5. С. 41-45. 7. Українка Леся. Драматичні твори. – К.: Дніпро, 1989. – 760 с. 8. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. – 4-е изд.-М.: Политиздат, 1981. – 445 с. 9. Хороб С. Неоромантична концепція «волі» в драматургії Лесі Українки // Вісник Львівського університету. – 2004. Вип.35. С. 257-265. 10. Шевченко Т.Г. Повне зібрання творів у дванадцяти томах. Т.1, 2 – К.: Наук. Думка. 1990. 11. Шерех. Ю. Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі // Пороги і запоріжжя.Літ. Мистецтво. Ідеологія. – Харків, 1998 – Т. 1. С. 379-389.

ОБРАЗ ГРИ У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ПИСЬМЕННИКІВ 10-20-х рр. ХХ СТ.: ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ

За твердженням відомого німецького мистецтвознавця Ернеста Курціуса, мотив гри є складовою основного образного фонду європейської культури [Curtius 1973, 12]. Тому дослідження кожного з найважливіших мотивів, втілених у художньому творі, мають значення, оскільки сприяють з'ясуванню національної та історичної своєрідності концепту, дають змогу глибше осягнути колективну художню свідомість. В українській літературі тема гри до початку ХХ ст. розгорталася переважно у двох різновидах: як народні гуляння (переважно у позитивному висвітленні) та як картярська гра (найчастіше у негативному). Але письменникам не йшлося ані про своєрідні властивості гри, ані про її естетику, ані про багатосторонність її вияву. Проте саме це знайшло своє відображення у творах митців першої чверті ХХ століття, де мотив гри претендує на метафоричну універсальність. Провідним стилем у той час була романтика вітаїзму, тому видається перспективним залучення до розгляду романтичної традиції, де мотив гри був концептуальним. Ю.Манн виділяє такі характерні втілення мотиву гри: розгорнуті театральні метафори, що уподібнюють людське життя до видовищного дійства, невимушену гру дітей чи природи, соціальну гру (несправжність у поведінці людей, покора їх іншим) та гру долі – фатум, що нівелює справедливості. До названих слід додати ще один важливий мотив, притаманний романтикам: мотив шулера – людини, що руйнує гру, заперечує її як священний присуд долі. Характерним є те, що у поле зображення романтиків потрапляли азартні ігри, у яких усе вирішувала особиста удача, і «направлення» її руки висвітлювалося романтиками вкрай негативно (П.Меріме, О.Пушкін). Усе це часто формувало образ романтичного героя як іграшки у руках інших людей чи невідомих вищих сил.

У літературі 10-20-х років ХХ ст. ці мотиви видозмінюються. Перш за все, виникає протиставлення азартних та комерційних ігор. У перших усе вирішує фатум, у других – майстерність гравця. У прозі 10-20-х років людина перестає мислитися іграшкою, вона займає активну позицію, і її успіх залежить лише від неї самої. Вірогідно, це пов'язано із загальним суспільним настроєм, вірою у нові, необмежені людські можливості. М.Йогансен у романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гарі Руперта та інших» порівнює дві споріднені гри: одна з них азартна, а інша – комерційна. Майже три сторінки він описує правила «шмен-де-фер» та «21» а також гравців. У «21», що виникає саме під час I Світової війни на теренах Російської імперії, грає молодий українець «коლოსальної енергії й дуже принципіальний» [Йогансен 2001, 62], він виграє не картами, а стратегією поведінки. У «шмен-де-фер» грають головорізи, серед них – професійний шулер, він виграє у партнерів усі гроші, проте ошукані викривають його і карають. Таким чином, якщо концептом гри у романтиків була гра з невідомим, і такою була для них модель світовлаштування, то концептом гри письменників початку ХХ ст. є гра із людиною, її здібностями та розумом. Світом перестає керувати фатум, нівелюється поняття долі та випадку. Показовим у цьому плані є оповідання Ю.Яновського «Туз і перстень», де троє бойових друзів, оточені ворогами, вирішують розіграти на картах, кому відступати, а кому прикривати відступ, а

значить, померти. Проте «банкомет» Ванька Мороз не покладається на долю, він викидає з колоди грюх тузів, а винового не випускає з рук. Тобто, він стає шулером – скеровує долю, руйнуючи «священну серйозність гри». Проте сама ситуація та мотиви, які ним керують, – порятунок друзів, ставлять його вище за ігрові закони. Життя людини цінніше за будь-які умовності.

Крім атрибутивної ролі концепту гри, у розглянутих творах є й інше бачення мотиву – як символу. Символом світовлаштування стає гра в афоризмі В.Підмогильного: «Великі ідеї – це козири, якими грає історія, але розум проти азартної гри» [Підмогильний 1991, 671]. У романі «Майстер корабля» Ю.Яновського гольф і футбол стають символом характерів, світовідчуття ТоМаКі та його старшого сина. Футбол – гра запальна і одчайдушна, але головне – це командна гра, у неї не можливо грати одному. Натомість у гольф грати можна наодинці, проте треба бути впертим, уміти змагатись без підтримки. Ці дві гри Ю.Яновський використав як оригінальний символ двох людських натур: колективіста та одинака.

Рамка в оповіданні М.Йогансена «Ленінська картка» зображає гру в шахи, а саме одну з ситуацій – гамбіт: пішак падає, щоб відкрити дорогу іншим фігурам до ворожого короля. Хто грає цю партію – невідомо. Оповідає про неї першоособовий наратор, але чи є він учасником гри, чи лише спостерігачем, визначити важко. Проте він бачить у розташуванні фігур на шахівниці схему іншої історії – часів громадянської війни: рядовий залізничник-більшовик жертвує собою, щоб знищити ворожого розвідника. Головна розповідь, на відміну від рамки, ведеться знеосіблено, і можливо, вона виникла в уяві наратора, розпаленій грою. М.Йогансен зближує гру та життя за допомогою творчості: ігрова схема розгортається до драматичних подій життя людини, а наприкінці знову згортається до шахового гамбіту. Таким чином, це ніби дзеркальне відображення двох світів: що відбувається в одному, має своє відображення і в іншому.

У новелі М.Хвильового «Арабески» гра в шахи стає символом творчості: «...Мат королю! Я вам готовий дати форую й ферзя, але й тоді я вийду переможцем. Бо й великий маестро Капабланка не міг перемагти модерніста Реті» [Хвильовий 78, 414]. Порівняння шахів – найбільш вишуканої та елітарної гри, що потребує неабияких розумових здібностей та навичок, і творчості має достатнє підґрунтя, адже М.Хвильовий наголошував на необхідності для письменника мати інтелект та добру технічну школу. Проте, як і в будь-якій іншій діяльності, недостатньо бути добрим ремісником, щоб відбутися, треба бути новатором. Творчість мислиться М.Хвильовим як гра-стратегія, у якій основні компоненти успіху: техніка (виконання правил) та оригінальність, новачія. Таким чином він активізує головну властивість гри, що полягає у «неймовірному поєднанні абсолютної свободи та абсолютного примусу, стихійності та правил» [Вуарен 1982, 138].

Грою називають також дії актора на сцені, і цей мотив також є важливим для української прози 10-20-х років ХХ ст. Театральна метафорика – один з найвідоміших мистецьких образів, починаючи від Шекспіра. Проте високе зображення театру притаманне найбільше Ю.Яновському. У «Байгороді» він вказує, що театральність, як специфічна психологічна характеристика художнього світу, що полягає у розгортанні і структуруванні поведінки персонажів за законами театральної дії, була для нього важливим елементом творчого світовідчуття: «В такі хвилини ми мусимо бути першокласними акторами і, поклавшись раз на волю своїх почуттів, забути про розум, забути про час, про правильність людської мови і почувати, як актор, перед собою повну залу і сліпучі вогні рампи»

[Яновський 1982, 80]. Героїня роману «Майстер корабля» – балерина оперного театру. Вже на початку твору (III розділ) автор уважно виписує атмосферу Опері, готуючи читачів до зустрічі з Тайах і до головної колізії любовної лінії роману: роз'єднаності Тайах та редактора. Ця роз'єднаність одразу демонструється законами театру: глядачі і серед них редактор – у залі, а балерина – на сцені, в умовному, окремишньому світі театру, ніяк не дотичному до реальності. У межах тексту спогадів про 20-і роки XX ст. Тайах ніби виказуватиме прихильність до Богдана, проте коментарі ТоМаКі натякають, що це була лише вистава, а за лаштунками її вона зробила інший вибір.

Гра стає основою дійства не лише мистецького, але й життєвого. У новелі Ю.Яновського «Мамутові бивні» полювання первісних людей на мамонтів подано як театральну виставу – оперету, де мамонт Вім – головний актор. Проте, за іронією автора, життя і смерть мамонта не героїчна п'єса, не трагедія і навіть не драма, а лише дешева оперета, де все банально. Так само банально, як і в радянських кримінальних оповіданнях про куркулів. Характерно, що тетральна метафора світу понижується до дешевої оперети, а у новелі М.Хвильового «Лілюлі» до трагіфарсу.

Мотив перехрещення життя та театру цікаво підкреслено прологом роману Л.Скрипника «Інтелігент». У ньому зображено перегляд вистави посереднього театру і вплив її на появу героя на світ. Таке подвійне закодування дозволяє авторові ставити питання про сутність та значення мистецтва. Л.Скрипник, як радикальний футурист, поділяв думку про виродження та відмирання мистецтва (тому вистава подана як фарс-пародія). «Замість того, щоб збуджувати почуття, емоції і настрої (як це робило старе мистецтво), вони (футуристи.– С.Ж.) своєю творчістю хотіли навести людину на шлях розсудливості, стимулювати її інтелект. Рациональність у творчості стала їхнім головним принципом, а її виявом стали сатира та іронія» [Льницький 1984, 10]. Тому подвійний код прологу варто тлумачити як осуд старого мистецтва, яке породжувало таких героїв, натомість перегляд фільму «Інтелігент» мусить переродити читача.

Гра як акторські дії формують провідні мотиви роману, адже його текст – це уявний перегляд фільму. І крім наратора, всі головні герої – актори. При цьому роль дорослого Інтелігента грає актор, що представляв на початку фільму його батька, його матір – акторка, що потім зіграє його дружину, тощо. Та це не лише «режим економії», але й реалізація мотиву двійництва і забезпечення ідеї тягlostі, повторюваності зображуваного. На переконання Скрипника, гра притаманна не лише акторам, адже люди грають у «театрі для себе» – так він назвав психологічну гру, розписавши її з майже науковим аналізом: методи, вияви, види. «Ця гра – цілковита щирість. Інакше ж яка рація грати? Це творчість, височінь якої іноді стає надлюдська, божественна, бо, проти всякої логіки, висококультурна тонка людина може творити речі з нічого, точнісінько, як бог створив всесвіт!» [Скрипник 1929, 132].

Так само у «театрі для себе» грає і герой Г.Шкурупій Теодор Гай («Двері в день»), коли вигадує, як він розіграє перед усіма свій похорон задля того, щоб самому почати інше життя. І його роман про первісних людей – теж лише гра, у якій він може побути у ролі героя. У цих випадках гра показується як важливий чинник розрядки, хоч це і не усвідомлюється героями. Так само як не свідомий Гай і того, що у прагненнях розіграти свій похорон, він чинить як вчинив би його далекий предок, який не розділяв гри та ритуал. Проте Г.Шкурупій однозначно виказує своє ставлення до такої гри, на його думку,

це риса слабкодухів. Натомість М.Хвильовий вбачав у ній глибоку проблему сучасників. Дехто з його героїв грає в життя, бо після громадянської війни опинився поза ним («Редактор Карк», «Синій листопад» тощо). Для характеристики життя Карка, Марії, Вадима найкраще придатуться слова Є.Плужника: «ніби виконував роллю в нецікавій виставі». Проте у творчості М.Хвильового – ціла галерея образів, для яких психологічна гра – за сіб для вигідного пристосування: Хая та Яблочкіна з новели «Свиня», Відва з «Кімната ч.2», Гамбарський із «Заулку».

Тлумачний словник української мови, крім гри як безпосередньої ігрової дії, фіксує також інші значення цього слова, наприклад, музичне виконання твору. Великого значення музика набуває у романі Ю.Яновського «Майстер корабля»: кожен епізод супроводжується якоюсь певною мелодією, і увага автора зосереджена не лише на тоні чи словах, але й на манері виконання: портову атмосферу характеризує новоприбулий редактор через пісню, що її наспівує за роботою п'яний маляр: «Співати він не вмів і пісні зовсім не знав. Але це не шкодить йому тягти й безкінечно повторювати два рядки пісні. Два рядки – й довга мелодія без слів зачинений ротом. Знову два рядки – і мелодія» [Яновський 2002, 25]. Першу зустріч із Тайях супроводжує не банальний наспів, а професійний оркестр: «Речитативну мелодію починає оркестр. Гобой м'яко тремтять, їх підтримують кларнети і покриває, вібруючи звуками, поважна труба – баритон... Мелодія самотності, пустельного вітру, нездійснених бажань і кочової романтики».[Яновський 2002, 29]. Співає редактор, коли пише свою конституцію, співають працівники кінофабрики після неможливого дня, «Пісню капітана», у якій мотив простий, «як марш пропелера» співає син редактора. Він і наголошує на значенні пісні, адже це не просто фактична деталь, це настрої, це додатковий інтуїтивний зміст.

Музика – важливий компонент творів М.Хвильового. У його новелах з згадки про Леонтовича та Лисенка поруч із Моцартом та Бетховеном. Проте для творів М.Хвильового характерне не так якісь конкретні мелодії, як внутрішня музика, імпровізації самого автора. У новелі «Редактор Карк» М.Хвильовий написав: «Є повір'я, що наші діди всі грали на сопілках, тим то й мова така музична»[Хвильовий 1978, 140]. Найбільше надбання української музичної культури – багатоголосся – органічно втілюється у його творах: різні мелодії, часто не інструментарного походження зливаються і творять одну неймовірну музику: «Божественно: в кімнаті музика – це співає тиша свої тихі мелодії, за дверима садок і пищить птичка: «чик-чирик! чик-чирик! чик-чирик!» А хтось каже: «Дядя! – нарзпів, і тьохкає солов'єм серце» [Хвильовий 1978, 202]. У музиці, на думку М.Хвильового, – жодного дисонансу, на відміну від людської душі. Тому осердям своїх новел він визначає музичну імпровізацію: «я хочу писати так, щоб зрідка почути кармани нові дзвони з глухого заріччя» [Хвильовий 1978, 397].

Існує й інше значення слова «гра» – низка послідовних дій, спрямованих до певної мети, тобто інтрига, таємний задум. Ігрова атмосфера дуже часто пов'язана із таємничістю, яка живить новели «Роман Ма», «Історія попільниці», «Мамутові бивні» Ю.Яновського, «Ленінська картка» М.Йогансена, романи «Майстер корабля» Ю.Яновського, «Золоті лисенята» Юліана Шпола, «Пригоди Гаррі Руперта, Мак Лейстона та інших» М.Йогансена. Одним з найдавніших ігрових мотивів є мотив прихованої сутності героя, що реалізується у цих творах, а несподіване роз'яснення таємниці стає кульмінацією твору. Так з'ясується, що той, кого читач мав за Свирида Рено, насправді є білим офіцером, якого вбиває справжній Рено («Ленінська картка»); з'ясується, що кохана героя, машиністка штабу, насправді є

шпигункою, а справжня Оксана Подуботок – мертва («Історія Попільниці»); з'ясовується, що герой попередніх частин Рубан і латиш Матте, що раптом з'явився, – одна особа («Роман Ма»). З'ясовується, що невідомий, який поранив Редактора, – ображений моряк, а не Сев («Майстер корабля»).

Отже, гра як предмет зображення у прозі 10-20-х років характеризується полісемантичністю, адже це не лише зображення ігор чи вистав, це і психологічна гра, і музична, а також інтриги. При цьому гра існує як атрибут суспільства загалом і певних його груп та як особлива риса людської душі, схильної до азарту, акторства чи музики. Крім того, гра може бути символом характеру, сюжету і навіть творчості та життя. Але останнє символізується не нейтральною п'єсою чи драмою, а трагіфарсом. Гра втрачає атрибутику «священної серйозності», сакральності, доленосності. Крім того, образ гри неоднорідний часто навіть у межах одного твору («Інтелігент» Л.Скрипника, «Мамутові бивні» Ю.Яновського, «Лілюлі» М.Хвильового, «Ленінська картка», «Пригоди Гарі Руперта, Мак Лейстона та інших» М.Йогансена тощо). Характерно, що мотиви гри рідко впливають на природу конфлікту (переважно у текстах, де йдеться про психологічну гру), а існують супровідно. Проте вони своєрідно і яскраво характеризують персонажів, часто виявляють ставлення автора до зображуваного ним світу.

1. *Вуарен М.* Что такое игра?//Культуры – №4. – 1982. – С.131-141. 2. *Ільницький О.* Леонід Скрипник – інтелігент і футурист// Сучасність.– 1984.– №10.– С.7-12. 3. *Йогансен М.* Вибрані твори. – К., 2001. – 513с. 4. *Підмогильний В.* Оповідання. Повість. Романи.–К., 1991.–800с. 5. *Хвильовий М.* Твори: У 5-и т. – Нью-Йорк, Балтимор, Торонто, 1978. – Т.1. – С. 438. 6. *Яновський Ю.І.* Твори: В 5т.–Т.1. – К., 1982.– 533 с. 7. *Яновський Ю.* Майстер корабля// Патетичний фрегат. Роман Ю.Яновського «Майстер корабля» як літературна містифікація. К., 2002.– С.11-177. 8. *Curtius E. R.,* Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Achte Auflage, Bern und München, 1973. – S.203

*Н.Ю. Жлуктенко, к.філол.н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

«ГОЛЛАНДСЬКИЙ ТЕКСТ» РОМАНУ ТРЕЙСІ ШЕВАЛЬЄ «ДІВЧИНА З ПЕРЛИНОЮ»: АСПЕКТИ ІСТОРИЗАЦІЇ

Об'єктом аналізу в даній розвідці обрано роман молодої письменниці, дебют якої на межі ХХІ ст. став помітною подією в англійській культурі. До якого сегменту цієї культури віднести доробок Т. Шевальє, визначити важко: у відгуках на її твори вона фігурує то як англійська [Потницька 2004, 170], то як американська письменниця. Авторка «Дівчини з перлиною» народилася і виросла в Сполучених Штатах, вчилася в Оберлін-коледжі в Огайо, а з 1984 р. живе у Великій Британії. У 1994 р. здобула ступінь магістра з літературної творчості в університеті Східної Англії, де її наставниками були видатний англійський прозаїк та критик Мальколм Бредбері та Роуз Трімейн, відома, зокрема, своїми історичними романами.

Твори Т.Шевальє мають суто європейську тематику: крім Голландії середини XVII ст. (Girl with a Pearl Earring, 1999), вона писала про Лондон часів Вільяма Блейка (Burning Bright, 2007), едвардіанську епоху в Англії (Falling Angels, 2001), про фламандське Середньовіччя (The Lady and the Unicorn, 2003) та добу Реформації у Франції (Virgin Blue, 2002). За жанровою формою ці твори близькі до «метаісторичних», широко й різноманітно представлених у парадигмі сучасного англійського роману. Проявів ностальгії чи проблеми «Європа/Америка» в європейському проекті Т. Шевальє поки що немає. В інтерв'ю 2006 р. письменниця зауважила, що їй ніколи не хотілося перенести дію свого роману в Америку, ані в її минуле, ні в теперішнє. В оцінках історичної батьківщини вона налаштована критично і відносить себе до тих американських авторів, які «втікають від нав'язаного їм способу життя, щоб позбавитися відчуття ізольованості від світу і в інших умовах подивитися на нього з нової точки зору» [Шевальє 2006].

У мультикультурному контексті сучасної Великої Британії доробок Т. Шевальє, подібно до букерівського лауреата Кадзуо Ішігуро, ще одного відомого випускника школи М. Бредбері, схоже, орієнтований не на пошук міфів власної культурної пам'яті, а на універсальні проблеми мистецтва та життя. Серед метаісторичних романів сьогодення твори Шевальє вирізняються естетичною домінантою: творчим імпульсом для неї завжди є мистецький артефакт – старовинний гобелен, розбиті скульптури на надгробках лондонського кладовища, картина знаменитого живописця. Це свідчить про серйозний намір авторки вести діалог з історичним часом і опанувати для того мови та стилі інших культур. Саме аспекти міжкультурного діалогу й заохочують звернутися до найпомітнішого з романів Т. Шевальє – «Дівчина з перлиною» (1999).

Враховуючи жанрову природу даного тексту («роман про митця») й специфіку контексту, до культурних кодів якого він апелює (живопис Яна Вермеєра середини XVII ст. і/або постмодерна чуттєвість початку XXI ст.), скористаємося методикою «нового історизму», американської критичної школи, яка набуває все більшого поширення в Європі. Засади цієї школи поділяє та захищає російський історик культури О. Еткінд, який характеризує «новий історизм» як «історію не подій, а людей та текстів у їхньому співвідношенні» [Еткінд 2001]. Дослідник слушно зауважив, що зараз легше з'ясувати, від чого новий історизм відмовляється, ніж означити, чим він керується – цілком очевидно, що дана методологія відходить від домінант соціальної історії, але водночас не вичерпує свого завдання деконструкцією. Думка ж О. Еткінда про те, що новий історизм так само «не збігається із семіотикою», дискусійна, і не тільки тому, що семіозису підлягають найширші культурні поняття. Аналізуючи, чому саме до «тексту» Вермеєра звернулася сучасна авторка, які його коди та яким чином актуалізувала, спиратимемося на досвід (і словник) тартусько-московської школи семіотики, зокрема, на коментар Ю.Лотмана до позиції ТЕКСТ V: «Багатошаровий та семіотично неоднорідний текст, що здатний створювати складні стосунки як з навколишнім культурним контекстом, так і з читацькою аудиторією, перестає бути елементарним повідомленням, спрямованим від адресанта до адресата. Завдяки здатності конденсувати інформацію, він *набуває пам'яті* [курсив Ю.Лотмана – Н.Ж.]» [Матеріали к словарю терминів ТМШ, 1999, 297]. На нашу думку, така концепція текстуальності не суперечить засадам нового історизму і водночас близька до концепції відкритого твору, конструктивної для критичної рецепції постмодерністської прози.

Позиції позитивної програми нового історизму в його російській версії цілком креативні: О. Еткінд слушно обстоює взаємодію *інтертекстуального аналізу*, що пов'язує текст з багатоманіттям інших текстів; *дискурсивного аналізу*, який розширює межі жанру, реконструюючи минуле як складний комплекс текстів, з *біографічним аналізом*, який пов'язує літературний текст з дискурсами та текстами реального життя, серед яких він триває і які породжує [Еткінд 2001].

Варто почати з останньої, *біографічної* позиції, звернувшись до «дискурсів та текстів» реального життя англоамериканської авторки та її читачів. Портрет Вермеєра «Дівчина з перлиною» – улюблене полотно письменниці: його репродукція висіла в її спальні з юних років. Достеменно невідомо, чи відвідувала Т. Шевальє в 1994 році велику виставку картин Вермеєра в Національній галереї у рідному Вашингтоні чи згодом у Гаазі (Мауріцхойс), на яких було представлено також «Дівчину з перлиною», але наслідки цієї культурної події безперечно вплинули на її задум. Подібно до 1860-х років, коли француз Теофіл Торе-Берже відкрив для себе і Європи дelfтську школу живопису, Вермеєр та його сучасники знову опинилися в центрі уваги: пошвавилися наукові дослідження, з'явилися численні журнальні публікації, відкрилися сотні сайтів, присвячені різним аспектам життя та творчості одного з найвидатніших митців світу [див. Essential Vermeer]. Утім Т. Шевальє часто підкреслює свій суто аматорський інтерес до автора та до його творів («*I'm just Joe Public who happens to like art*»)[Helen Citron, 2008], і вона має рацію: у написаній нею фіктивній оповіді служниці, моделі (і музи) Вермеєра, 16-річної Гріт, не криється нічого, чого б не сказали про автора загадкового полотна доскіпливі мистецтвознавці.

З-поміж важливих аспектів дискурсів реального життя, читацька увага до тексту Шевальє зумовлена, серед інших причин, місцем «голландського тексту» в сучасній культурі загалом. Роль «російського буму» в європейській культурі початку XX ст. (згадаймо сезони С. Дягільєва в Парижі, видання перекладів російських письменників у Лондоні, діяльність К. Малевича та В. Кандинського в Німеччині) на межі XXI століття випала голландській культурі. Успіх кінофільмів Йоса Стеллінга, резонансні виставки нідерландських фотографів та дизайнерів, так само, як високий авторитет голландської толерантності щодо різних форм інакомислення, в 1990-х роках вивели культуру маленької країни в авангард мистецького світу. Проявом цього є й те, що, крім Т. Шевальє і А. Переса-Реверте, до голландського живопису як джерела натхнення звернулися (і то за межами Нідерландів!) десятки авторів.

Питання про те, чому саме Ян Вермеєр імпонує нашим сучасникам – не життєрадісний Адріан ван Остаде, не мудрий страдник Рембрандт, перед автопортретом якого залишав свого героя англієць Джон Фаулз у фіналі роману «Деніел Мартін»(1977) – залишило відкритим. Але саме воно повертає нас до практик дискурсивного аналізу у поєднанні з інтертекстуальним, які «розширюють межі жанру, реконструюючи минуле як складний комплекс текстів» [Еткінд 2001]. Кредо неісторичного підходу – «історизуйте текст – текстуалізуйте історію» – подекуди сприймають упереджено. З точки зору його противників, якщо літературний текст постає в одному ряду з усіма іншими текстами епохи як частина єдиного історичного дискурсу, тим самим література і мистецтво втрачають свою естетичну специфіку та автономність. Але роман про живописця Вермеєра письменниці-дебютантки творила, спираючись, крім власного інтелекту та уяви, на «текст міста», тобто дбайливо збережений голландцями історичний Дelfт:

вулиці, площі, церкви, будинки, які складають тло роману, можна побачити «тут і зараз», хоч би й завдяки ресурсам інтернету. Дискурс роману Т. Шевальє формують також історичні свідчення про діяльність гільдії святого Луки, що перебрала на себе функції середньовічного цехового об'єднання живописців, – її філію в Делфті Вермеєр очолив у 1660-х роках. Гільдіядала про долю майстрів та їхніх сімей у разі втрати годувальника. Поява юної Гріт у домі Вермеєрів не випадкова, а зумовлена моральними нормами історичного часу. Після того, як її батько, талановитий майстер мальованих кахлів, утратив зір, гільдія підтримувала його матеріально, тому дочка заможного бюргера йде працювати служницею, аби хоч частково відшкодувати соціальну допомогу. Декан гільдії повів себе шляхетно, адже Гріт отримує платню й за попередньою домовленістю має обмежене коло обов'язків – головним чином повинна прибирати в майстерні господаря. Епізоди, що відтворюють скромний побут родини Вермеєра, про життя й творчість якого збереглося мало відомостей, набирають автентичності завдяки документальному запису в дорожньому щоденнику французького мандрівника Б. де Монконі: «У Делфті я бачив художника Вермеєра, який не мав жодної своєї роботи. Проте одну з них мені показали у місцевого булочника, той заплатив за неї 600 ліврів, хоч на ній зображена лише одна фігура, – я оцінив би її не більше, ніж у шість пістолів» [див. Орлов 2002].

Відтворений Т. Шевальє «голландський світ» минулого підкоряє автентичністю також завдяки прийомам «історизації»: гуманітаристика нашого часу іронічно уважна до побутових кодів давнини. Жінки Делфта XVII ст. витрачають найбільше зусиль на прання, але голландський культ чистоти не може зарадити виникненню епідемії – так, під час спалаху холери помирає молодша сестра героїні. Світ і досі милується мальованими кахлями делфтських майстрів, але в історії брата Гріт, який вчиться батькового ремесла, представлено примітивні умови, в яких їх створюють. Місто Гріт живе за законами патріархальної моралі, але на знайомих з дитинства вулицях юна героїня переживає відчуття екзистенційної загубленості, наче вона в лабіринті сучасного нам мегаполіса. Сцени на ринку, особливо у м'ясних та рибних рядах, які мали б викликати асоціації з величними натюрмортами голландських живописців, представлені у сприйнятті юної служниці так, що бліднуть натуралістичні описи «черева Парижу» у Е.Золя.

Ринок у топі роману Шевальє має безліч функцій, історичних, психологічних, художніх. Це біржа праці, майже єдине, крім розмов на церковному подвір'ї, джерело інформації та пліток; це «ярмарок наречених»: тут Вермеєрова муза зустріне сина м'ясника Пітера, з яким, зрештою, і одружиться. Прихильникам нового історизму зауважують, що створений ними історичний контекст постає настільки текстуальним, що він «не детермінує літературний текст, а наче поглинає його, вступає з ним у динамічні зворотні зв'язки, які зазвичай потребують метафор, запозичених з політекономічного чи політологічного словника (обмін, обіг, угода, торгівля, переговори)» [Долинин 2002]. Та навіть стислий огляд роману переконує, що не тільки лінія Гріт («жіночий текст» твору) семантично відкрита до вживання більшості згаданих термінів. Шевальє, не порушуючи рамок «реальної історії» Вермеєра-художника, подібним чином представила його професійну діяльність – не лише як таїнство, але й ремесло, плоди якого мають годувати велику родину (як тут не згадати наївну репліку Монконі).

Дискурс голландської історії століття XVII ст. певним чином перекодовується, наближаючись до сприйняття людини нашого часу. Однак Шевальє не деконструє концептів

етнокультурної сутності нідерландців, яка набирала завершених рис саме в умовах ранньої стадії ринкової системи. Без сумніву, це позначається на рецепції різних складових образної системи роману, наприклад, розширюється семантика ескізного образу корабля, що проходить через увесь роман: той пливе каналами, вибирається на чисту воду, зникає за горизонтом, і повтор його не лише означає тривіальність романтичних мрій, а своєрідний символ нації – мандрівників, але й негоціантів, майстрів і завойовників...

Світ історичного Делфта – не утопія, і на сторінках роману Шевальє він далекий від ідилії. Гендерна перспектива цієї книги потребує детальніших коментарів іншої методики аналізу. Зауважимо тут, що глибинний конфлікт у стосунках юної дівчини і художника заснований не лише вічними проблемами чоловічого й жіночого, а й розбіжностями соціального статусу і релігійних переконань. Т. Шевальє врахувала те, що Голландія середини XVII ст. знову розмежована релігійно. Переживши декілька хвиль Реформації, криваву боротьбу з іспанською інвазією та інквізицією, Нідерланди часів Вермеєра – мирна протестантська країна. Але з початку XVII століття єзуїти успішно відроджували тут католицизм. Історичний Вермеєр виховувався протестантом, але в шлюбі з дочкою багатого бюргера Катаріною Больнес прийняв католицьку віру. Жителі Делфта за романом Шевальє толерантні до папістів як до релігійної меншини, але зберігають до них недовіру та тиху ворожість. Цих почуттів не приховує мати героїні, з ними прийшла Грїт в оселю художника, і на цьому тлі тим більш несподіваною постає її місія. За задумом Шевальє, саме з її допомогою постане одне з найдовершеніших полотен майстра – «Портрет дівчини з перлиною».

Під час роботи над романом авторка більше уваги приділяла спогляданню картин Вермеєра, аніж вивченню історичних чи мистецтвознавчих джерел. Оцінки Шевальє живописних «текстів» делфтської школи та її лідера інакше, як аматорськими, не назвати: *Я хотіла простої історії, ... відтворити словами те, що Вермеєр робив фарбами: простої лінії, проста композиція, нічого зайвого, нічого, що не було б необхідним* [Helen Citron, 2008]. Дійсно, живописні полотна Вермеєра відтворюють час, коли відійшли в минуле грубуваті звичаї міцних бюргерів, що виграли нідерландську війну за незалежність. Ідеал голландців середини ХУП ст. – мирне, спокійне життя, підпорядковане повсякденним клопотам та праці, на зміну яким приходять такий же скромний, невибагливий відпочинок. Майстри делфтської школи, – учитель Вермеєра Карел Фабриціус, маньєристично вишуканий Пітер де Хоох і сам автор «Дівчини з перлиною» шукали нові прийоми відображення домашніх сцен, чоловіків, жінок і дітей, не на тлі італійських арок чи колон, а у вимощених цеглою двориках, на сходах будинків та в інтер'єрах їхніх власних кімнат. Але ж простота цих текстів оманлива, вони перейняті емблематикою та багатозначні.

Зміна цінностей, яка впродовж життя одного покоління перетворила Делфт зі столичного на тихе провінційне місто, спрямувала зусилля його майстрів на розробку формальних прийомів, що збагатили європейський живопис. Науково доведено, що Вермеєр користувався загадковим пристроєм «камера обскура», щоб удосконалити своє сприйняття пропорцій та кольорів. Очевидно, що митець з математичною точністю структурував площини стін та геометричні орнаменти підлоги: реставратори досі знаходять на полотнах Вермеєра дірочки від булавок, на яких закріплювалися нитки, аби визначити конструктивні лінії твору. Але ці деталі власне історичного часу не допомагають розгадати головний секрет: яким би простим не видавався мотив його картини, митець сприймав його не як буденну подію, а як мить, що передає гармонійну єдність людини та світу. Портрет «Дівчини

з перлиною» – унікальний прорив за межі традиційної композиції, неперевершений у техніці поєднання світла й тіні, особлива манера створення фактури мазка, близька до пуантилізму XIX ст. Досягти такого ефекту чистою раціональністю неможливо.

Втаємниченість – одна з характерних особливостей Вермеєрового стилю. Автор ховав від нащадків своє обличчя, повертався до глядачів спиною, як-от у знаменитій картині «Мистецтво живопису», та й переважна більшість його моделей зайняті собою та своїми справами і не зважають на оточуючих. Але дівчина з перловою сережкою, подібно до знаменитих жіночих образів Леонардо да Вінчі, Рембрандта, Тербоха, дивиться безпосередньо в очі глядачеві, і саме йому належить розкодувати її погляд, побачити в ньому пристрасть та виклик, або втому чи розгубленість. Читачеві роману Шевальє шукати свою відповідь на питання, що змусило юну модельта її творця порушити правила канону, без сумніву, допоможе новий історизм – нова спроба системного погляду на літературний текст. Не менш важливою в оцінці твору Т. Шевальє є мудра думка Поля Валері – «живопис дозволяє побачити речі такими, якими вони були колись, коли на них дивилися з любов'ю» [Кривцун 2003].

1. Долинин А. Александр Эткинд. Толкование путешествий // «Новая русская книга», 2002, №1. 2. Кривцун О.А. «Переселение части меня в Другого». Внутренний диалог художника с предметом изображения // «Человек» 2003 – № 3. 3. Материалы к словарю терминов тартусско-московской семиотической школы. Тартусская библиотека семиотики.2 / Я.Левченко. – Tartu, 1999. – С.293-303. 4. Орлов В. Возвышенность земного бытия // Вестник Online № 2(287). 17 янв. 2002 – <http://www.vestnik.com/issues/2002/0117/win/orlov.htm> 5. Потницева Т.Н. Анатомия одного бестселлера: роман Т. Шевальє «Падающие ангель» // Литература XX в.: итоги и перспективы изучения. Материалы вторых Андреевских чтений. М.: Экон., 2004. – С.170-174. 6. Шевальє, Трейси. Девушка с жемчужиной. М.: ООО „Изд-во АСТ”, 2004. – 286 с. 7. Шевальє Т. Книга путешествия по жизни – http://www.booknavigator.ru/?page=itrec_7&id=9886. 8. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // «НЛО»2001, № 47. 9. Essential Vermeer – <http://www.essentialvermeer.com>. 10. Helen Citron about finding the literature in visual art // NOUSE York University. – Feb.20, 2008.

Н.М. Жовта, викл.,

Уманський державний педагогічний університет імені П.Г. Тичини

СТИЛІСТИЧНО-ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ МІФОНІМІВ (на матеріалі історичних романів С. Скляренка «Святослав» та «Володимир»)

Твори на історичну тематику мають таку характерну особливість, як використання спеціальної лексики, притаманної для того періоду, який описується. Одним із таких рядів є власні назви, зокрема географічні та особові. Опис власних назв міфологічних об'єктів, які зустрічаються в романах, і є предметом нашого дослідження.

Номінація божеств, міфічних істот (міфонімів) у романах С. Скляренка «Святослав» та «Володимир» ще не була предметом спеціального дослідження, тому у статті зробле-

но спробу охарактеризувати міфони́ми як невід’ємну частину загального ономастичного фону романів.

Міфони́м (від грец. μύθος – сказання, переказ, міф і ὄνομα, ὄνομα – ім’я, назва) – власна назва, найменування вигаданого суб’єкта або об’єкта в переказах, казках, міфах. Міфони́ми відбивають стадії слов’янської міфології – **нижчу** (водяні, домовики..., що більшість вчених не вважають власними іменами) й **вищу**, де виступають, як правило антропоморфні божества, що мають імена особові – **теони́ми** [5, 318].

Розряд міфони́мів у романах налічує 65 назв, 12 з яких повторюються, куди входять міфоантропоніми, міфоперсоніми, міфофітоніми, теоніми, демоніми, агіоніми.

Як фонові оніми виступають теоніми, які поділяються на монотеоніми та політеоніми, що в свою чергу поділяються на націополітеоніми та антикополітеоніми.

Найчастотніший **націополітеонім** – ім’я **Перун**, який у романі «Святослав» згадується 71 раз, а у «Володимирі» – 19 разів. Це бог блискавки і грому, один з найголовніших персонажів давньоукраїнської міфології, «бог над богами» [2, 187]: *Посередині всіх богів височів вирубаний з старезного, вкритого вузлами й прожилинами дуба Перун* [3, 210]. А за «Велесовою книгою», це – бог війни та боротьби: *...Перун любить Богдана, бо спить він з мечем...* [4, 301]. Перуну приносили жертву: – *Перун прийняв жертву!* [4, 269]; Перуну дякували (*Про все дізнався, дяка Перунові* [4, 322]); укладаючи з візантійцями та іншими сусідами різні торговельні та політичні угоди, українські князі, воєводи клялись іменем Перуна. В романі «Володимир» знаходимо словосполучення, які підкреслюють велике значення Перуна у житті людей: Перунів Шлях (4 рази), Перунове требище – де приносили жертву (2), Перунів спис (1), Перунів знак (1), Перунів поріг (1), Перунові сади (1).

Після прийняття християнства утворилось два світогляди – церковний, власне християнський, і народно-дворіський [1, 29]: – *А коли, сину прийде час, що зникне покон отців наших і настане новий покон, одречуться люди Перуна і восхотять Христа, ти не перч їм...* [4, 447], як наслідок – Перуну протиставляється християнський Бог – **Христос**: *Так хто, по-твоєму, дужчий – Перун чи Христос* [4, 96]? Даний **монотеонім** зустрічається 39 разів у романі «Володимир» і 59 разів на сторінках «Святослава», виконуючи стилістичну функцію: *... іде Христос по Русі, призріває багатого, убогого і мене, княгиню* [4, 61]. Різновидами оніма Христос у романах є Бог (8 разів), Господь (10) і Спаситель (1). Як раніше у Перуна, так тепер у Христа люди шукають порятунку, вірячи в його велику силу: *Господи помилуй! Тільки Христос може, він всеблагий, він щедрий, він все дасть...* [4, 471]. Разом з тим віра у Христа не позбавляла права бути сонцепоклонниками (язичниками): – *Проти візантійського Христа я боротимусь мечем, Улібе, а допомагатиме мені Перун. – То нехай кожному з нас допомагає його бог...* [4, 570].

Націополітеонім **Дажбог** у наших предків був другий за значимістю і завжди згадувався разом із Перуном, що видно з його розташування у пантеоні: **По праву руку Перуна стояв Дажбог – набагато нижчий, але повний, з великим животом, складеними попереку руками** [3, 210].

Націополітеонім Волос – великий бог худоби та пастухів, за словником давньоукраїнської міфології С. Плачинди, але у романі «Святослав» він виступає ще й у ролі бога торгівлі і зустрічається 11 разів: *Це був Волос – бог торгівлі* [4, 121], а у романі «Володимир» він уже постає в образі святого Власія: – *Бога Волоса вже немає, за худобу нині піклується святий Власій* [3, 505].

Сварог – бог неба, заліза, ковальства і шлюбу. Один з найголовніших богів давньоукраїнського язичницького пантеону. За народними уявленнями, навчив людей варити і кувати мідь та залізо... [2, 207]: – ... *адже бог Сварог, як його уявляли люди, був весь у вугіллі, чорний, страшний* [4, 98]. Цей **націополітеонім** маловживаний автором (5), але це не зменшує його функціонального навантаження. Наші предки вірили що: ... *біля домниць ходять і люди, й боги, а найбільше бог Сварог, перетворюють руду землі на залізо* [4, 97]. Ім'я цього бога у романі «Володимир» змінюється на Ілля: – *То не Сварог, а Ілля, адже ми самі з тобою, єпископе, про це домовились* [3, 505]. Такі зміни – це вимога часу, саме тому, розуміючи глибокі корені протонародної міфології, православна церква «відштовхується» від язичницьких богів (Волос – св. Власій), язичницьких свят (*Нині це не ніч Купала, а Іоанна Хрестителя* [3, 505]).

Купало – бог родючості, щедрого й теплого літа, бог молодості, кохання та людської злагоди [2, 148]. Це бог, якого оспівували у піснях, це «веселий» бог:

Іде Купало, несе немало,

Меди і жито, прирост, присип,

Славим Купала, не стим до рана [4, 172].

Також **націополітеонім** Купало з'являється тоді, коли автор хоче повідати про Святославове кохання до Малуші, Святослав клянеться Купалом у любові: *купало – великий чародійник, і той, хто приходить на його свято, ніби випиває міцного вина* [4, 180], *Я люблю тебе, Малушо. Клянусь Купалом.* Саме це божество поєднало головних героїв у романі, але щастя їм не принесло: *І це так, це нас Купало забив* [4, 252].

Корочун – за Сергієм Плачиндою – це ритуальний хліб, спечений під час найкоротших днів, хліб-корочун зберігається до кінця свята Коляди з тим, щоб далі вкорочувалися довгі ночі. У тексті роману «Святослав» цей **націополітеонім** має дещо інше значення: *Нарешті настав і Корочун – найкоротший зимовий день* [4, 224]. Він оспіваний у піснях, нерозривний зі святом Коляди, але має померти, принісши себе у жертву:

Корочуне, Корочуне, не ховайся, виходжай.

Помирай, Корочуне, Корочуне, загибай!!! [4, 225].

Полель та Лель (бог кохання) – у східнослов'янській міфології – діти **Ладн (богиня весни)**. С. Складенком ці **націополітеоніми** згадуються, коли описується свято Купала і здебільшого у піснях дівчат для вираження їх почуттів:

Ой Лудо, Лудо, Леле, Полеле,

Сплетемо квіти в один вінок,

Ой Лудо, Лудо, славимо радо [4, 172].

Пантеон жіночих богів у романах очолює богиня **Рожениця** – давньоукраїнська першобогиня родючості, небесна господиня світу [2, 202]. Головна героїня Малуша, що є уособленням жінки-матері, в нелегкій життєвій ситуації звертається за допомогою саме до Рожениці: *У своїй землянці поставила перед собою оберегу – богиню Роженицю, Малуша увечері довго просила її, щоб допомогла князеві Святославу на далекій брані, захистила сина Володимира...* [4, 345], пізніше Малуша буде молитись християнській богині – **Марії**, яка, як і вона, була простою жінкою, але стала матір'ю бога – Ісуса Христа: *Він народився тут, від такої простої жінки, раби Божої Марії, як і ти...* [4, 474]. Інваріантами до цього **агіоніма** є Діва Марія, Мати Божа.

Мокоша – давньоукраїнська богиня родючості, жіночого рукоділля, мистецтва та води, заступниця вагітних та породіль [2, 168]. У тексті зустрічається не часто (6

разів), але має велике значення, ще раз підкреслюючи, яка сильна віра у богів була у наших предків: – *Проти такої зброї ромені не встоять*, так говорив Микула про оберіг, який дістався йому ще від батька Анта – це фігура богині Мокші: ... *подооба зображувала Мокошу – богиню, що давала людям рід, жити – ріст, землі – плід, всьому суцюму – життя* [4,317]. А вже у романі «Володимир» Мокоша – це бог чоловічої статі: *на требищі був бог далекої півночі – Мокоша, що мав людську постать і волюву голову* [3, 210].

Коляда – богиня неба, мати сонця [2, 141]. **Націополітеонім** – маловживаний (5 разів), активізований при здійсненні обряду проганяння Корочуна. Предки наші вірили, що Коляда перемагає злі сили і є уособлення добра: *Слава Коляді...* [4, 225].

Протиставляються один одному **теонім Білбог**, та **демонім Чорнобог (що мав вигляд великого пса)** та **Диявол**: *бо є бог, але є й диявол* [4, 60].

Поряд із звичним для нас пантеоном богів слов'янських (націополітеонімів), яких значно більше у романі, Скляренко вводить у текст богів інших народів (**антикополітеоніми**), пор. шведський пантеон (коли князь Святослав приїжджає до шведського правителя: ... *зроблені з каменю й дерева постаті богів Одина, Тора, Глера, Ніорда*).

Оскільки руські князі тісно були пов'язані з Візантією, то не обійшлося і без грецької міфології, зокрема згадуються **Менелай** та **Пандар**: ... – *Ця зоря віщує тобі перемогу, як і та, що впала на троянську рать тоді, коли Пандар цілився з лука Менелая...* [3, 302], у цьому переконував диякон Лев імператора Василя, коли той ішов зі своїм численним військом на болгар, впевнений у тому, що імператор не знався на грецькій міфології.

Антикополітеоніми **Аполлон** (бог кохання) та **Посейдон** (бог моря) у тексті роману «Святослав» згадуються один раз: *І всюди були стіни й стіни, що їх за перказами греків, допомагали будувати боги Аполлон та Посейдон* [4, 139].

Гіперборей – північний вітер. У романі «Святослав» вустах греків автор називає гіперборейцями жителів Русі, яких порівнює із вітром – сильним, нездоланим: *І це були не ті гіперборей, про яких писали історики роменські, а дужі, нездоланні люди* [4, 133].

Згадуваний лише один раз і **острів Буян** (вирій) – у східнослов'янській міфології – давня назва раю, сонмище богів та померлих душ [1, 75] : *Там далеко-далко, є острів Буян з алатир-каменю, де живуть Перун і богиня Лада...* [4, 49].

Епізодично, по одному разу, у тексті згадуються **агіоніми Каїн і Авель**, коли священник намагається пояснити княгині Ользі, що не світ змінний, а погляди на нього: – *Світ незмінний, княгине, – ще раз каже священник, – одвіку брат ішов на брата, і Каїн перший убив брата свого Авеля...* [4, 59]. Один раз вжито і **агіонім Адам** – княгиня Ольга ще раз намагається підкреслити важливість прийняття християнства: *«Знаю, Христос захистить і багатьох людей моїх, іже омилися купіллям святою, й совлекли гріховні одежі ветхого чоловіка Адама, і в новий Едем облеклися, іже суть Христос...»*

Загалом міфони́ми мають різну частотність використання у досліджуваних текстах, про що свідчить така таблиця:

"Святослав"	"Володимир"
1. Авель – 1	1. Білбог – 2
2. Адам – 1	2. Богородиця – 3
3. Аполон – 1	3. Волос = святому Власу – 2 , різновид – Волосінь – 1, Волосожар – 1
4. Волос – 11	4. Глер – 1
5. Гіперборей – 3	5. Дажбог – 3
6. Дажбог – 10	6. Іоан Предтеча – 1
7. Диявол – 1	7. Іоан Хреститель – 1
8. Іван Хреститель – 1	8. Кий, Щек, Хорив – 1
9. Ілля – 1	9. Купала – 1
10. Каїн – 1	10. Менелай – 1-
11. Кий – 5 Хорив – 4 Щек – 4	11. Мокоша – 1
12. Коляда – 5	12. Ніорд – 1
13. Корочун – 17	13. Один – 2
14. Купало – 17	14. Пандар – 1
15. Лада – 11	15. Перун – 19
16. Лель – 4	16. Рожениця – 1
17. Либідь – 1	17. Сварог = Ілля – 1
18. Марія – 7, різновид – Діва Марія – 1	18. Святовид – 1
19. Мокоша – 6	19. Смарагд – 1
20. о. Буян – 1	20. Стрибог – 1
21. Перун – 71	21. Тор – 2
22. Полель – 3	22. Триглав – 1
23. Посейдон – 1	23. Христос – 39
24. Ревун – 1	24. Чорнобог – 2
25. Рожениця – 4	
26. Сварог – 5	
27. Хорс – 1	
28. Христос – 59 Різновид – Бог – 2, Господь – 10, Спаситель – 1	

Отже, досить продуктивна в творах С.Скляренка міфологічна лексика, що виконує важливу структурно-композиційну та образну роль, міфони́ми в художньому тексті романів слугують додатковим джерелом виразності та емоційності.

1. *Міфи України*. За кн. Георгія Булашева «Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях» / Пер. Ю. Буряка. – К.: Довіра, 2006. – 383 с. 2. *Планида Сергій*. Словник давньоукраїнської міфології. – К.: Велес, 2007. – 240 с. 3. *Скляренко Семен*: Володимир: Роман. – К.: Веселка, 1991. – 539 с. 4. *Скляренко Семен*: Святослав: Роман. – К.: Веселка, 1991. – 651 с. 5. *Українська мова*: Енциклопедія. – К.: Вид-во «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 2000. – 750 с.

ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК «ФАКТ СВІДОМОСТІ»

Проблема свідомості є об'єктом безперервних досліджень філософів та психологів. Із появою психологічної школи у філології ця проблема стала актуальною для дослідників мови та літературознавців. Гуманітарні науки покликані дослідити людський феномен, вони виділяють сьогодні проблему свідомості як одну з найголовніших, оскільки, по-перше, свідомість є визначальною ознакою людини, по-друге, саме завдяки усвідомленню себе як особистості відбувається самоідентифікація людини та будуються зв'язки з навколишнім світом. Неймовірно, але щоближче наука підходить до розв'язання загадок людської природи, то більше з'являється протиріччя у дослідженні феномену людини. У 2003 році у праці «Методологічна подорож океаном несвідомого до таємничого острову свідомості», аналізуючи методологічні проблеми психології, В. Аллахвердов звертає увагу на проблему вивчення свідомості, яка, на його думку, є таємницею для багатьох психологів, тому й не дивно, що довгий час були актуальними висловлювання В. М. Бехтерева, Дж. Уотсона та фізіолога І.П. Павлова про необхідність виключення питань свідомості з поля об'єктивної психологічної науки [1, 8]. Фактично, актуалізація вивчення свідомості у гуманітарних науках відбулася завдяки філософії. Наприкінці ХХ століття Ст. Пріст у розвідці «Теорії свідомості», описуючи історію розвитку вчень про людську свідомість від Платона до Гуссерля, звертає увагу на одне з головних протиріччя: об'єктивна наука не може пояснити суб'єктивне буття людини. «Наука може лише описувати кольори як хвилі світла різної довжини. Наука може описувати біль лише як неврологічну подію (як збудження С-волокон). Фізика, хімія та біологія здатні описати політичну демонстрацію лише як живу матерію, що рухається. Усе, чим ми безпосередньо стурбовані у нашому житті, уникає суворих наукових характеристик. Життєва реальність поза межами науки. Інакше про це можна сказати так: наука *кількісна*, а адекватне описання людської реальності *якісне*» [6, 9].

На так звані «якісні» характеристики людини особливу увагу звертають дослідники психології творчості, насамперед літературної, а також вчені, що вивчають комунікативну природу художнього твору, оскільки їх цікавить автор та читач як особистості. В основі такого підходу лежить, на мою думку, сама природа мистецтва. «Поетія – це завжди неповторність...» – цитуючи Л. Костенко, хочеться підкреслити, що основним у визначенні творчості є поняття «новизна» та «небуденність». З іншого боку, наука, що вивчає людську індивідуальність, у будь-якому випадку тяжітиме до пошуку загальних закономірностей, а фактично до формування теорії, у тому числі й теорії свідомості.

Українські дослідники вперше звернули увагу на проблеми свідомості наприкінці ХІХ століття. Засновник харківської школи О. Потебня сформулював думку про те, що «мистецтво – це мова художника, і як у слові неможливо передати іншому свою думку, а можна лише пробудити в ньому його власну, так неможливо повідомити її і в творі мистецтва; тим то зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається вже не в художнику, а в тих, хто його розуміє» [5, 181]. Розглядаючи комунікативну природу слова, зокрема й художнього, дослідник звертає увагу, що за певної непорушності, об'єктивності

художнього образу (адже від матеріально фіксований у слові), його сприйняття настільки неоднозначне, що може вийти далеко за межі авторського задуму. Фактично, зазначають І. Іваньо та А. Колодна (у вступній статті до видання *Потебня А.А. Эстетика и поэтика*. – М.: Искусство, 1976), О. Потебня здійснює спробу розв'язати питання «об'єктивного і суб'єктивного в змісті мислення» [3, 9]. Беручи до уваги сучасні дослідження, можна говорити, що науковцем була окреслена фундаментальна проблема теорії свідомості, а саме діалектика суб'єктивного та об'єктивного – свідомості та усвідомлення.

Вивчаючи комунікативну природу художнього твору, М. Бахтін також звертає увагу на те, що «у реальному конкретному акті розуміння є спільність із актом розуміння взагалі» [2, 381]. Також, обґрунтовуючи діалогічну природу художнього твору, він зазначає, що останній живе лише тоді, коли відбувається його взаємодія із іншим текстом (контекстом). У руслі цієї думки логічно говорити про те, що художній твір починає «жити» тоді, коли він взаємодіє зі змістом свідомості (індивідуальними знаннями, уявленнями, уподобаннями, переконаннями тощо) конкретного реципієнта. Порівняймо для наочності складові акту розуміння, запропоновані М. Бахтіним, та структуру людської свідомості. Отже, складовими акту розуміння є:

1. Психофізіологічне сприйняття фізичного знаку (слова, кольору, форми, просторової форми).

2. Впізнавання його (як знайомого або незнайомого).

3. Розуміння його повторюваного (загального) мовного значення.

4. Розуміння його значення в контексті (найближчому та більш віддаленому).

5. Активне діалогічне розуміння (суперечка-згода).

6. Включення в діалогічний контекст.

7. Оціночний момент у розумінні та ступінь його глибини, універсальності [2, 381].

Фактично, акт розуміння відбувається на всіх рівнях людської свідомості, зокрема на:

- чуттєво-сенситивному, коли відбувається оцінка за допомогою органів чуття;
- абстрактно-мисленнєвому, де встановлюється предметно-змістова основа осмислення;
- інтуїтивному, під час контекстуального сприйняття;
- емоційному та мотиваційно-вольовому, коли формується оцінка сприйнятого.

Отже, бачимо, що існує діалектика об'єктивного та суб'єктивного у контексті теорій, оскільки текст як фіксований матеріальний об'єкт не дорівнює художньому творові (у його естетичній цілісності). Текст може стати художнім лише тоді, коли він актуалізований в індивідуальній свідомості, є її фактом.

Вперше про проявлення у свідомості певної інформації говорив іще учень З. Фрейда – К.Г. Юнг. Прагнучи розширити теорію свого вчителя він заглиблюється у вивчення структури людської свідомості. К.Г. Юнг виділяє ряд функцій у свідомості, що дають можливість отримувати орієнтири зі сфери ектопсихічних та ендопсихічних чинників. Під ектопсихікою дослідник розуміє систему зв'язків між змістами свідомості та фактами, що йдуть із зовнішнього середовища. Це система орієнтації, що має справу із зовнішніми чинниками, які особа отримує за допомогою органів почуттів. Ендопсихіка – це система зв'язків між фактами свідомості та змістами несвідомого. Ектопсихічні функції, на думку К.Г. Юнга, спрямовані на досягнення навколишньої дійсності, а ендопсихічні – на її відтворення, перетворення або навіть створення [8, 18].

Між екто- та ендопсихічними функціями існує взаємозв'язок. Хоча ендопсихічні функції не можна виявити, вони мають великий вплив на свідомість, де проявляються, і свідомі реакції обов'язково до певної міри буде індивідуальною та суб'єктивною. Таким чином, уже К.Г. Юнгом була окреслена необхідність розмежування свідомості та усвідомлення у дослідженні психічної організації людини, виявлена діалектика суб'єктивного та об'єктивного.

Над питанням свідомості та усвідомлення сьогодні активно працюють представники феноменологічної школи. Намагаючись вирішити цю проблему, феноменологічна наука формує метатеорію свідомості. О. П'ятигорський зазначає: «Необхідність цього диктується, між іншим, і тим, що в філософії свідомості відсутня опозиція «суб'єктивне/об'єктивне», необхідна майже для будь-якої теорії... У філософії свідомості немає власного специфічного об'єкту, оскільки свідомість не є об'єктом, а будь-який інший об'єкт втрачає свою специфічність, у співвіднесенні зі свідомістю» [4, 9].

М. Мамардашвілі продовжує судження дослідника думкою про те, що, оскільки однією з основних функцій свідомості є розуміння, а розуміння, у свою чергу, є основною умовою роботи зі свідомістю, виникає необхідність створення метатеоретичного дослідження.

З цієї точки зору у філософії свідомості «художній твір» є «мисленням про художній твір», тобто «художній твір як свідомість», а не «художній твір як об'єкт свідомості» або «свідомість як художній твір». Тобто «художній твір» у цьому контексті є «усвідомлюваним», зміст якого, сутність якого не існує поза його «усвідомлюваністю». За цих умов зміст художнього твору може стати пізнаваним лише тоді, коли художній твір стає об'єктивованим фактом свідомості.

Подібне судження, безперечно, стоїть в опозиції до теорії Сепіра-Уорфа про те, що мова (у тому числі й мова художнього твору) є матеріалом, на якому можна інтерпретувати авторську свідомість, засобом для інтерпретації свідомості, засобом для конструювання структури свідомості. Свідомість не народжується завдяки структурам художнього тексту, передусім тому, що свідомість з'являється в тексті не завдяки певним мовним закономірностям, тобто не зсередини тексту, а виключно завдяки певним закономірностям свідомості.

Завдяки феноменологічній методології, вивчаючи взаємодію свідомості із художнім текстом, розглядаючи художній твір як факт свідомості, можна відійти від біографічних методів психологічного аналізу художнього твору, а отже, позбутися спекулятивних тенденцій у наукових дослідженнях. Виходячи з цих засад, можливо говорити також про усунення опозиції «автор/читач». Мається на увазі те, що у той момент, коли текст об'єктивується у свідомості людини, механізм його усвідомлення є однаковим і для автора, і для читача. Саме тому після акту творення художній твір ніби «відривається» від автора та починає жити власним життям, незалежним від волі автора, та народжує під час його усвідомлення такі інтерпретації, про які автор міг і не здогадуватися.

Оскільки художній твір як факт свідомості є «уявленням про художній твір», логічно говорити про те, що це уявлення буде взаємодіяти із іншими уявленнями, наявними у свідомості читача. Виходячи з кількості знань, а фактично, «уявлень» у свідомості кожного реципієнта, можна говорити про ступінь «усвідомлюваності» художнього твору, ступінь його пізнаваності для кожного окремого читача. Відповідно, будь-яке розуміння, будь-яке теоретизування неможливе без об'єктивації предмету дослідження у свідомості. Іншими словами, художній текст піддається вивченню лише тоді, коли він стане фактом свідомості дослідника. Не менш важливим є і той факт, що разом із самим текстом у

свідомості має бути об'єктивована і методологія дослідження. Отже, художній твір як факт свідомості є чинником актуалізації у ній наявних знань, у результаті чого інтерпретація тексту будуватиметься на взаємодії фактів свідомості конкретної особистості. Свідоме сприйняття художнього тексту у такому випадку ґрунтуватиметься на зіставленні або протиставленні з наявними знаннями. Прояви свідомості у тексті є одночасно фактом свідомості автора і читача, оскільки дійсність, описана у творі, є особливим відображенням, що актуалізує наявні знання шляхом зіставлення або протиставлення їх із художньою дійсністю.

Вивчення художнього тексту як факту свідомості, долучення до досліджень феноменологічної методології і як наслідок дистанціювання від методології біографічної дають простір для наукових досліджень, спрямованих на прагматичний аналіз художніх творів з точки зору комунікативної природи художнього твору та феномену художності.

1. *Аллахвердов В.М.* Методологическое путешествие по океану бессознательного к таинственному острову сознания. – СПб.: Речь, 2003. – 143 с. 2. *Бахтин М.М.* К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. – М., 1986. – С.381–393, 429–432. 3. *Иваньо И., Колодная А.* Эстетическая концепция А. Потебни // *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – С. 9–31. 4. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 480с. 5. *Потебня А.А.* Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с. 6. *Прист С.* Теории сознания. – М.: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. – 288 с. 7. *Сивокінь Г.М.* У вимірах сприймання. Теоретичні проблеми художньої літератури, її історії та функцій. – К.: Фенікс, 2006. – 304 с. 8. *Юнг К.Г.* Тавикстокские лекции. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1998. – 288 с.

*Л.М. Задорожна, д.філол.н., проф.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ПОШУК І ВІДНАЙДЕННЯ ЕНЕРГІЇ СЛОВА

Новим для літературознавчих студій сьогодення є прагнення збагнути й окреслити індивідуальну суть художнього мислення, визначити в ньому і живлючі константи й перемінні, але не менш значні явища. Саме такий новаторський підхід являє у своїй книзі «Енергія художнього слова», Кіровоград, 2007 р. відомий літературознавець Григорій Дмитрович Ключек. Книгу формує кілька рубрик: теоретико-літературна, шевченкознавча, присвячена вивченню творчості поетів Празької школи, творчості В. Винниченка, принципам розвитку літературної освіти; включає книга і полемічні роздуми дослідника.

Виваженість оцінок і послідовний та наполегливий пошук конструктиву в досліджуваному матеріалі – таким є базовий підхід ученого в запропонованих читачеві працях. Значення такого підходу є цінним із багатьох підстав, серед яких виділимо тільки найбільш, на наш погляд, головні: такий підхід дослідника у вибудові матеріалу спостере-

жень дозволяє акцентувати на індивідуальному баченні явища (і підходити до його оцінки неупереджено й незаклішовано), а також, що не менш важливо, керуватися в своєму світосприйнятті особистісною (а тому олюдненою) позицією, строго регламентованою, втім, певним каноном у сприйнятті мистецького явища.

Із усього огрому спостережень Г. Клочка над літературними текстами українських письменників нашу увагу звертаємо на шевченкознавчі студії ученого, – надто, що наукове шевченкознавство сьогодні належить до найбільш складних і таких, що потребують цілковито нового підходу в реалізації наукових завдань цієї галузі нашого літературознавства. Окрім того, ідеї, наявні в шевченкознавчих спостереженнях ученого, є, на нашу думку, титульними для ідей, з яких постає уся книга.

Насамперед, належить зауважити, що вчений виразно змінює підхід до вивчення Шевченкового тексту відповідно заявленого в праці «Поезія Тараса Шевченка: сучасна інтерпретація», К., 1998 р., що постала як посібник, у якому на основі найбільш актуальних методів вивчення текстів Т. Шевченка у школі інтерпретуються «програмні» Шевченкові твори: «Причинна», «Катерина», «Гайдамаки», «Сон (У всякого своя доля...»», «Кавказ», «І мертвим, і живим...», «Заповіт («Як умру, то поховайте...»», «Мені однаково, чи буду...», «Ісаія. Глава 35 (Подражаніє)».

Тепер, у праці «Енергія художнього слова», учений обирає науковий підхід у вияві думки і якісно переформатовує свої спостереження: у суто науковий вимір.

Науковому мисленню Г. Клочка як шевченкознавця притаманна постійна активізація уваги читача засобами, характерними для дослідника: залишаючи певну тезу в полі наративності, учений переводить цю тезу в площину питання, спонукаючи цим читача до уважного, «адресного» дошукування відповіді на поставлене запитання в змістовому субстраті наукової праці. Саме такий прийом у викладі думки найбільш характеризує «технологію» мислення Г. Клочка як автора праці «До істинного Тараса Шевченка». Уже перший із вибудованих у питальному плані підзаголовків праці – «Хто і як фальсифікував «Кобзаря», показує, що питання зумовлене прицільним, у самий корінь, баченням стану буття шевченкознавчої науки упродовж багатьох років, коли вона «була піддана цілеспрямованій та вельми фахово здійсненій фальсифікації» [Клочек, 145] в тоталітарну добу.

Дошукуючись пояснення, чому «немає в історії світової літератури митця, якого намагалися б так сфальсифікувати, як Шевченка» [Клочек, 145], учений пояснює це тим, що поет володів «особливою здатністю жити національну свідомість українців» [Клочек, 145], а це суперечило політиці нівеляції – і особистості, й народів, що населяли радянську державу.

Шлях фальсифікації при витлумаченні творчості Т. Шевченка ідеологи радянської держави обирають як єдино можливий за усвідомлення незмоги знехтувати геніальним митцем. При цьому, як виявляє Г. Клочек, така інтерпретація позначена маніпулюванням акцентами: «на т. зв. класовому підході до творчості Кобзаря» [Клочек, 146], який при цьому перетворився в «борця лише з кріпосництвом, із російським самодержавством, яке це кріпосництво підтримувало й захищало» [Клочек, 146]. За інших випадків «окремі тексти, винятково важливі для розуміння Шевченка як поета національної ідеї, просто замовчувались» [Клочек, 146]: це стосувалося й окремих творів, і навіть певних частин окремих творів, у яких «ключові моменти найретельнішим чином замовчувалися» [Клочек, 146].

Послідовність, методологічна вправність таких фальсифікацій, з гіркотою відзначає учений, спричинилася до того, що Т. Шевченко поставав (надто – при вивченні його творчості в школі) як «поет-революціонер», борець із кріпосництвом та царизмом, який тільки те й робив, що закликав до сокири і прагнув крові» [Клочек, 146]. Тим більш прикро усвідомлювати це, наголошує Г. Клочек, що подолання інерції такого трактування вимагає «зусиль, адекватних тим, які спрямовувались на фальсифікацію» [Клочек, 147].

Характеристика вченим попереднього стану розвитку шевченкознавчої галузі українського літературознавства прикметна, головню, в двох суттєвих планах: Г. Клочек відмежується від цього явища і спрямовує свій науковий пошук у якісно новий напрям, що відповідав би на питання «яким повинен постати в сучасній інтерпретації новий, істинний Шевченко» [Клочек, 147]. У цьому разі дослідник іде від дуже важливого аспекту: зорового сприйняття образу Т. Шевченка, реалізованого, зокрема, в українській монументальній традиції: утіленні певної ідеї в скульптурному портреті геніального митця. Узагальнюючи цю портретну характеристику, Г. Клочек зауважує, що в скульптурному образі літньої похмурої людини закладалося «збіднення образу поета. Йому надавали непривабливої одномирності. Шевченко трактувався виключно як страдник селянської недолі» [Клочек, 147].

На противагу цьому, вчений акцентує, що Т. Шевченко «з'явився як Божий посланець у період найбільш глибокого затухання національного життя. На той час для власного порятунку нація вже не здатна була висунути Воїна – організатора силового самозахисту. Вона, нація, для свого порятунку потребувала іншого – відродження Духу» [Клочек, 147]. Тобто, Т. Шевченко постав як оплот національного буття народу, і саме в ту пору, коли народ найбільше такої опори потребував, а, властиво, потребує і донині, оскільки й сьогодні ми апелюємо до Т. Шевченка як до національного пророка. При цьому дослідник висловлює парадоксальну думку, що теза про пафосність цього вислову знімається, «якщо діятиме установка наближення до Шевченка як до живої людини» [Клочек, 148]. Згодом, кваліфікуючи якість геніального поета як людини, дослідник визнає за митцем ті якості й риси, що промовляють про винятковість Т. Шевченка як «живої людини», оскільки Шевченкові в перфектній якості були властиві «високалюдська гідність істинного аристократа духу, рідкісна здатність до співчутливості (йдеться про такий низький больовий поріг, через який він взяв на себе біль пригнобленого народу, а разом з ним і відповідальність за його долю)», «не кажу вже про ті риси особистості, які виявляються з його творчості як риси «образу автора» і засвідчують його апостолство – в першу чергу маю на увазі його надлюдську інтуїцію, що безпомилково осягала глибини історії і так само безпомилково – воістину пророче! – прораховувала майбутнє» [Клочек, 148].

Безперечно, в поетові, як у особистості, наявні незвичайні та невластиві для ординарної людини якості; саме з них могло постати й інше: органічно співмірна з цими якостями, питома для них поезія, здатна виявити в окремій особистості найбільш притаманне всьому народові. Властиво, в цьому разі вступає в силу одиничність, а вона, за словами Т. Адорно, «можлива тільки як щось індивідуалізоване в просторі й часі, тобто як те, що вже вмістило в себе певний матеріал, певний результат досвіду» [Адорно, 91]. На нашу думку, саме зважаючи на цю одиничність, екзистенційного досвіду кожного з визначних українських митців, і вдаються фальсифікатори поезії митця до руйнації такого досвіду.

Визнаючи слушною тезу вченого, що «рецепція поезії Шевченка дуже мінлива в історичному часі» [Клочек, 149], зауважуємо провокативність такої тези для її роз'яснення.

Годилося б у цьому разі витлумачити, що найбільш піддатливе тут для таких змін: стрій ментальності народу, повсякчас забезпечений тенденцією до змін, чи характер розуміння суті національного, – тих національних завдань, що постають перед нацією на кожному окремо взятому відрізку часу. Належало б у цьому разі також бодай нешироко окреслити можливість парадигмальних змін у сприйнятті творчості Т. Шевченка: того, як саме в історичному часі еволюціонує проблема національної ідеї, що її вважає дослідник домінантою творчості Т. Шевченка. Так само читач би мав осягнути розуміння автором поняття «національна ідея», а саме осягання поняття, звісно, не розпочинати темою «національного зрадництва» [Клочек, 153], – годі й говорити, що належало б докладно розібратися в характері впливу історії на наше сприйняття явища.

Безперечною слушністю володіють міркування вченого, коли він стверджує, що вагомою «складовою Шевченкової національної ідеї є проблема провідної верстви народу, її духовних лідерів або ж, як зараз полубляють казати, проблема еліти» [Клочек, 153].

Що ж до твердження дослідника, що поезія Т. Шевченка [Клочек, 153] є сучасною, – цю тезу віднесемо до нарративів, що постійно перебувають у полі уваги автора книги: він кореспондує цю тезу в постійні аналогії суспільного плану, що виникають у тісному зв'язку між поезією Т. Шевченка і політичною ситуацією в Україні: це стосується і загально концептуальних оцінок шляху «перетворення України в благодатну державу», і сприйняття ролі українських лідерів, завдяки яким «сьогоднішнє українство програто все, що лише можна було програти» [Клочек, 153].

У цих концептах ученого зауважуємо не прагнення використати апробований шевченкознавством тоталітарної доби соціологічний підхід до прочитання Шевченкової творчості, а чітке розуміння спроектованості доробку великого поета на кожному епоху в житті народу; дослідник акцентує, що геніальний митець виразно бачив усі найбільш важливі точки життя українського посліпства, тому засади, наявні в творах поета, Г. Клочек усвідомлює як інкєктиви сучасному суспільному та політичному життю; цим учений дистанціюється від соціологічного підходу в поетовій творчості, надто, що, наголошує дослідник, поняття влади і творчість Т. Шевченка «перебувають у мовчазних, невидимих, дещо замаскованих та все ж реально існуючих антагоністичних стосунках» [Клочек, 154], «і все, що оцінено ним негативно, все, що антагоністичне до нього, – все те приречене на безславне зникнення» [Клочек, 155]. Іншими словами, учений наголошує, що Т. Шевченко є опозиційним до влади, своєю діяльністю нездатної відмежуватися від дій, непродуктивних для народу.

Як наголошує, Г. Клочек, погляд на творчість Т. Шевченка в суспільному аспекті є не ідеологізуванням його творчості, не прагненням звернутися до прийомів соціологізованого бачення творчості поета на новий лад, – надто, що сьогодні «деякі наші інтелектуали настоюють на деідеологізованому підході до Шевченка, мовляв, не встигли вийти із одного заідеологізованого суспільства, як нас намагаються втягнути в таке саме» [Клочек, 155], – це, радше, відповідна запитам сьогоднішньої доби така увага до Шевченкової творчості, що відповідає періоду «доформування української нації» [Клочек, 155], що може відбутися достатньо інтенсивно, або (за умови втрати нею належного національного потенціалу), перейти в затяжний процес, – усе тут залежить від потужності зусиль молодого покоління.

Своєрідною ортостихою проходить у шевченкознавчих студіях Г. Клочєка теза про «енєргію художнього тексту» Т. Шевченка. На думку дослідника, «вона з'являється і

починає струмувати лише тоді, коли текст і його реципієнт (сприймач, читач) перебувають у контакті. Саме тоді енергія художнього тексту пробуджується і починає впливати на інтелект читача, заряджаючи його тими сповненими енергетичного потенціалу смислами, що закодовані у слові» [Клочек, 157].

Одним із підтверджень феномена особливої енергетики творчості Т. Шевченка вчений вважає її невичерпний потенціал: попри «тисячі різномасштабних публікацій, спрямованих на осмислення та інтерпретацію Шев-ченкової творчості, вона по суті залишається непізнаною до кінця» [Клочек, 159]. Ця особливість поезії Т. Шевченка визначає, вважає Г. Клочек, відповідальність дослідників за прикінцевий результат їх праці, а, при цьому, покликає усвідомити, що коли певний дослідник «після найдетальнішої інтерпретації якогось твору Шевченка заявить, що пояснив цей твір «до кінця», то цим він лише засвідчить свій недостатній професіоналізм» [Клочек, 159]. Отже – творчість Т. Шевченка вимагає особливої якості праці дослідника, а, рівно, і розуміння цієї праці лише як однієї із ланок того безнастанного процесу, що триває над осяганням, насамперед, поезії митця. З іншого боку, маємо враховувати, що переважна більшість нашого народу «живе поза національною культурою» [Клочек, 160], тому тим активнішим має бути це осягання.

Питомою для шевченкознавства вважаємо заявлену в студіях ученого спробу інтерпретаційного підходу в окресленні певних Шевченкових тез. Новим тут є витлумачення поняття «своя правда» – як «Вища Справедливість», «своя... сила» – як «підвищена життєва енергія нації» та «своя... воля» – як «щастя бути незалежним» [Клочек, 161]. Ця інтерпретація зумовлена переконанням дослідника, що закладена в Шевченкових тезах енергетика забезпечує їх здатність бути відповідними і сьогодишньому дню.

До тих феноменів, що забезпечує актуальність творчості Т. Шевченка, відносить Г. Клочек вміння поета досягати «абсолютної зосередженості на тому, що зветься Суть», тобто вміння виявити «головні, життєвизначальні нерви національного організму» [Клочек, 162], найбільш злободенні проблеми життя нації. Ця суть зостається чинною і сьогодні.

Кваліфікуючи присутні явища у творчості Т. Шевченка, дослідник, водночас, вказує на найбільш продуктивні шляхи розвитку шевченкознавчої галузі; до них належить з'ясування методів «присипання української національної свідомості» [Клочек, 163], вияв причин втрати Україною державності, зокрема, на початку ХХ ст., продуктивність (як і саме буття) української еліти, об'єднаної ідеєю державності України, поетика творчості митця, стильовий феномен цієї творчості.

Визнаючи слушність для розвитку сучасного шевченкознавства окремих новітніх підходів у спостереженнях науковців, Г. Клочек констатує, що, зокрема, в архетипності Шевченкової творчості можна пояснити феномен такого небувало для книги успіху, як видання «Кобзаря» 1840 р., як небувала популярність особистості поета, що не оминула жодну селянську хату, як всенародність перепоховання Т. Шевченка; «поезія Шевченка, – констатує дослідник, – була наділена здатністю прямо, без жодних перешкод, контактувати з колективним несвідомим українського народу» [Клочек, 165].

Прикметними у спостереженнях дослідника є міркування над поетикою окремих творів Т. Шевченка, в яких Г. Клочек зауважує феноменальний прорив великого поета «до майбутніх виражально-зображувальних систем» [Клочек, 168]: «настроєвої новели», творів, здатних явити «довершений імпресіонізм», сюрреалізм, кінематографічні прийоми – що підтверджує досконалість творчості митця. Визнаємо, що для шевченкознавців

є неозорий лан роботи, зокрема, й при дослідженні стильової парадигми творчості Т. Шевченка.

Натомість, теза дослідника «для поета соціальна воля завжди ідентифікувалась з волею національною» [Клочек, 176], а також постульований згодом акцент: «він виражає найпосутнішу як для всієї української історії, так і для сьгоднішнього для проблему абсолютної зроченості соціального та національного» [Клочек, 199], викликає у нас застереження. Перша причина такого застереження – поняття ці є не ідентичними – як за суттю, так і у Т. Шевченка. Друга – Т. Шевченко гаразд розумів, що національні ідеї інспірували відрухову діяльність козацтва, що була соціальною, суспільною. У посланні «І мертвим, і живим...», де також єднаються національні і соціальні чинники буття України, митець також проголошує пріоритетність національного, а не ідентифікацію цих понять. Заникання національної суті життя, вважає Т. Шевченко, може спричинитися до виходу на перший план соціального, суспільного, але в цьому разі воно, переконує нас поема «Сон», – набуває брутального, далекого від людяності сенсу. Суспільний чинник у Т. Шевченка виступає своєрідною противагою національному: він здатний постати де-структурантом національної суті народного екзистенціалу.

Водночас, учений слушно зауважує в Т. Шевченка тип, яким поет явив наслідок зденационалізованості (а, отже, в митця й деградації особистості): такого собі землячка з «цдиновими гудзиками», «дрібну чиновницьку «братію», що була заглушена «московською блекотою в німецьких теплицях» [Клочек, 174]. Однак, гадаємо, твердження «подібні типи викликали у Шевченка велику ненависть» [Клочек, 175] потребує уточнення: думка митця про представників цього суспільного стану сповнена зневаги, прикрощів та гіркоти: їм адресовані інвективи – як таким, що розминулися з розумінням суті пріоритетів свого життя; ненавистю сповніється поет супроти ворога, що чинить загрозу для буття народу, всієї нації.

Конструктивною базовою тезою при дослідженні, зокрема, Шевченкового твору «Холодний Яр» учений обирає міркування, що «художня сила тексту або ж його енергія прямо залежні від міри інформативності. Темпоритм тексту, його макро- і -мікрокомпозиційні вирішення – то важливі засоби увиразнення та вираження закодкованої в тексті інформації» [Клочек, 193]. Це – якщо слідувати за характером мислення, ґрунтованому на формальній логіці. Для поетичного тексту, надто Шевченкового, це не іманентно; вдамося лише до двох прикладів: зважимо на енергію, маніфестовану в «Заповіті», а також у вступі до поеми «Марія». До цих художніх систем можна інформативно наблизитися в полі одного рядка, однак миттєві зрізи їх інформаційної лінії дають, крім кількісної, нову якість тексту, оскільки художній текст входить значною тенденцією до поєднання культурних цінностей, які розвиваються в синхронній і діахронній динаміці, чим забезпечується визначення суті поетового нарративу. В тім числі – й енергетичного.

Найбільш продуктивними в шевченкознавчих студіях ученого вважаємо погляд на творчість Т. Шевченка як на живе художнє явище, як на універсум, який вільно розвивається, заручившись своєю національною ідентичністю, створюючи світ, який забезпечує народові культуру, пам'ять та ідентичність.

На думку Г. Клочека, творчість Т. Шевченка дозволяє перевідкривати час: поет не лише виявляє головні тенденції своєї епохи, але й, наголошує учений, виявляє філософію процесу: тому й окремі положення у творах поета, й головна засада його творчості стають актуальними сьгодні, промовляючи нам про наш час і наші долеґлості буття.

Г. Ключок бачить Т. Шевченка нашим великим попередником, але й – рівно – нашим сучасником і сучасником прийдешніх поколінь, оскільки так само, як передбачив Т. Шевченко наш час, він передбачив і життя прийдешніх поколінь, створивши картину світу (й українського, і загальноцивілізаційного), де явлено полівалентність розвитку, в якому домінують є свобода, вільне волевиявлення і моральні засади особистості.

Такі якості шевченкознавчих студій Г. Ключока акцентують на самотності бачення ученим художнього явища, а окремі протиріччя в цьому баченні не послаблюють, а лише посилюють значення праці, оскільки викликають роботу думки в тих, хто перебуває в пізнавальному процесі шевченкознавчих праць ученого.

1. Адорно Т. Проблемы философии морали. – М.: Республика, 2001. – 239 с. 2. Ключок Г. Енергіяхудожнього слова. – Кіровоград, 2007. – 448 с.

В.В. Захаров, асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ХУДОЖНІЙ ВИМІР ЖІНОЧНОСТІ У РОМАНІ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА «622 ПАДІННЯ БУНГО»

У період пожвавлення міжкультурних взаємозв'язків між Україною та зарубіжжям, зокрема слов'янським, особливо гостро постала потреба популяризувати та досліджувати творчість тих письменників, імена яких з певних причин оминали раніше. Найбільш актуальною є інтерпретація здобутків письменників-модерністів, які сповідували ідею вільної творчості. Новизна цього дослідження полягає у розгляді тієї художньої ділянки прози С.І.Віткевича, про яку лише частково згадано у працях європейських і російських вчених. До того ж, в Україні взагалі немає окремих літературознавчих праць про творчість цього автора.

Польський культурний діяч міжвоєнного двадцятиліття Станіслав Ігнацій Віткевич (Віткацій) увійшов в історію як знаковий драматург, теоретик мистецтва, живописець, філософ та автор чотирьох великих прозових творів, серед яких вирізняється роман «622 падіння Бунго» (1910-1911), що знаходився у колі наукових зацікавлень А.Міцинської, С.Клементьєва, М.Шпаковської, В.Штаби, П.Чаплінського та інших. На сьогодні розкрито значення імені головного героя, з'ясовано тематику, проблематику твору, а також здійснено низку спроб інтерпретувати описані автором міжлюдські відносини.

Об'єктом цього дослідження є естетична природа роману «622 падіння Бунго» С.І.Віткевича, а предметом – жіночність, представлена у творі.

Мета роботи полягає в окресленні художнього виміру жіночності у романі з погляду рецептивної естетики.

Віткацій наголошував на тому, що роман не є самодостатнім жанром, оскільки він обмежений у здатності пробуджувати метафізичні переживання, що є обов'язковою вимогою до художнього твору з позицій теорії Чистої Форми. Незважаючи на критику роману за «гетерогенність та уламковість естетичного впливу» [Czapliński 1988, 75], С.І.Віткевич писав прозові твори, які називав «романами-мішками». Як характерну рису

цього оригінального жанру В.Болецький окреслив, зокрема, дискурсивність – процес та результат осмислення проблем людського буття [Bolecki 1997, 21]. До того ж, Віткація визнано творцем інтелектуального, філософського роману, що репрезентує психологічні дослідження людини [Клементьев 2004, 494].

Жінка в експресіоністському романі «622 падіння Бунго» змальована із чоловічо-суб'єктивних позицій письменника: в авторській передмові є зауваження, що «жінку «зсередини» може описати лише жінка» [Witkiewicz 2005, 7]. Отож, С.І.Віткевич схилив до думки, що кожен жіночий образ є лише його враженням від жінки, а не безпосереднім емоційним відображенням її внутрішнього світу. Це дає підстави говорити не стільки про жінку, скільки про жіночність – зовнішній вияв її духовної сутності.

Відправною точкою в інтерпретації образів жінок у романі слід назвати твердження Віткація: «Справжня жінка не є ані доброю, ані злою, є жінкою – цього досить, а винні завжди лише і виключно чоловіки» [Witkiewicz 2005, 7]. Така думка призводить до того, що вимір жіночності сприймається як широке та вузьке поняття водночас. З одного боку, стирається традиційна межа між етичними категоріями добра і зла, що притаманне новітній літературі, а з другого боку, розширюється уявлення про багатогранну жіночу психологію. Жінка постає не лише як берегиня домашнього вогнища, носій високих якостей тощо, а й як уособлення таємничості, підступності та надмірної відвертості, на що вказує повна назва роману – «622 падіння Бунго, або Демонічна жінка». Зрозуміло, що окреслений змістовий стержень жіночності претендує на безапеляційність та винятковість лише в межах художнього дискурсу С.І.Віткевича.

Л.Бадула зазначив, що цей твір «народився більшою мірою із життя, аніж з мистецтва. Сформував його молодечий досвід, що брав гору над художнім концептизмом. Віткацій став тут і об'єктом, і суб'єктом опису» [Baduła 2005, 317]. Таким чином, автобіографічний характер роману відкриває читачеві окремі факти з життяпису автора та дає, зокрема, уявлення про його емоційний досвід з юнацького віку. А.Міциньська, наприклад, стверджувала, що в образі Бунго легко розпізнати молодого С.І.Віткевича, а в Акне – харизматичну артистку Ірену Сольську, яких начебто еднав довготривалий та пристрасний роман [Baduła 2005, 317].

Віткацій у романі змалював ряд жіночих образів: Ісіс, Інес, тітку Тильдзю, Дейсі, Донну Кверпію, Ангеліку, пані Марта, Зізі, безіменних «кокот», «сільських дівок» та інших.

Слід коротко зупинитися на найцікавіших жіночих образах. Отож, Інес зображена в якості малолітньої німфоманки, що «здатна задовольнити потворні сексуальні вимоги» Бруммеля [Witkiewicz 2005, 11]. Тітка Тильдзя змальована як одержима цінителька мистецтва, яка мала «в певних колах репутацію сумнозвісного демона» [Witkiewicz 2005, 18]. Донна Кверпія, «духовна проститутка, брехлива істеричка» [Witkiewicz 2005, 28], подвійною грою спричинила конфлікти Бунго з Невемо, проте варто оцінити її ініціативність у статеких відносинах з недосвідченим молодиком.

Ангеліка займає особливе місце у системі жіночих образів з огляду на зв'язок з піднятою автором твору проблемою мистецтва та митця у суспільстві. Ця жінка, на перший погляд, – одна із численних коханок Бунго, проте вона не сексуальна партнерка, а муза, що надихає на творчість. Ангеліка «була демоном, але тільки щодо себе», «була нечувано доброю, лагідною і надто делікатною» [Witkiewicz 2005, 65]. М'яка вдача Ангеліки приваблива, але для дружніх стосунків, тому, окрім товариської прив'язаності, жінку та

Бунго нічого не єднає. Ангеліка виступає як хороша порадниця та друг: саме вона дглядала хворого Бунго.

Ключовим жіночою постаттю у романі Віткація є, безперечно, Акне. Донька І.Сольської, Анна, заперечує, що взаємини Бунго та Акне є художнім дублікатом реальних стосунків артистки та молодого художника (С.І.Віткевич розпочинав саме з малярства). Вона заявила, що І.Сольська була зовсім не такою, як Акне. Спільною рисою Ірени та Акне була хіба що неадекватна емоційність, що притаманно людям мистецтва. Якщо Акне зображена хитрою та зверхньою, то її потенційний прототип – Ірена – була компромісною та лагідною [Siedlecka 2005, 65].

Й.Бродський слушно зауважив: «Нудьга є головною героїнею Віткевича, нудьга, ненаситність, огида і самотність» [Sokół 2002, 33]. Героїні Віткація завжди оточені пильною увагою, проте вони залишаються самотніми, оскільки чоловіки для них – лише іграшка у періоди нудьги. Сум, подекуди апатична лінівисть штовхають цих жінок на своєрідні психологічні ігри, жертвами яких стають обмануті чоловіки. Ненаситність у романі сягає корінням внутрішньої замкненості жінки, що завжди, навіть у хвилини екзальтації почуттів, залишається загадкою. Постійна невизначеність у стосунках персонажів породжує не лише суперечливі почуття у чоловіків, а й огиду та неприязнь до жінок.

Перелічені лейтмотиви творчості Віткація простежуються в романі на прикладі поведінки Акне та в її стосунках з Бунго. Юнак з першої зустрічі «відчув, що ця демонічна жінка мусить увійти на лінію його істотних переживань» [Witkiewicz 2005, 23]. Співачка майже завжди знаходиться у товаристві чоловіків, що нагадує Бунго «собаче весілля» [Witkiewicz 2005, 206]. Флірти, наприклад з Погробовським та Здибом, нагадують розваги артистки. Навіть якщо перебування в центрі уваги й приносить справжнє моральне задоволення, Акне цього зовні не показує. Окремими натяками на душевний стан артистки служать описи погляду, міміки та поз: «дрижачі вуста і хижацькі, втягуючі зелені очі» [Witkiewicz 2005, 23], «її очі, що фосфоризували якимось таємничим блиском, вдвлялися в Бунго з вираженням найвищого кохання...» [Witkiewicz 2005, 99], «Акне нетерпляче порухалася на дивані» [Witkiewicz 2005, 23], «сиділа на дивані з предивною усмішкою на вустах і була так двояка, так незнана і зловорожа» [Witkiewicz 2005, 99]. Однак, справжня мотивація вчинків артистки та її переживання залишаються загадкою як для людей, що з нею контактують, так і для наратора: «Я навчилася ховати свої думки лише для себе» [Witkiewicz 2005, 152]. В умовах емоційного замовчування важко оцінювати й вражаючі зізнання Акне у коханні до Бунго: «Я кохаю тебе. Бачиш, мусиш мене бити, якщо справді кохаш» [Witkiewicz 2005, 151].

Акне випромінює потужну енергетику, що дозволяє маніпулювати прихильниками, створюючи потрібний психологічний клімат. Так, для Бунго вона стала «справжнім символом найвищих прагнень у житті» [Witkiewicz 2005, 127]. Саме під впливом цієї фатальної жінки коханець усвідомив, що повинен «багато чого вирішити із самим собою» [Witkiewicz 2005, 128].

Жіночність Акне має відверто суперечливу природу: співачка немов перевтілюється, чим викликає постійне зацікавлення у чоловіків. Для Бунго вона то «таємниче, вище явище, що випадково заблукало серед невартих його людей» [Witkiewicz 2005, 100], то «бідна, слабка і позбавлена всякого демонізму» [Witkiewicz 2005, 172]. Зрештою, «пані Акне раптово втратила свою демонічну чарівність і грізне значення...» [Witkiewicz 2005,

304], тому роман можна читати як історію падіння ідеалу жіночності, яким була для чоловіків співачка.

Л.Бадула зазначив, що Акне – це «карикатура *femme fatale*, німфоманка, яка схиляє героя до перверсійної поведінки» [Baduła 2005, 317], проте це не виправдовує відносно пасивної позиції чоловіків.

Варто сказати, що крах ілюзій щодо Акне – це лише одна ланка у довготривалому процесі пізнання та захоплення нею Бунго. Якщо спочатку юнака турбує, «ким власне є Акне» [Witkiewicz 2005, 100], і він безумно захоплюється нею, то згодом, після внутрішньої боротьби суперечливих суджень, настає фрустрація та огида до життя. Жіночність Акне втратила свою винятковість через те, що перестала бути цікавою для чоловічого пізнання. Формат спілкування змінився, оскільки співачка не змогла або не захотіла продовжувати грати роль містичної коханки, певною мірою піддавшись хвилі почуттів. Розчарований Бунго зі злістю підсумовує: «Вас здобуде кожен, а при тому не здобуде ніхто. І в цьому полягає ваш дурний демонізм, що люди чоло розбивають собі на підліх кокотських штучках, думаючи, що там десь ще є щось надзвичайне» [Witkiewicz 2005, 208].

Важливим компонентом презентації жіночності є описи пальців Акне, «які можуть як незмірно делікатно пестити, так і раптово не відомо чому розігнутися і розірвати до крові» [Witkiewicz 2005, 90]. Така амбівалентність цього символу жіночності безпосередньо пов'язана зі словесним вираженням складності психології жінки: «Моє тіло потребує інколи насилля, биття, якихось брутальних пестощів, але інколи я хочу бути повністю чистою, моя потвора, мій звір замикається, і я хочу, щоби ти мене тільки кохав, страшно кохав» [Witkiewicz 2005, 194]. Не менш важливими знаковими елементами жіночності виступають сповнені еротизму «диявольський запах» [Witkiewicz 2005, 204] тіла Акне та «кінчик рожевого язика у безсоромній посмішці» [Witkiewicz 2005, 204].

Зрозуміло, що механізми взаємодії жінки та чоловіка є дуже складними та, безперечно, виходять за межі поняття тілесності і торкаються духовної сфери. З цього приводу М.Шаповська писала, що тіла «є непристойною перешкодою у будь-якому справжньому контакті між особистостями... контакт монади з монадою може бути встановлений лише за посередництвом якогось абсолюту» [Szpakowska 2002, 96]. Пошук духовних точок дотику у спілкуванні Акне з чоловіками відбувався за посередництвом еротики, що пов'язано із загальною авторською тенденцією вульгаризувати жіночність. Однак, предметом розмов Акне було й мистецтво, яке постає як жінка – «пречиста Пані Мистецтво» [Witkiewicz 2005, 30]. Для повної гармонії із собою та зовнішнім світом Акне необхідно сприйняти «метафізичний вимір і зрозуміти власне життя як частину вічної цілісності» [Makarczyk-Schuster 2005, 40].

Дискурсу тілесності стосуються вкрай відверті садомазохістські сцени, що нагадують мотиви прози Б.Шульца. Наприклад, Сафір, яка «була садисткою в ембріональному стані», із задоволенням обрізає до крові нігті Невемо, даруючи йому «болісну розкіш» [Witkiewicz 2005, 80]. Окрім того, подібними рисами пройняте все сексуальне спілкування Акне та Бунго.

Неупереджена інтерпретація роману вимагає дуже важливого уточнення: Бунго обирає спілкування із внутрішньо сильними жінками, що помітно з його байдужого ставлення до Ангеліки та пристрасті до Акне. В такому контексті можна протиставити різні типи жіночності, побудувавши опозиційну пару Ангеліка – Акне. Зрештою, образ жінки саме з епітетом «демонічна» є предметом творчих зацікавлень Віткація.

Отже, роман С.І.Віткевича «622 падіння Бунго» представляє жіночність у сповненому суперечностей художньому вимірі. Мізогіністичний настрій твору має очевидне суб'єктивне авторське підґрунтя, тому еротизм, підступність, замкненість, внутрішню силу, вульгарність, які безпосередньо характеризують жіночність, можна розглядати під різними кутами зору. Найбільш ексцентричним образом жінки, а разом з тим – прикладом жіночності, є Акне як втілення демонізму, який слід розуміти як можливість жінки бути господарем свого життя, а також співтворцем долі чоловіка, тому це дослідження може послужити матеріалом для подальших розвідок в гендерній площині.

1. *Клементьев С.В.* Гротеск в польской прозе 1920-1930-гг. // www.philol.msu.ru/~slaphil/books/sv2/klementjev.pdf. 2. *Badula E.* Posłowie // *Witkiewicz St. I. 622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta* / Red. A. Latuszek – Kraków: Zielona Sowa, 2005. – S. 316-319. 3. *Bolecki Wl.* Szaleństwo ludzi zdrowych, czyli ładne samobójstwo // *Witkiewicz St. I. Pożegnanie jesieni. Powieść* / Oprac. red. B.Górska. – Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1997. – S. 5-137. 4. *Czapliński P.* Powieści Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec Teorii Czystej Formy // *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej.* – *Rocznik LXXIX, zeszyt 2.* – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988. – S. 75-105. 5. *Makarczyk-Schuster E.* Przestrzeń i znaki przestrzeni w utworach scenicznych Stanisława Ignacego Witkiewicza z lat dwudziestych albo czy na końcu sceny można jeszcze wyciągnąć rękę? / Przeł. Borowski M. – Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, 2005. – 216 s. 6. *Siedlecka J.* Mahatma Witkac / Red. A.Gasper. – Warszawa: Prószyński i S-ka SA, 2005. – 304 s. 7. *Sokół L.* Zagadnienie nudy w «Szewcach» Witkacego // *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej.* – *Rocznik XCIII, zeszyt 4:* Witkacy. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – S. 33-46. 8. *Szapowska M.* Ciało i seks w «Pożegnaniu jesieni» // *Pamiętnik Literacki. Czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej.* – *Rocznik XCIII, zeszyt 4:* Witkacy. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002. – S. 89-97. 9. *Witkiewicz St.I.* 622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta / Red. A.Latuszek – Kraków: Zielona Sowa, 2005. – 320 s.

*Л.Л. Звонська, к.філол.н., доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ФУНКЦІОНАЛЬНА СЕМАНТИКА ЗАПЕРЕЧЕННЯ У ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ МОВІ

Згідно із запропонованим О.Ф.Лосевим [Лосев, 1983] законом відносної незалежності часів і способів у підрядних реченнях від відповідних головних речень можна прийняти тезу, що вони в переважній більшості типів мають не формальну підпорядкованість, а лише залежність від об'єктивної ситуації комунікації. Однак не варто уявляти систему грецького синтаксису як хаотичне об'єднання розрізнених макротипів та елементів функціональних моделей. Навпаки, всі типи функціональних моделей ілюструють тенденцію максимального наближення мовного матеріалу до законів об'єктивної дійсності.

Ми вважаємо за доцільне звернутися до експліцитних засобів розмежування модальних або граматикалізованих зв'язків між реченнями, що впливають на вибір форми вираження присудка залежного (не завжди підрядного) речення. Граматично обумовленими, але одночасно й фіксуєчими модальність є заперечні частки [Бахарев 1983, 17]. А.І.Бахарев зазначає, що модальність передбачає вираження ставлення мовця до сказаного (переконаність, сумнів, намір, спонукання тощо), обумовлене здебільшого суб'єктивними чинниками, тоді як ствердження й заперечення – якщо вони правдиві – визначаються об'єктивними факторами [Бахарев 1980, 18]. Вагомою для аналізу апофатичних моделей є їхня часова нелокалізованість [Калабухова 1985, 80]. Службові заперечні слова, яких досить багато в давньогрецькій мові, розглядалися у всіх фундаментальних граматиках [Kühner 1898, Schwyzer 1934-1953, Τσοῦρεας 1992, Звонська 2008 та ін.]. Вони були предметом детального дослідження в роботі Денністона [Denniston 1954], де модальність у конкретних випадках зіставлялась з наявністю або відсутністю апофатичних часток.

Спробуємо розглянути залежність вибору заперечення від створеної мовцем мовної картини й загальної об'єктивуєчої тенденції грецького синтаксису, оскільки часто граматично керуюче речення насправді виявляється логічно залежним від свого підрядного речення, тому формально-граматичний зв'язок суперечить об'єктивній субординації дій. В основу нашого дослідження покладено принцип функціонального аналізу, нерозривно пов'язаний з контекстуальним дослідженням [Бондарко 1973].

Частка οὐ і всі утворені з її участю заперечні слова: οὐδέεις, οὐδεῖμια, οὐδέεν; οὐδέτερος; οὐτε – οὔτε; οὐδέ; οὔποτε, οὐδέποτε; οὐδαμῶς; οὐκέτι заперечують об'єктивно, безпосередньо й фактично, тому використовуються в реченнях реального судження. Істинність і по суті аксіоматичність цього положення підтверджують незалежні речення з присудком в індикативі, де вживаються названі вище абсолютні безапеляційні заперечні слова.

Заперечна частка μή і утворені з нею заперечні слова: μηδέεις, μηδέτερος, μήτε...μήτε, μηδέ, μηδαμῶς, μηδαμῆ тощо заперечують щось суб'єктивне, непередбачуване, тому зустрічаються в реченнях волевиявлення, можливості, умови і у зворотах та конструкціях з аналогічним значенням. Модальний характер цих суджень, відображення автором дійсності у своєму специфічному розумінні можна підтвердити, спостерігаючи одночасно за формами вираження присудка.

Підрядні додаткові, або з'ясувальні речення із сполучниками ὡς, ὅτι демонструють факультативність дії правила послідовності способів, що свідчить про незаформалізований підхід до логічних зв'язків системи гіпотаксису: καὶ ὅτι οὐκ ἐξήρηκε τὰ ἐκέλευε εἰς τὸν ἔκπλοον ἀκρῶτατε (Lys. 19,55) *ви почули, що недостатньо його засобів для відлуння*; ἀμφοιβητοῦν, ὡς οὐκ ἀληθῆ λέγομεν (Plat. Pol. 476 D) *заперечуючи, що ми говоримо правду*. В обох синтаксичних ситуаціях у підрядному реченні вжито індикатив незалежно від форми вираження присудка головного речення, що свідчить про примат відтворення об'єктивної ситуації.

Дієслова говоріння часто передають суб'єктивне твердження мовця і керують формально непрямою мовою, яка, певна річ, несе в собі модальні нашарування сприйняття її третьою особою, особливо при використанні відповідних конструкцій accusativus (nominativus) cum infinitivo: εὐ ἴστε μηδὲν ἄν με ἐπιχειρήσονται, εἰ ἑώρων (Isoc. 5,13) *знайте, що я ні к чому не стремився, якщо б видел. знайте, що я ні до чого не прагнув, якщо*

б бачив. Речення, у яких підмет інфінітивної конструкції збігається з підметом керуючих дієслів, містять у звороті об'єктивну заперечну частку, оскільки думка подається як ствердження самого її автора, а не іншої особи.

Особливо це притаманно дієсловам сприйняття та внутрішнього емоційного стану і його виявів: βουλοίμην δ' οὐκ εἶναι τόδε (Eur. M. 73) *я хотів би, щоб цього не було*. На противагу власним думкам автора, які адекватно відтворюють, на його думку, власні відчуття, передача мовцем чужого світосприймання апріорно мислиться необ'єктивною, про що переконливо свідчать модальні заперечні слова: Προμηθεὺς ἔπαυσε θνητοῦς μὴ προδέρκεσθαι μόρον (Aesch. Π. 248) *Прометей заборонив, щоб люди могли передбачати долю*.

До об'єктивних і суб'єктивних незалежних інфінітивних конструкцій, які виконують роль поширених, відповідно, додатка або підмета, синтаксично можна прирівняти субстантивований інфінітив, який також має ці функції та відповідний розподіл уживаності заперечних слів: φαῖν ἔκκεκρηῖχθαι το μὴ τάφω καλύψαι μηδὲ κωκῶσαι τινα (Soph. Ant. 27-28) *кажуть, що наказано не хоронити й не оплакувати*.

Таким чином, додаткові підрядні речення, які є предметно-логічними, а не комунікативно-модальними актами, використовують заперечення οὐ. Інший характер мають підрядні речення після виразів побоювання для позначення небажаності факту, якого остерегаються; сполучення обох заперечень μὴ οὐ вказує на застереження щодо бажаного обставини: δέδοικα μὴ τι βουλεύσῃ νέον (Eur. M. 37) *боюсь, не замислила б чогось нового*; ὑποπτεύομεν μὴ οὐ κοινοὶ ἀποβῆτε (Thuc 3<53) *боюсь, не замислила б чогось нового*; ὑποπτεύομεν μὴ οὐ κοινοὶ ἀποβῆτε (Thuc 3<53) *ми підозрюємо, що ви не разом відійшли*. Другий апофатичний елемент виявляє розуміння автором об'єктивної ситуації, яка може привести до небажаних результатів.

Уживання кон'юнктива як способу вираження прагнення в цілому й застереження в суб'єктивному баченні мовця також продиктоване специфікою грецького синтаксису. Якщо присудок головного речення стоїть в історичному часі, то можлива (а не формально обов'язкова, як у латинській мові) заміна – спосіб присудка залежного речення змінюється з кон'юнктива на оптатив: ἔδεισαν οἱ Ἕλληνες μὴ προάγοιεν πρὸς τὸ κέρασ καὶ αὐτοὺς κατακόψεαν (Xen. An. 1<10<9) *греки боялись, щоб вони не наблизилися до флангів і не перебили їх*. Постановка оптатива додатково підкреслює, що побоювання є суб'єктивно-уявлюваними, а у поєднанні з минулим часом сприймаються як підкреслено гіпотетичні: міркування підмета головного речення віддалені від часу їх опису автором, ці побоювання не виправдалися, тому, чи мали вони реальну причину, чи були безпідставними, визначити вже неможливо.

Проспективне застереження і вживання відповідного кон'юнктива іноді підсилюється сполученням із сполучником мети ὅπως: δέδοιχ' ὅπως μοι μὴ λίαν φάνη σοφῆ (Eur. Hipp. 518) *я боюсь, щоб вона не виявилася, як на мене, занадто розумною*. Іноді це навіть приводить до еліпсиса регентного дієслова, головним чином, корда ὅπως μὴ погоджується з індикативом майбутнього часу, коли побоювання стосується невизначеного майбутнього: οἴμοι τάλας ὁ Ζεὺς ὅπως μὴ μ' ὄψεται (Aph. Av 1494) *о, горе мені, боюсь, щоб Зевс мене не побачив*.

Це зближує додаткові речення з підрядними реченнями з відтінком мети, де остання часто представлена як навмисна дія у майбутньому, невизначена щодо її здійснення, як і всі події, які лише передбачаються нами в майбутньому: ἐπιμέλονται ὁμως μὴ τοιοῦτο ἔσονται οἱ πολῖται (Xen. Kyr. 1<2<3) *вони об'яють, щоб громадяни не стали такими*. При

еліпсиді керуючого дієслова підрядні речення зі сполучником ὅπως ὅπως μὴ з індикативом майбутнього часу виражають енергійний заклик або заборону, що споріднює цю форму з імперативом, який є модальною категорією і поєднується з відповідними апофатичними елементами: ὅπως ἔσθε αἱ τοῦ εὐεργετοῦ τῆς ἐλευθερίας (= σκοπεῖτε ὅπως ἔσθε) (Xen. An. 1.4.3) (*пильуйте*), *щоб ви були гідними волі*; ὅπως ταῦτα μηδεὶς ἀνθρώπων πεύσεται (Lys. 1.24) (*зважайте*), *щоб ніхто з людей про це не довідався*.

Спостережувані закономірності поширюються й на відносні речення з відтінком умови, поступки, узагальнення, або, навпаки, наявність цих лексико-граматичних констант уважати формальним підтвердженням наявності в цих реченнях певного обставинного навантаження. Цікавим для аналізу є майже кредовий вислів Ксенофонта: ἂ μὴ οἶδα, οὐδὲ οἶσκα εἰδέναι (Ξ. Ἀπομ. 5,7,27) *того, чого не знаю, то не думаю, що знаю*. Відносне речення містить помітний відтінок умови не тільки за логікою умовиводу (= **якщо я чогось не знаю*) з виражено суб'єктивним вираженням (= *мені так здається, що я цього не знаю*, але, якщо пригадати тезу Платона про те, що знання – це спогад, пригадування того, що було у світі ідей, то стає зрозумілим модальний напівсумнів – а може все-таки знаю?), підтвердженням тому служить відповідне заперечення. У головному реченні безапеляційно стверджується *не вважаю, що знаю*, оскільки автор усвідомлює свої дії й вислови, тому об'єктивна ситуація вбачається йому безсумнівно саме такою.

Зате відносні речення з відтінком причини, попри додаткове навантаження, зберігають уявлення про причину і її наслідки як цілком визначені факти, тому містять відповідне фактичне, об'єктивне заперечення. У такому разі вони рівнозначні зворотів *ὅτι* (διότι) з особовим або вказівним займенником або прислівником. Такі речення розглядаються як самостійні судження і зберігають спосіб незалежних речень: θαυμαστόν ποιεῖς, δὲ οὐδὲν ἡμῖν δίδως (ὅτι οὐδὲν ἡμῖν δίδως) (Xen. Mem. 2,7,13) *дивно чиниш, тому що нам нічого не даєш*; εὐδαίμων ἐφαίνετο ὡς ἀδεῶς καὶ γενναίως ἐτελεύτα (ὅτι οὐτως ἀδεῶς καὶ...) (Plat. Phaed. 58 E) *він здається щасливим, умерши так безстрашно й хоробро*.

Підтвердження цим міркуванням можна побачити в системі паратаксису, де речення сприймаються як рівноцінні за значенням навантаженням, і автор не намагається виявити їхню темпоральну співвіднесеність або версифікувати якийсь субординативний зв'язок між ними. У системі паратаксису виявляємо сурядний зв'язок семантично еквівалентним гіпотактичному і аналогічний розподіл вживання заперечних слів [Звонська 2000, 35]. Приміром, паратактичний сполучник γάρ (enim) *тому що* визначає причину або пояснення попереднього висловлення і також поєднується з об'єктивним запереченням οὐ: οὐ γάρ σου οὐδὲν περὶ τὸ ἄλλο πρᾶγμα τευομένου τῶν ἄλλων, ἔπειτα τοσαύτη φήμη τε καὶ λόγος γέγοιεν (Пл. Ἀп. 20 X) *тому що ти не більше за інших трудився, тому виникала така слава й думка*.

Використання апофатичних моделей для визначення співвіднесеності аспекту представлення із планом вираження обумовлене, на наш погляд, тим, що при запереченні найяскравіше виявляється діалектична єдність мови й мислення, множинного й одиничного, а граматичне значення заперечення часто поєднане з граматичним значенням модальності. Вживання заперечних слів та виразів у давньогрецькій мові якомога краще демонструє й підтверджує, що функціональна граматики давньогрецької мови й відповідне їй грецьке мислення базуються значно більше на безпосередньому сприйнятті й відображенні об'єктивно-логічних зв'язків самої дійсності, ніж на ригористичному конструюванні формально-граматичних зв'язків.

1. *Бахарев А.И.* Отрицание в логике и грамматике. – Саратов, 1980.
2. *Бондарко А.В.* Принципы функционирования грамматики и вопросы аспектологии. – Л., 1983.
3. *Бондарко А.В.* О некоторых аспектах функционального анализа грамматических явлений // Функциональный анализ грамматических категорий. Отв. ред. А.В.Бондарко. – Л., 1973.
4. *Звонська Л.Л.* Давньогрецька мова: Підручник. – К., 2008.
5. *Звонская Л.Л.* Функциональная семантика апофатических моделей в древнегреческом языке классического периода // Евразия на перекрестке языков и культур. – М., 2000. – С. 34-35.
6. *Звонська Л.Л.* Внутрішня структура давньогрецької мови. Особливості функціонального синтаксису системи дієслова. – К., 1999.
7. *Калабухова Т.А.* Потенциальное значение высказываний с формами совершенного вида при отрицании // Функциональный анализ грамматических аспектов высказывания: Межвузовский сборник научных трудов. – Л., 1985.
8. *Лосев А.Ф.* Языковая структура: Учебное пособие. – М., 1983.
9. *Отрицание как логико-грамматическая категория.* – М., 1983.
10. *Denniston J.D.* The Greek Particles. – Oxford, 1954.
11. *Kühner R.* Ausführliche Grammatik der griechischen Sprache. 3 Aufl. von B.Gerth. – Hannover, 1898.
12. *Schwyzler E.* Griechische Grammatik. – München, 1934-1953.
13. *Τσοῦρεας Γ.* Γραμματικὴ τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς. – Ἀθήναι, 1992.

Н.В.Зінченко, к.філол.н.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КОНТЕКСТИ ПОРІВНЯЛЬНИХ СТУДІЙ О. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Олександр Олександрович Котляревський – вчений-літературознавець, етнограф, археограф, педагог. Висловлені ним ідеї й наукові положення, як і вся його діяльність, наукова й педагогічна, сприяли зародженню та розвитку філологічних наук: компаративістики, славістики, фольклористики.

Порівняльні студії були для О.Котляревського, як показало вивчення його наукової спадщини, і «предметною наукою», і «децентрованим пізнанням» (Е. Касперський), не до кінця завершеним у силу об'єктивних причин, але виключно важливим для розвитку української літературознавчої науки.

З об'єктивних і суб'єктивних причин майже не потрапили в поле зору дослідників літературознавчої студії, у яких вчений порушує проблеми розвитку світової літератури, міжлітературних процесів, дослідження своєї літератури в силовому полі інших («История русской словесности, преимущественно древней», «История всеобщей литературы в России», «Рутина в преподавании истории словесности», «Очерк истории русской поэзии г.Милоковата» ін). Це стосувалося й обстоюваної О.Котляревським концепції світової літератури, оскільки автор заперечував європоцентристські погляди на її розвиток («ми не поділяємо таких думок» [1, 222], – стверджує О.Котляревський у відповідь на появу «Истории поэзии» А.Линниченка (1845), «Очерк истории русской поэзии» А.Мілюкова (1847), «Историю русской словесности» С.Шевирьова (1848) та інших авторів); а також поглядів на розвиток своєї.

Центральним поняттям компаративних досліджень О.Котляревського є поняття народності. «Народність – пише він, – у цю хвилину є така само вроджена властивість народу, як і результат його історії, підсумок усього пережитого; через те справжнє знання й розуміння народності набувається лише шляхом історичним і порівнянням її елементів із подібними основами інших народів» [2, 528]. Таким чином, дослідження мови, релігії, звичаїв, побуту, поезії інших народів як первісних елементів, з яких складалася народність, звернення до «чужого» з метою вивчити своє є важливим компонентом у порівняльних студіях вченого. Розробляючи методіку порівняльних досліджень, яка синтезувала досвід міфологічної, культурно-історичної, компаративної шкіл, він звертається до пам'яток різних народів – слов'ян, персів, індусів, арабів, турків.

Головна вимога О.Котляревського до написання історії літератури – це включення у так звані хронологічні огляди літератури всіх явищ, які супроводжували її розвиток, у тому числі зв'язки, взаємовпливи, наслідування. Учений переконливо доводить, що питання походження, значення й змісту будь-якого літературного явища без порівняльного методу не може бути вирішеним. Відтак, перш ніж писати історію поезії окремих народів, міркує О.Котляревський, доцільно було б подати порівняльний огляд спільних індоєвропейських епічних мотивів, як відгук тієї доби, коли ще не було окремих народів, а існувало спільне арійське плем'я, «ембріон майбутніх народностей» [3, 471]. При цьому автор не допускає випадкових/невиправданих зіставлень словесної творчості слов'янських народів з витвореними іншими етносами. «Поки не з'ясовані взаємні фізичні й моральні відносини народів, у порівняльних зближеннях потрібно обмежитися тільки тісним колом народів, спорідненість яких не викликає ніяких сумнівів, наприклад, народів індоєвропейського походження» [2, 538]. У статті «Рутини у викладанні історії словесності» (1860) О.Котляревський зазначає: «Ми вважаємо, що відносно Сходу (у вивченні світової літератури – Н.З.) нам варто обмежитися племенами з нами спорідненими, тобто Індією та Персією» [2, 558]. Таким чином, найперше коло порівнянь – індоєвропейська мовна сім'я.

О.Котляревський виявляє себе глибоким знавцем історії давніх і нових літератур. Вчений наголошує на важливості вивчення перекладених текстів, співвідношення в них свого й чужого, як важливої ланки в історії давньої словесності. Він докладно аналізує найвідоміші праці європейських літературознавців, вказуючи не тільки на досягнення, а й на вади їх праць, а також з'ясовує ті зв'язки й впливи, які вони мали на дослідження вітчизняних науковців. Зокрема, аналізуючи працю О.Мілюкова «Очерк истории русской поэзии» (1847) вчений вважає необхідним зупинитися на помилках, перенесених ним із Шерра, Шлоссера, Готтшала та ін. Література Сходу, як показує автор, не береться до уваги, оскільки дослідники безпідставно вважають, що вона не відіграла в європейській культурі тієї визначальної ролі, яку виконали пам'ятки Греції й Риму. О.Котляревський, аналізуючи фактичний матеріал переконливо, доводить, що народи Сходу зі своєю оригінальною цивілізацією не можуть належати до безплідних у літературному плані, а їхні художні твори відіграють помітну роль в історії, зокрема, середньовічної літератури. Тому всебічне вивчення своїх пам'яток зумовлює їх оцінку в системі інших – європейських та східних, взаємопроникнення Свого й Іншого. Це, за О.Котляревським, єдино можливий шлях і для осмислення народності/національної своєрідності.

Іншим матеріалом, вивчення якого переконує в актуальності дослідження східних писемних джерел є поховальні звичаї язичницьких племен. Щоб правильно оцінити й

поставити на належне місце кожне з письмових джерел, учений опрацьовує різно-
рідні матеріали, порівнює, взаємно перевіряє і доповнює їх. Така копітка робота
О.Котляревського над джерелами розширювала поле для спостережень і висновків. За
допомогою глибоких історичних порівнянь слов'янських мов (чеської, російської, бі-
лоруської, сербської, хорватської та ін.) з латинською, грецькою, тюркськими вчений
доводить чи заперечує слов'янське походження деяких слів, пояснює їх давнє первіс-
не значення. Опис опрацьованих писемних джерел займає в роботі О.Котляревського
«Поховальні звичаї язичницьких племен» близько 130 сторінок. Найдавніша пам'ятка,
яка потрапляє в поле зору автора, датована 551 роком.

Окремо наголошує О.Котляревський на важливості арабських джерел, оскільки зна-
ходить там дуже точні й детальні відомості про поховальні звичаї. Незважаючи на незна-
чну кількість арабських писемних джерел, – доводить вчений, – наука ще не вичерпала їх
матеріал і пояснила тільки незначну їх кількість. О.Котляревський, не будучи арабістом,
задовго до А.Кримського приходить до висновків, які той підтвердить лише у 1919 р. у
відомій «Пояснювальній записці до проекту організації історично-філологічного відділу
УАН», обґрунтовуючи необхідність розвивати іраністику, тюркологію й арабістику задля
заповнення «зіяючих лакун» в українській науці.

Багато важливих деталей про поховальні звичаї знаходить О. Котляревський і в брах-
манських ритуалах. Учений переконаний, що приклади поховання індусів можуть бути
посібником, який допоможе зрозуміти значення відмерлих звичаїв слов'янського язич-
ництва. У давніх індусів померлі ставали богами-покровителями нащадків, у ведах їх на-
зивають батьками, у давніх слов'ян знаходимо те ж саме поклоніння перед померлими.

Названа праця відзначена особливим інтересом до проблем мови, нерозривного
зв'язку мови та міфу і, у зв'язку з цим, до уроків Ф.Боппа, автора «Порівняльної грамати-
ки» (1833), у якій порівнюється санскрит, грецька, латинська, литовська, готська, німецька,
слов'янська, перська й вірменська мови. О.Котляревський далі розвиває думку про важ-
ливість порівняльних лінгвістичних студій: індуси, перси, греки, римляни, кельти, німці,
литовці й слов'яни є членами однієї спільної колись індоєвропейської чи арійської родини.
Детальне порівняння міфологічних уявлень цих народів переконує автора в тому, що,
незважаючи на видиму етнологічну, якісну й кількісну різницю їх міфології, основа, первісне
зерно одне й те ж у всіх народів. Це не звичайний незалежний витвір людського духу, що
дає однакові наслідки в однакових життєвих умовах, а явище загально-споріднене, спад-
щина, винесена окремими народностями з епохи первісної етимологічної єдності. Якби,
міркує О.Котляревський, порівняння міфічних образів, уявлень і переказів ізолювати, об-
межити лише такими спостереженнями, можна було б сумніватися в істинності висновків.
Однак, порівняльний лінгвістичний розбір міфологічної термінології підтверджує при-
пущення, показуючи тотожність багатьох міфологічних назв. Таким чином, зіставлення
відмінностей, – стверджує О.Котляревський, – є необхідним для науки – цим яскравіше
відтілюється етнографічна сторона побуту різних племен.

Ґрунтовне порівняльне вивчення пам'яток різних народів, проведене в праці
О.Котляревського «Поховальні звичаї язичницьких племен», простеження як і внаслідок
чого при набутому зі «спільного джерела» в доісторичні часи подібного/однакового,
висновується інше/відмінне, позначаючись на характері кожного етносу, показало пер-
спективність порівняльно-історичних досліджень. «... Спільний моральний набуток, –

підсумовує О. Котляревський, – забирає із собою кожен народ, утворюючи самотнью одиницю, і на ньому, при впливові... історичних і природних умов, він виводить уже свою особну споруду, свою родову народність, на відміну від попередньої племінної і нової народності інших братів-народів» [4, 171].

Праця О.Котляревського «Про поховальні звичаї язичницьких племен» показує, як, лавіруючи між пастками порівняльно-міфологічної (Я.Грімм) наслідувальної, міграційної (Т.Бенфей), етнографічної (Е.Тейлор, Е.Ленг) теорій, здобутків культурно-історичної школи (І.Тен), О.Котляревський виробляв власну концепцію. Вивчення його наукової спадщини показало, що найближче вона стояла до виробленої Д.Овсяннико-Куликовським (зокрема, сформульованої ним концепції естетичної природи мови) та М.Драгомановим (репрезентованою працею «Між Заходом і Сходом. Порівняльні нариси української народної словесності»). Ті ж сконцентрованість дослідів, повнота фактичного матеріалу, відсутність «зайвих емоцій», пошуки відповідних методик – «кожної на своєму місці».

1. Котляревский А. История всеобщей литературы в России. / Соч. – Т. 2. – Спб., 1870. С. 212-243. 2. Котляревский А. Старина и народность за 1861 год // Соч. – Т. 1. – Спб., 1862. – С. 527-624. 3. Котляревский А. Рутиня в преподавании истории словесности // Соч. – Т.1. – Спб., 1862. – С. 450-492. 4. Котляревский А. О погребальных обычаях языческих славян // Соч. – Т.3. – Спб., 1870. – С. 1-301. 5. Котляревский А. История русской словесности, преимущественно древней. Ст. Шевырева / Соч. – Т. 1. – Спб., 1862. – С. 245-267.

Н.С. Ісаєва, к.філол.н.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

МОТИВИ ДАОСЬКОЇ УТОПІЇ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Утопія – це літературний жанр, в основі якого лежить зображення неіснуючого ідеального суспільства [7, 1117]. Термін походить від назви книги Томаса Мора «Утопія» (від грецької «*u topos*» – місце, яке не існує) (1516), однак сама жанрова форма існувала ще до нашої ери, адже люди завжди мріяли про гармонію, справедливість, красу і добробут. Жанрові параметри утопії, як зазначає Г.Сабат [12, 15], визначити дуже важко, оскільки вони накладаються на різноманітні класичні жанри, зокрема філософські трактати, пісні, поеми, драматичні твори, повість, оповідання. Окрім того утопічними можуть бути окремі вкраплення, епізоди, мотиви художніх творів. На таких мотивах у середньовічній китайській поезії (зокрема поезії доби Там) ми коротко зупинемося в нашій статті.

Перш за все відзначимо, що мрії про ідеальне суспільство в Китаї були тісно пов'язані з основними релігійно-філософськими вченнями, які формували світогляд китайців протягом багатьох століть. Мова йде про конфуціанство й даосизм (а починаючи з II ст. н.е. активно впливає на розвиток морально-етичних принципів сіспільства Піднебесної і запозичений з Індії буддизм). Конфуціанська модель ідеального суспільства була сформована самим Конфуцієм, зокрема в трактатах «Книга

церемоній», «Хроніки Чуньцю»¹. Л.С.Переломов зауважує, що Конфуцій залишив 2 соціальні утопії: *датун* («велике єднання») і *сяокан* («мале благоденство») [10, 42]. Велике єднання – ера минулого, коли «світ належав усім», людською спільнотою керували наймудріші й найталановитіші обранці, панувала взаємна довіра, любов і справедливість, усі знаходили примінення своїм талантам і здібностям та були позбавлені моральних вад [13, 296-297]. Мале благоденство – це теорія суспільства, да основу становлять ритуал і обов'язок. Саме з ними зв'язали благородні мужі – правителі давнини «свою справедливість, на них будували свою вірність, перевіряли провину, узаконювали людинолюбство, вчили поступливості, виявляючи народу свою постійність» [10, 43]. Таким чином конфуціанська соціальна утопія – це система ідеального правління державою, ідеальної державної ієрархії, що ґрунтується на чіткій системі законів і ритуалів та моральних чеснот суспільства в цілому. В літературі ця концепція знайшла втілення у політичних утопіях сунської доби (оповідання Цян Сібо «Записки про дівчину з Юе» – концепція Великої імперії, широких просторів благоденства; «Історія Лі Шиши», оповідання У Шу про мандрівних «героїв з мечами» – імператив обов'язку) [4, 207-213], а також в утопічній спільноті Ляншаньбо з роману Ши Найяня «Річкові заплави». Але найбільш яскраво конфуціанська модель утопії була переосмислена філософом і громадським діячем кін. XIX – поч. XX століття Кан Ювеем та втілена у його теорії «Великого єднання». Автор, своєрідно інтерпретуючи «Книгу церемоній», малює різнобарвну картину ідеального суспільства, до якого прийде людство, переживши три ключові етапи розвитку [13]. Примітним є те, що всі вищевказані утопії знайшли формальне вираження у різних прозових жанрах – оповіданнях, белетризованих життєписах, філософських трактатах тощо. Окрім того, в них яскраво простежується соціальна акцентація (щастя людини, як *одиниці соціуму*), що своєю чергою посилює дидактизм оповіді, «настановче повчання»² автора. Фантастичний простір утопії виглядає як спроектована на майбутнє реальність, яку можна вибудувати певними моральними та фізичними зусиллями. Однак в середньовічній поезії (зокрема доби Тан) ми можемо спостерігати дещо іншу модель утопії, а саме – даоську.

За часів доби Тан конфуціанство, залишаючись основним соціальним ученням, втрачало свої пануючі позиції в літературі. В результаті воно було доповнене релігійним даосизмом та китайським буддизмом. Шляхом синтезу буддійських ідей та уявлень з традиційними китайськими вченнями виник чань-буддизм. «Школа чань, – зауважує А.В.Меликсетов, – з її проповіддю природності та духовної свободи справили великий вплив на китайське мистецтво і поезію» [6, 198]. Але, якщо буддизм був ученням, що мало індійське коріння, то під час правління династії Танів широкого розповсюдження знайшло питома китайське релігійно-філософське віровчення – *даосизм*. Ця релігія має витоки в давніх народних анімістичних віруваннях, а в середньовічному Китаї була тісно пов'язаною з усіма аспектами побуту і духовного життя китайців. Даосизм був потрібен і освіченій танській знаті, й простолюдинам. Знать частіше зверталась до філософських теорій даосизму, до його давнього культу простоти і природності, злиття з природою і свободи самовираження. «Синологи не раз відзначали, – наголошує Л.Васильев,

¹ Їх авторство традиційно приписують Конфуцію та його учням.

² Термін Г.Сабат, яким вона позначила основну функції утопії поряд з функцією «втішання» [12, 21].

– що кожний китайський інтелігент, будучи в соціальному плані конфуціанцем, в душі, підсвідомо, завжди залишався трохи даосом. Особливо це стосувалося тих, чия індивідуальність була виражена більш яскраво і чий духовні потреби виходили за межі офіційних норм... – поетів, художників, мислителів» [3, 322]. Народ же був захоплений даоськими соціальними утопіями, заснованими на ідеї всезагальної рівності. На масовому рівні даосизм перетворився на релігійно-сектанський рух, започаткований ще за часів династії Хань (II ст. н.е.), і демократизований в часи середньовіччя. В їх основу були покладені споконвічні селянські ідеали тотальної рівності у «спрошеному соціумі, вільному від натиску з боку держави та її бюрократії» [6, 145]. Основоположним стало поняття «тайпін», що в перекладі значить «великий спокій, благоденство; спокійний, мирний, погідний» [1, 645]. Автором цього терміну вважають теоретика даосизму – Чжуанцзи. Він трактував «тайпін» як ідеальну державу, керовану відповідно до законів природи. У II ст. н.е. з'являється даоський трактат «Тайпінцзин» (Книга про велику рівність), де основоположно постає ідея «єдності світу з його гармонійним ідеалом» [11, 74]. Кожна людина проголошувалась осередком божественного начала, тому не тільки правитель, але й простолюдн міг, удосконаливши свою природу, стати безсмертним. Так народилась ідея вселюдської рівності, яка в таємних спільнотах доби Тан перетворилася на обґрунтування соціальної справедливості з урівнювальними тенденціями. Крім того в середньовічному Китаї народжуються ідеї месіанства, уособлені в образі «Небесного вчителя». Останній уявляється особою «трансцендентною, божественною по своїй суті; він надсилається небом для спасіння людства» [11, 71]. Саме «Небесний вчитель» повинен внести гармонію в існуюче суспільство і привести його до описуваного вище ідеалу. Цей ідеал знайшов своє втілення і в поетичних творах. Перший і найбільш яскравий художній опис ідеальної селянської общини ми бачимо у творі духовного предтечі танських поетів Тао Юаньміна «Персикове джерело». В ньому розповідається, як бідний рибалка потрапив у країну спокою і щастя, вхід до якої ховався в хащах персикових дерев. Перед ним розгорнулася картина гармонійного життя селян-трудоарів: «...навкруги простиралися землі, рядами виднілися чепурні оселі. Там були багаті поля й мальовничі ставки, а поряд з ними туті й бамбук...» [15, 71]. Селяни, що мешкали в Персиковому джерелі «були спокійними і сповненими природної веселості». Утопія Тао Юаньміна багато в чому відбивала погляди Лаоцзи про ідеальний устрій первинних людей, і варто лише повернутися до цієї первинності, як наступить вік щастя і благоденства. «Нехай народ, – читаємо в «Дао де цзіні», – знову починає плести вузлики і застосовувати їх замість письма. Нехай його їжа буде смачною, одяг красивим, житло зручним, а життя радісним. Нехай сусідні держави дивляться одна на одну, слухають одна в одній, а жінки *співають пісні та гавкають собаки...*» [5, 138]. Виділений нами вислів став символом селянського щастя у «Персиковому джерелі» Тао Юаньміна і в подальшій поетичній традиції. В цілому, як зауважує Л.Ейдлін, «Персикове джерело» повинно було викликати і укріпити в людині волю до завоювання щастя, вільного і обов'язково трудового життя [14, 444]. Цей твір позбавлений елементів надприродного, чудесного. Проте саме чарівний світ побачили в ньому танські поети, більшість з яких захоплювалась буддизмом і даосизмом.

Персикове джерело стало символом напівказкового даоського раю – царства безсмертних. Це додавало соціальній утопії танських часів таємничого звабливого присмаку, проте по суті своїй вона лишалася мрією рівності і волі. Все, що зображали танські поети,

було ніби правдою, але «правдою про безсмертних, які до людей не мають відношення» [14, 449]. Згадки про «Персикове джерело» знаходимо в поезіях Ван Вей, Хань Юя, Ши Цзяньу, Цао Тана, Чжан Цзе, Чжан Сю та ін. Ван Вей був послідовним прихильником *чань-буддизму*, що яскраво позначилося на його поезії. Ідеальним суспільством для нього була спільнота даоських монахів-відлюдників, які жили у єдності з природою. Тому Персикове джерело він шукав у даоських общинах, розташованих на лоні природи. Зокрема в поезії «Монастир «Кам'яна брила» в горах Ланьтянь» Ван Вей малює таку картину:

Звичаями рівні / цютливим малим пастушатам.

Про світські справи / визнають від гостей-дроворубів.

Ночують під гіллям, / найвищих дерев тутешніх.

Запалюють пахоці, / лігши на яшми-циновки.

Духом квітковим / пропахли людські одежі.

Місячне сяйво / відбивають навколишні скелі. (пер. Г.Туркова)

Прощаючись з даоськими монахами, ліричний герой-мадрівник, що уособлює самого поета, називає їх «людьми із Персикового джерельця». В іншій поезії³ Ван Вей висловлює бажання «податися до Персикового джерела щоб звільнитися від мирської суєти» [16, 171]. Важливо, що поет у цьому творі вимисел і реальність ставить на один шабель. Він використовує образ легендарного Персикового джерела для змалювання місця проживання відлюдника Люй, називаючи при цьому точні географічні назви (в південній частині міста Чан'ань). Взагалі характерною рисою світогляду танських митців є стирання кордонів між фантастичним і реальним. Цьому повною мірою сприяли історико-соціальні умови. Так, на початку правління танської династії був зведений храм «Персикового джерела», який уособлював «повернення» людини до його природного існування, близького до селянського життя. Танські поети, схиливаючись до даосько-буддійського світобачення, ладні були прикрасити лаконічну історію Тао Юаньміна, романтичними деталями, що з одного боку перетворювало її на фантастичні мрії, а з другого – наближало до реального життя даосів-відлюдників. Наприклад, Хань Юй зображає «Персикове джерело» у вигляді художнього полотна. У нього, як відзначає Л.Ейдлін, «романтичний навіть сам вечір від'їзду рибалки додому, коли на десять тисяч лі простилалася вода із серпанком над нею» [14, 449]. Подібно в романтичному ключі змальовує Персикове джерело Чжан Сюй у своєму вірші «Персиковий потік»:

Неясним є летячий місток, що серпанок з ущелин оплутав.

Де скелястого острова західний берег,

я покличу рибацький човен:

Квіти персика цілми днями пливуть за водою,

Де ж печера ховається на берегах потоку? [17, 377]

Як бачимо, для поета важливим є не опис самого Персикового джерела (він виступає символом, широко відомим в танські часи), а романтичний пейзаж, що ховає таємницю проникнення до наміряного райського місця. Дослідник танської поезії Хе Ціншань, бачить у цій поезії подобу китайського традиційного живопису в стилі «гори й води», і відзначає втаємничений, напівреальний-напівфантастичний колорит. Він підкреслює, що ліричний герой «немовби вірить в те, що пелюстки квітів персика, які «пливуть за

³ «Навесні разом з Пей Ді, проїжджаючи Сінчанлі, завітали до відлюдника Лю, але не побачились з ним»

водою», виносяться із Персикового джерела, і тому нагадують йому про існування печери, що веде до легендарного краю» [17, 377]. Таких прикладів можна було б навести ще чимало. Проте всі вони ілюструють єдине прагнення танських поетів наблизити мрію про ідеальне суспільство до реального життя серед природи. Наголосимо лише на тому, що, на перший погляд, в гармонійних, вишуканих пейзажах зберігається різке протиставлення, виражене антиномією «мирська суета» – «повернення до витоків, відлюдництва». Ця антиномія була породжена творчістю Тао Юаньміна, переосмислена танськими митцями і вкорінилася в китайській традиційній культурі на майбутніх 14 століть [8, 140].

Щодо жанрових особливостей танських поетичних утопій, то тут акцент переноситься на людину, *особистість*. Щастя і досконалість треба шукати у природній гармонії людини перш за все із собою, а лише потім з іншими – саме звідси провідною стає тема відлюдництва. Окрім того, утопія більшою мірою заспокоює, ніж повчає, адже поети плекають віру в те, що фантастична країна щастя існує десь поблизу, отже варто шукати втаємничений вхід до печери. У цих утопіях фантастичний простір романтизований, схожий на казку, мрію, сон. Попри все немає розгорнутих картин ідеального краю – лише натяки, асоціації, напівтони, які занурюють читача у стан замріяності та можливості опинитися в ідеальному суспільстві власних марень.

1. *Большой китайско-русский словарь*: в 4-х тт./ под ред проф. И.М.Ошанина. – М.: Наука – Т.3, 1984; 2. *Ван Вей* Поезії / Переклад Г.Туркова. – К.: Дніпро, 1987; 3. *Васильев Л.С.* История религий Востока – М., 1988; 4. *Гольгина К.И.* «Великий предел»: китайская модель мира в литературе и культуре (I – XIII вв.) – М.: «Восточная литература» РАН, 1995; 5. *Дао де цзин // Древнекитайская философия*: собрание текстов в 2-х тт. – М.: Изд-во «Мысль», 1972 – Т.1; 6. *История Китая* / под ред. А.В.Меликсетова. – М.: Изд-во МУ, 1998; 7. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А.И.Николюкина – М.: НПК «Интелвак», 2003; 8. *Мартынов А.С.* Природа «далекая» и «близкая» в поэзии эпохи Тан. // Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. Тезисы 11 науч. конф. – М., 184 – Ч.2; 9. *Меринов С.В.* Об утопических мотивах в китайской поэзии // Литература двух континентов – М.: Изд-во МУ, 1979; 10. *Переломов Л.С.* «Четверокнижие» – путь к постижению конфуцианства // Конфуцианское четверокнижие «Сышу» – М.: «Восточная литература» РАН, 2004; 11. *Поршнева Е.Б.* Религиозные движения позднесредневекового Китая: проблемы идеологии. – М.: Наука, 1991; 12. *Сабат Г.* У лабиринтах утопії й антиутопії. – Дорогобич: Коло, 2002; 13. *Тихвинский О.А.* Движение за реформы в Китае и Кан Ювей – М.: Изд-во Вост. л-ры, 1959; 14. *Эйдлин Л.З.* Тао Юаньмин и его стихотворения. – М.: Главная гед. вост. л-ры, 1967; 15. *Тао Юань мин* «Персикове джерело» // Двньокитайська мова «веньянь». Початковий крс: тексти з перекладом і коментарем / за ред. У Тун'юнь – Чанчунь, 2002 (кит. мовою); 16. *Ван Вей* «Навесні разом з Пей Ді, пройжджаючи Сінчанлі, завітали до відлюдника Лю, але не побачились з ним» // Поезія доби Тан: словник – Шанхай, 1997 – С.171-172 (кит. мовою); 17. *Чжан Сюй* «Персиковий потік» // Поезія доби Тан: словник – Шанхай, 1997 – С.337-338 (кит. мовою).

ПІЗНАВАЛЬНИЙ ОПТИМІЗМ Б.БРЕХТА: НОНКОНФОРМІЗМ ТА КОМПРОМІС

Здавалось би, німецький драматург, творець «епічного театру» Б.Брехт, як об'єкт розмірковувань, аналізу, мав залишитись у попередній добі – ХХ столітті.

Підкреслена самим автором реалістичність, замилованість комуністичною ідеологією – все це обумовлювало привабливість митця для радянського літературознавства, якнайвищепніше тлумачення Брехта радянськими дослідниками. Розвідки з творчості німецького класика утворюють багатотомну бібліотеку.

Разом з тим, доробок німецького митця існує як відкритий витвір, що провокує на інтерпретації.

Більше того, канонізований, «повчальний» Брехт, і в тому його дивовижа, залишався цікавим не лише для східнонімецького, але й для західного глядача, викликав інтерес В.Стуса, є бажаним на сценічних підмостках і в ХХІ ст.

Думається, причина криється у намаганні німецького митця узгодити мистецтво, науку та політику, новачі та традицію, радикальність та поміркованість. Родзинка Б.Брехта – здатність узгодити нонконформізм та компроміс. Причому варто враховувати, що світоглядні коди митця проявлятимуться в тексті його життя, а також у поетичному, драматургічному, прозовому, критичному доробку.

Брехтова норовливість проявлятиметься у парадоксальності його ставлення до власного життя, до соціальної реальності, яка його породила: життєвий шлях, ним обраний, розпочався з свідомого виокремлення з заможної родини. Молодий Б.Брехт орієнтував людину на зміну світу [1], але незгідливість, неприйняття авторитетів, сприйняття законів, як тимчасового явища і прагнення удосконалити їх, залишаться з ним і у 50-ті роки [2]. Разом з тим, про певну готовність до компромісу з світом, який його породив, свідчило вже те, що роки еміграції німецького письменника не стали роками перебування в Радянському Союзі [3].

Незгідлива своєрідність Брехта проявлятиметься й в його естетиці, в його підході до творчої діяльності. Він не бажав бути смиренним учнем, копіїстом існуючих мистецьких технік. Враховував лаконічний та синтетичний характер свого часу, зауважував здатність сучасної йому людини синхронно сприймати різні явища, сміливо абстрагувати, швидко комбінувати [4]. Вважав за доречне розширити власне мистецькі межі, щоб воно включало в себе «мистецтво оперування, викладання, машинобудування та пілотажу» [5]. Театр же, на його думку, мав експериментувати, випробовувати нові шляхи, «як це роблять політики, господарники, учені» [6]. Проте такі установки обумовлювали, в рівній мірі, оригінальність та зумисну «вторинність» його творів: як гарний господар він використовував різноманітні інтелектуальні коди, все, що могло згодитися. Це, в свою чергу, призводило до креативної, жанрової, образної алюзійності у його творах. Його терпимість не розповсюджувалася, проте, на війну, фашизм, експлуатацію, а так він був готовий критично сприймати будь-що. Вважав, що «можна з користю читати книги, повні помилок, якщо вони містять щось крім них» [7].

Тож в його творах відлунувала антична традиція та культура Китаю, живопис П.Брейгеля, Шекспірова драма, досвід Вольтера, Свіфта, Шіллера, романтизм Шеллі, реалі-

лізм тощо. Його театр відгукувався на шукання початку ХХ ст. В цей час німецький театр узгоджувався з архітектурою (від югендстилю до функціоналістів). «Архітектура мислилась як виразна декорація до складноскладеного спектаклю існування. І те, як має протікати повсякденне життя людей, теж почати намагались вирішувати архітектори-режисери» [8]. Відтак, епічний театр Брехта не конфліктував з добою.

В рівній мірі свідомством незгідливості та компромісу стало зумисне звуження Б.Брехтом обширу мистецьких пошуків, його неготовність упокоритися сумнівам та остаточності (у будь-яких варіантах цієї остаточності).

Він від початку окреслив для себе площину творчого руху – поверхня, іншими словами даність, очевидність. Світ духу, фатум опинились за дужками його розмірковувань. Світ першоїїдей, складність, заплутаність психологічного виміру, – все це було за межами Брехтового розумування.

Він унікав сумнівів, відвертався від них, поринаючи в обшир оптимістичних прагнень. Брехт, і про це він сам згадував, починав писати не тоді, коли сумнівався (як Беккет), не тоді, коли хтів здізнатися, зрозуміти в процесі написання (як Йонеско), а тоді, коли залишав сумніви за спиною, опинявся на твердому ґрунті переконаності.

Німецький драматург прагнув бути дохідливим, переконливим, компактним, проте унікав остаточності. Власне його ефект очуження і передбачав заперечення остаточності, тож паралізованості, тож нерухливості. Відомо, що за Брехтом, очужити подію чи характер означає позбавити їх усього очевидного, зрозумілого і збудити, відтак, здивування і зацікавленість читача/глядача.

Проте очуження Брехта не передбачало всеохопного сумніву, безмежного релятивізму: його епічний театр позначений жанровою дифузиею, але це драма. Принагідно можна згадати, що митець намагався у різних п'єсах змінювати міру наявності рис епічного та драматичного театрів: він погоджувався з тим, що певні його твори є більш традиційними, певні – більш новаційно брехтівськими. Можна говорити про варіант поміркованого нонконформізму, або поміркованої маргіальності, в творах німецького класика: категорії «добра», «любові», «відповідальності» тощо будуть ним відчищені, але збережені.

Скажімо, у п'єсі «Життя Галілея» автор вимальовує очужений образ Галілея, який є не лише науковцем-астрономом, але й носієм істини (щодо відносності або множинності істин), а також звичайною, неідеальною людиною. Відкриття Галілея так само зазнає очуженого потлумачення. Це відкриття власне астрономічне, а також філософське, невіддільне від екзистенціальної свободи та відповідальності, але й соціальне, що може спровокувати зміну соціальних умов.

Галілей, що зрікся наукових відкриттів задля того, щоб йому було дозволено займатися наукою, перестав бути науковцем. З точки зору автора, Галілей, як науковець, мав провокувати громаду на рухливість, на розмірковування/сумніви, а також впровадити у спільноті щось подібне до клятви Гіппократа для науковців. Іншими словами, Брехт закликав зреалізовувати свободу науковця і громадянина, узгоджуючи свободу з відповідальністю.

Власне Брехт націлений на те, щоб відчистити правила суспільної гри, подібно до того, як його герой – Галілей пропонує оживити правила шахової гри. Ферзь, тура рухатимуться розумно, вільно, рішуче через всю шахівницю.

П'єса «Добра людина із Сичуані» містить очужений, критичний погляд на богів, на взаємозв'язок «добра» і «зла». Боги – недолугі, порівнювані з службовцями, що

мають подати у відставку, якщо не знайдуть Шен Де. Вони встановлюють моральні правила, які погано узгоджуються з життям.

Добро ж, персоніфікацією якого є Шен Де, – абстракція, ілюзія, підтримувана впертою вірою богів. Таке добро обумовлює жадливе зло. З ним узгоджується конформізм у його пасивному та агресивному варіантах (Шен Де – пасивний варіант конформізму; Шой Да – конформізм соціальної вписаності: агресивний варіант).

Добро, до якого закликає автор, – то є життя в його багатомірності, буття людини, а не занадто маленької людини, якою була Шен Де.

Відтак Брехт прагне оживити «добро», зокрема, й актуалізуючи досвід давнього Китаю. Йдеться про мудрість Мо Цзи, який розмірковував про «довершену людину», здатну до самоудосконалення в любові та дії. Причому для цього філософа любити інших не означало не любити себе, оскільки любов до себе входить у поняття любові.

Таким чином, площина, що була обрана німецьким митцем, як його креативне поле, була звуженою, але в жодній мірі не спрощеною, не примітивізованою.

Більше того, попри те, що Брехт унікав роздумів про фатум, світ потойбіччя, – зневажуване самим автором, проявлялося в його творах.

Його психологічні глибини, психологічна детермінованість, фобії – все це проступало в тій соціальній реальності, яку він підносив. Нонконформізм став віддзеркаленням компромісу, чи навпаки. Суть однієї з автобіографічних нотаток Брехта 1920 р.: «Моя мати померла 1 травня (підкреслення моє – О.К.). Розквітала весна. Безсоромно осміхалося небо» [9], – роздзеркалюватиметься в його соціальному та естетичному майбутті.

Не менш красномовними є мотивні повтори в різних творах митця: мотив *води* (зважаючи на Брехтів страх води), мотиви *суду, розслідування* тощо.

1. *Брехт Б.* О литературе. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 210. 2. *Там само.* – С. 438. 3. *Див.: Д. Затонський.* Митець у навиворіт вивернутому світі (Бертольт Брехт та Ернст Юнгер) // Вікно в світ. – 1999. – № 2. – С. 90. 4. *Брехт Б.* О литературе. – М.: Худож. лит., 1988. – С. 171. 5. *Там само.* – С. 205. 6. *Там само.* – С. 309. 7. *Там само.* – С. 278. 8. *Гнедовская Т.Ю.* Веркбунд и нацизм: Политическая интерпретация художественных поисков. // Западное искусство. XX век: Проблемы интерпретации. – М.: КомКнига, 2007. – С. 141. 9. *Брехт Б.* О литературе. – М.: Худож. лит., 1988, – С. 414.

Ю.О.Казанова, асп.,
Національний університет «Києво-Могилянська академія»

ІРОНІЯ ГРЕМА ГРІНА: ДІАЛОГ З РОМАНТИЗМОМ

Мистецький модернізм був реакцією на кризовий стан доби, і тому йому властиве протистояння традиції та модерності, порядку та хаосу, тіла й духу. Ці засадничі дихотомії, з одного боку, зумовлювали трагічний тип світовідчуття, а з іншого – актуалізували іронію як «гостре відчуття суперечностей буття» [Лосев 1966, 80]. Як зазначає англійський лі-

тературознавець і письменник Малькольм Бредбері, у художній практиці цей умонастрій втілювався у «нових фрагментарних формах, дивних і часто пародійних структурах, всеохопному відчутті неоднозначності та у трагічній іронії» [Bradbury 1989, 7].

На нашу думку, концепт іронії загалом і трагічної іронії зокрема є ключовим для прози англійського письменника Грема Гріна, твори якого, названі Бредбері «сучасними метафізичними трилерами», є квінтесенцією кризового модерністського світовідчуття.

Іронія стала для Гріна важливим засобом конструювання власної суб'єктивності. Саме поняття іронії можна розглядати як філософсько-естетичну (за Ф. Шлегелем, Г. Гегелем, С. К'єркегором) або стилістичну категорію (якою вона є на думку сучасних мовознавців І. Гальперіна, С. Походні, Т. Андрієнко та ін.). Визначальною ознакою іронії є її діалектична природа, що базується на принципі протиставлення, або антифразису [Літ. словник 1997, 321]. Зокрема, іронія на мовному рівні є риторичним тропом, що виражає ідею «Х», у той час як на увазі мається «не Х» [Glossary of Literary Theory 2008]. М. Бахтін визначав іронію як двоголосе слово, ризновид стилізованої нарації, яка включає два голоси з розбіжними інтенціями: голос мовця та чуже слово [Бахтін 1979, 225-6]. Ця двоплановість іронії, за нашими спостереженнями, дала Грінові можливість конституювати свою суб'єктивність, що поєднала «латентний романтизм» (термін Р. Хоскінса) з його модерністським переосмисленням. Інакше кажучи, іронія як філософсько-естетична категорія допомогла Грінові знайти свій власний голос і вступити у повноцінний діалог з романтизмом.

Творче становлення Гріна як модерніста відбувалось під значним впливом романтизму. Парадигма європейського модернізму має багато спільних точок дотику з романтизмом: це протистояння митця й маси, віра у надзвичайну роль мистецтва, трагічна відчуженість окремого індивіда від реальності й суспільства тощо. Тому звернення Гріна до романтизму цілком відповідало внутрішній логіці модернізму. На першому етапі творчості молодий Грін перейняв ті романтичні концепти, які відповідали його власному розумінню мистецтва, і безпосередньо переніс їх до своїх творів. Вплив романтизму на прозаїка засвідчують його епістолярні, автобіографічні та художні твори. Так, у своїх листах письменник часто вдавався до літературних алюзій і цитат з творів англійських романтиків Роберта Браунінга, Альфреда Теннісона і Вільяма Вордсворта [Hoskins 1999, 40, 44, 125-6]. Про вирішальний вплив першого зі згаданих поетів на своє творче становлення Грін написав в автобіографічній книзі «A Sort of Life»: «захоплення мого батька Робертом Браунінгом було бацилою поворотного тифу... деякі рядки... залишаються у моїй пам'яті уже п'ятдесят років, і вони вплинули на моє життя більше, ніж будь-яка з Заповідей блаженства» [Greene 1972, 114]. Грін також зазначив, що епіграфом до усіх своїх романів поставив би рядки з Браунінга, що містять антиномічні поєднання на кшталт «чесного злодія» і «ніжного вбивці» [там само, 115]. Ці антиномії, марковані імпліцитною іронією, властиві усій подальшій творчості Грема Гріна.

Залежність Гріна від романтичної парадигми можна також прослідкувати у його ставленні до неоромантика Джозефа Конрада. За словами прозаїка, в молодості він відчував величезний вплив Конрада і наслідував його [див. Сабов 1984]. Так, перший роман Гріна «Людина всередині» є виразно романтичним за тематикою і стилістикою, і водночас суголосним до роману Конрада «Лорд Джім». Зокрема, образи протагоніста і антагоніста цього роману (відповідно Ендрюза і Карліона) структуровані на основі поетики контрастів і втілюють романтичний концепт особистості, роздвоєної між дійсністю та ідеалом.

Окрім того, конфлікти гринівського і конрадівського романів типологічно подібні: вони є етичними і розвивають тему зради у лімінальній ситуації.

Після написання трьох перших романів Грін переосмислює свою творчу позицію і зокрема, ставлення до романтиків і неоромантиків. Надалі він вступає у більш повноцінний діалог зі своїми попередниками, поєднуючи за допомогою іронії романтичний суб'єктивізм із властивим йому більш об'єктивним стилем нарації. Сам молодий письменник пояснив невдачу своїх ранніх творів тим, що він «лишив надто малу відстань між ними [романами «The Name of Action» і «Rumor at Nightfall»] і собою. Можна сказати, пуповина лишилась нерозірваною» [цит. за Hoskins 1999, 38]. Одним із засобів створення такої дистанції між автором та твором Грін обрав іронію.

На нашу думку, вибір Гріном іронії як стрижневого елементу художньо-філософської системи можна пояснити двома головними чинниками: авторськими інтенціями та тим особливим місцем, яке іронія займає у дискурсі модернізму загалом.

По-перше, творча манера Гріна за своєю суттю діалогічна, так само як і його сприйняття навколишньої дійсності, охарактеризоване С. Белзою [Белза 1983]. Діалогічний характер мають чимало зрілих романів Гріна, таких як «Сила і слава», «Тихий американець», «Монсіньор Кіхот», у яких протилежні інтелектуальні позиції репрезентовані двома протагоністами (відповідно лейтенант і священник, Фаулер і Пайл, отець Кіхот і комуніст Санчо). Іронія ж є діалогічним феноменом, оскільки її розшифрування можливе тільки за умови комунікації «активних, емоційно і інтелектуально залучених суб'єктів» [Hutcheon 1998], якими є автор, що закладає суперечність, і читач, який її віднаходить. Таким чином, діалогізм гринівського сприйняття дійсності відповідав структурним особливостям іронії як діалогічного феномену і, ймовірно, частково зумовив вибір саме такого засобу художнього дистанціювання.

По-друге, з теоретичної точки зору, іронічно відсторонена позиція митця стосовно свого твору і світу загалом характерна для модерністів так само, як і для романтиків. Обом цим естетичним парадигмам властива «схильність до широкого використання способів умовного естетичного узагальнення, зокрема... іронічного дистанціювання» [Денисова 2007, 16]. Тому закономірно, що німецький модерніст Томас Манн визначав іронію як «пафос віддалі» [Струць 1998, 39]. Український теоретик Р. Струць розвиває цю думку, зауважуючи, що іронія виникає у просторі певної відстані між художнім твором та дійсністю [там само, 38]. Тому з поетикальної точки зору вибір модерністом Гріном іронії теж був не випадковим.

У своїх зрілих творах Грін застосовує іронію як засіб переосмислення своїх романтичних інтенцій з модерністської точки зору. Цю тенденцію можна прослідкувати, порівнявши дебютний роман письменника «The Man Within» 1929 р. з його зрілим твором «Суть справи» 1948 р. За сюжетом та системою персонажів «Суть справи» суголосна першому роману Гріна, написаному під прямим впливом романтичної поезії. Протагоністи обох романів – це роздвоєні особистості; сюжет обох творів інтроспективний, фокалізується на відносинах протагоніста з двома жінками (Луїза та Хелен / Елізабет та Люсі) і завершується його самогубством як втечею від подальшого гріха.

Водночас «Суть справи» має низку суттєвих відмінностей, які свідчать про переосмислення ним романтичної естетики і поезії. За Т. Денисовою, чільна відмінність модернізму від романтизму полягає у тому, що «спільне для романтиків і модерністів неприйняття

буденно-прагматичного у перших супроводжується вірою у духовність, <...> а у других породжує трагічний відчай від розуміння неможливості досягнення високої духовності, гармонії» [Денисова 2007, 17]. Цю відмінність висвітлює порівняння двох романів.

Роман «Людина всередині» за цим критерієм близький до романтичної парадигми, оскільки трансформація протагоніста здійснюється під впливом високої духовності Елізабет, що зумовлює остаточну перемогу «строгого критика», який обстоює високі ідеали честі, над страхом та миттєвими інтересами Ендрюза. Іронія у цьому творі є романтичною за своєю суттю: вона підкреслює невідповідність дійсності та ідеалу, що зумовлює двоїсту структуру образів Ендрюза та Карліона.

«Суть справи» натомість є модерністським твором, оскільки цей роман перейнятий трагічним відчаєм протагоніста, нездатного примирити відповідальність перед дружиною, коханкою і Богом, що призводить до його самогубства. Скобі ставить під сумнів духовність і, зокрема віру в Бога, який на його думку, не може або не хоче подолати несправедливість світу. Романтична іронія у цьому творі постає місцем трагічній.

Поняття трагічної іронії було вперше теоретично осмислене естетикою романтизму. Після формулювання концепції романтичної іронії Ф. Шлегелем деякі філософи та теоретики мистецтва, насамперед Адам Мюллер та Карл Зольгер, почали тлумачити її в іншому ключі: іронія з їхньої точки зору не давала ілюзії абсолютної свободи і переглядала співвідношення дійсності та ідеалу. Вони розширили естетичне поле іронії, пов'язавши її не лише з комедією, як брати Шлегелі, а також з драмою і трагедією. Мюллер у праці «Vorlesungen uber die dramatische Kunst» (1806) вперше застосував концепт трагічної іронії як естетичне поняття. Так, у «Королі Лірі» Шекспіра він розрізнив «комічну іронію блазня» і «трагічну іронію короля» [Behler 1988, 73]. Зольгер в огляді лекцій А. Шлегеля розвинув цю позицію, стверджуючи, що іронія є «суттю мистецтва»; досвід переживання діалектики скінченного і нескінченного він назвав «трагічною іронією» [там само, 74].

За визначенням сучасного французького теоретика театру Патріса Паві, трагічна іронія виникає тоді, «коли герой зв'яже себе цілком з ситуацією і прямує до власної загибелі» [Паві 2007, 189]. Паві наводить історію Едіпа, що розкриває для себе власну провину, і вказує на доцільність іронії всередині «трагічного» конфлікту. Ознакою такого конфлікту, за Паві, є те, що «людину завжди протиставлено вищому моральному чи релігійному принципу», коли плани людини і Бога стають протилежними; ця божественна сила набирає вигляду фатальності або долі [там само, 538].

Для конфлікту романів Грема Гріна властиві вищезазвані ознаки трагізму, зокрема, неминучий шлях героя до загибелі, наявність провини та протиставлення людини і божественного начала. Для модернізму загалом характерна тотальна зневага і сумнів в існуванні та доцільності Бога. Відповідно, протагоністи Гріна, починаючи від його першого «католицького» роману «Брайтонський льодяник», є віруючими людьми, що намагаються дійти до свого власного усвідомлення цієї віри, ставлячи під сумнів ортодоксальне розуміння католицизму (у цьому плані показовою є семантика імені протагоніста роману Гріна «A Burnt-Out Case» Кверрі (Queery), яке очевидно, походить від англ. «queery» – питання, сумнів). Усі вони наділені загостреною чутливістю до світу та відчуттям власної провини, що є стрижневою ознакою їх як трагічних героїв. За спостереженням Ролана Барта, «усякий трагічний герой народжується невинним: він робить себе винним, щоб врятувати Бога» [Барт 1989, 192].

Трагічними героями протагоністів Гріна робить саме це відчуття провини, яке безпосередньо пов'язане з концептом віри. Останній має особливе місце у художньо-філософській системі Гріна. У своїх інтерв'ю письменник не раз підкреслював, що сприймає віру як «щось ірраціональне, те, що здатне породити у людини відчуття провини і бажання її подолати» [Сабов 1986]. Напевно, найбільшою мірою це почуття відповідальності і вини розкривається у «Суті справи» в образі Скобі, який є носієм трагічної іронії. Як зауважив В. Хорольський, «фатальна провина трагічного героя [Скобі – Ю.К.] дещо фарсова, але його страждання і смерть по-справжньому трагічні і проникливі» [Хорольський 1986, 147]. Провина Скобі полягає у його загостреному почутті відповідальності за ту несправедливість, яку допускає Бог. Протагоніст нібито все вирішує сам, але його трагічна «провина» неминуче веде його до самогубства.

Отже, іронія є основоположним елементом художньої манери Грема Гріна. Саме іронія у його творчій виконує функцію відсторонення автора від романтичного суб'єктивізму і допомагає витворити більш об'єктивну діалогічну нарацію, де романтичні концепції існують паралельно до їх модерністським перетрактуванням. Водночас реінтерпретація Гріном романтичної іронії і перетворення її на трагічну сама по собі виявляє динаміку його діалогу з романтизмом і є прикладом згаданого вище модерністського світовідчуття. Трагічна іронія відіграє структуротворчу роль у романі «Суть справи» та інших творах зрілого письменника. Однак усебічна характеристика естетичних функцій цього концепту потребує подальшого дослідження творчого доробку Грема Гріна.

1. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. 2. *Бэлза, С.* «Новые путешествия по Гринленду». – Литературная газета, 19.10.1983, с. 11. 3. *Струць Р.* Різновиди іронії // Наукові записки НАУКМА. Том 4. Філологія. Теорія літератури. – Київ, 1998. – С. 37-43. 4. *Денисова, Т.* Романтичний континуум американської літератури // Американські літературні студії в Україні. – К.: Факт, 2007. – Вип.4 «Дискурс романтизму в літературі США». – С. 13-29. 5. *Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін.* – К: Академія, 1997. – с. 321. 6. *Лосев, А.* Ирония античная и романтическая // Эстетика и искусство. Из истории домарксистской эстетической мысли. – М.: Изд-во «Наука», 1966. – С.54-84. 7. *Паві, П.* Словник театру. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. 8. *Сабов, А.* «Беспокойный человек в беспокойном мире. Грэм Грин беседует с корреспондентом «ЛГ»». – Литературная газета, 17.10.1984, с.15. 9. *Сабов, А.* «Художник и время. Сюжеты Грэма Грина». – Литературная газета, 16 июля 1986 г., № 29 (5095), с.15. 10. *Хорольський, В.* Відчай і надія Грехема Гріна (Штрихи до творчого портрета письменника). – Всесвіт, 1986, №4. – с. 145-148. 11. *Behler, E.* The Theory of Irony in German Romanticism // A Comparative History of Literature in European Languages. Volume VIII. Romantic Irony (ed. F. Garber). – Budapest: Akademiai Kiado, 1988. – p. 43-81. 12. *Bradbury, M.* The Modern World. Ten Great Writers. – London: Penguin Books, 1989. 13. *Hoskins, R.* Graham Greene: An Approach to the Novels. – New York: Garland, 1999. 14. *Greene, G.* A Sort of Life. – London: Book Club Associates, 1972. 15. *Hutcheon, L.* Irony, Nostalgia, and the Postmodern. University of Toronto English Library. - <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html> (25.03.2008). 16. *Irony* // Glossary of Literary Theory by Greig E. Henderson and Christopher Brown, University of Toronto. - <http://www.library.utoronto.ca/utel/glossary/Irony.html> (31.03.2008).

ВИДІННЯ ЯК ОДКРОВЕННЯ У ВІЗІОНЕРСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Життя людської душі як іскри Духу немислиме без видінь. Видіннями найчастіше називають нав'язані вищими силами зорові чи слухові образи, що не пов'язані з реальним світом і які постають перед «духовним зором» людини у містичному стані або сні. Це духовно-психологічне явище пов'язане в першу чергу з непереборним потягом людини до істини і пізнання і, як пише сучасний український філософ С. Кримський, – з бажанням «подолати кінечність свого існування, намагнитити його вічністю» [1, 75].

Так, пам'ятки історії й літератури доносять нам згадки про видіння, які переживали великі пророки, містики, йоги у молитві чи медитації. Але мова йде не про істинність чи хибність їхніх видінь. Ці прозріння, що звичайно є інтуїтивним пізнанням, великою мірою формували і формують уявлення людей про світ поза видимою реальністю (існування Абсолюту, Діви Марії, раю, пекла, чистилища, духів, демонів тощо). Про це красномовно свідчить література Середньовіччя, а саме її найрозвиненіший і найцікавіший жанр – видіння.

Дослідник згаданої епохи Ігор Качуровський наголошує на строгому каноні жанру видіння. У першу чергу сюжет твору повинен розбудовуватися на описі духовних подвигів персонажа, котрий пережив чудесну подію уві сні чи в напівпомерлому стані. Такою подією могло стати, наприклад, видіння янгола, який проводить нечестивого героя крізь пекло, чистилище, Золоте і Діамантове міста, де той на власні очі бачить мучеників, самого Люцифера, а потім різних святих («Видіння Тнугдала» – XII ст.). Для видіння також характерний персонаж провідника-супутника, що не підвладний ніякій злій силі (святий Петро, янголи, Вергілій чи Беатріче). І. Качуровський, услід за російським літературознавцем Б. Ярхо підкреслює, що видіння як жанр – «це твори у переважній більшості не одноосібного, а колективного авторства» (звичайно, ми не беремо тут до уваги «Боже-ственну комедію» Данте Аліґ'єрі). Остання теза дуже важлива для подальшого розгляду поняття видіння.

Отже, бачимо, що основний аспект, за яким визначається жанр видіння – це особливий сюжет. Якщо йти за цією логікою, то елементи видіння, звичайно, не «канонічного чистого видіння», а епізоду у творі, прийому, – ми простежимо не лише у середньовічній літературі, але й у паломницькій прозі епохи бароко з її описами чуд, що траплялися з оповідачами, у готичному романі, в «Енеїді» І. Котляревського, у творах М. Гоголя, Е.-Т.-А. Гофмана, у «Сні» Т. Шевченка (щодо останнього твору, то сам І. Качуровський визначає його як «політичну сатиру у формі видіння», з чим ми цілком погоджуємося). Ще більший перелік творів з елементом видіння подає Ю. Ковалів у «Літературознавчій енциклопедії», вибираючи їх за тим самим принципом наявності «чудесного» сюжету, епізоду чи прийому.

Здавалось би на цьому питанні про видіння в літературі вичерпалося. Проте велика кількість дослідників чи то давньої поезії Сходу (М. Конрад, Е. Бертельс, Ошо, ін.) чи романтичної (В. Жирмунський, Н. Берковський, Д. Наливайко) і сучасної світової поезії послуговуються терміном «видіння», маючи на увазі інший аспект.

Вчитаймося в мініатюру Мацуо Басьо:

Тиша.

Дзвін цвіркуна

Проймає скелі до серця.

(Пер. І. Бондаренка)

У цих рядочках – безмірна поезія. Але, щоб сприйняти цю поезію, треба мати дуже тонке відчуття. Розсудливим розумом її не осягти – вона піддається тільки інтуїції. Ми не знайдемо у наведеному хоку опису видіння, не побачимо тут якого-небудь навмисного прийому. Але ми скажемо – поет пережив видіння. Тут і світотворча Тиша, що пізнається тільки тоді, коли відлунює голосом цвіркуна, і серце скелі, що стискається у трепеті від Краси цієї музики, і заглиблення поета у свою власну душу, що застигла від захвату, узрівши Душу світу. Проте Басьо нічого не говорить про себе, він настільки приголомшений величчю Краси, що здобувається тільки на натяк (узагалі жанр хоку і є натяком), бо «всі великі цінності: краса, любов, Бог, молитва – все, що тільки є дійсно важливим, що робить життя достойним того, щоб жити, – є третьою категорією – непізнане. Непізнане – це друга назва Бога, назва таємного і чудесного, без якого в серці не виникає здивування. А без здивування серце – взагалі не серце, а без благоговійного трепету ти втрачаєш щось безмірно дорогоцінне» [2, 158]. Це поезія перебування тут і тепер, і у Вічності. Бачення все у зараз. Коли маленьке – цвіркун – стає великим – солістом Космічного хору. У такому ж дусі саме про видіння як одкровення пише А. Содомора, віртуозно аналізуючи образно-звукове і звуко-образне мереживо пейзажної мініатюри Гете «Нічна пісня мандрівника»: «цей твір про людину, яка дослухається до Космосу» [3, 196].

Отже, мова піде про особливе внутрішнє бачення, стан видіння-одкровення, у якому перебуває поет, і в якому народжуються образи, символи, ритм, тон і сама структурна цілість твору. Так, інтерпретуючи поезію Гельдерліна, Целана, Рільке, свої герменевтичні інструменти Г.-І. Гадамер спрямовує на розкриття не лише естетичної цінності вірша, його внутрішнього буття (мовно-стильового) і широкого зовнішнього контексту постання, – талановитий дослідник намагається через усе це проказати таїну, в яку проник поет, те глибинне духовне переживання, яке в одержі слова стало «великим посланням поета до людства» [4, 77]. За таким багатограним підходом – майбутнє літературознавчих досліджень, що разом із поетичною творчістю долучатимуться до «подолання кінченності нашого існування».

Видіння як одкровення являє нам візіонерська поезія. Але перед тим, як перейти до розгляду сутнісних рис цієї поезії, повернімося до самого поняття видіння. Бо ж уже в назві «візіонерська» ховається це багатозначне слово. Як пов'язане воно з поезією? Примітно, що у Рігведі найуживанішим словом, яке об'єднує уявлення індусів про способи пізнання і впливу на богів, є слово «dhi». У своїй монографії, що присвячена цьому поняттю духовної сфери арія, голландський вчений Я. Гюнда глумачить його як «видіння» (vision) чи «розгляд внутрішнім зором». «Вважалося, що знання має візуальну природу, – пише Т. Єлізаренкова, – і «пізнати» – означало «побачити» [5, 19]. Здатністю одержати моментальні, інтуїтивні знання істини, що належить до сфери сакрального і непроявленого, були наділені індійські поети-ріші: «ріші – людина, що силою dhi, може здійснити «прорив» у сферу божественного» [5, 20]. Досліджуючи мову, образи й символи гімнів Рігведи, дослідники сходяться на тому, що для поета-ріші естетична сторона втілення

знання-видіння була свідченням його істинності. Такий характер творчості, безперечно, збігається з нашим розумінням видіння і візіонерської поезії.

Поняття візіонерського типу творчості, запропоноване Юнгом, об'єднує поетів різних епох і стилів: від Басьо і Румі, до Новаліса, Рембо, Тракля і Сен-Жон Перса. Об'єднання відбувається за критерієм джерела творчості і способу творчості (способу пізнання). Візіонерський твір постає з переживання глибшого, ніж переживання просте і зрозуміле науці психології: така природа поезії психологічного типу творчості. Він постає з незвичайного передчуття, яке, за Юнгом, «розриває космічну завісу» і являє перед «внутрішнім, духовним зором» поета «невідому сутність». Іншими словами, це «бачення безкінечного в кінечному» (В. Жирмунський), вихід у невичерпне Трансцендентне, яке для поета існує не лише поза цим світом, а й у ньому, всюди, у глибинах його душі. Тому одкровеннями є і деякі пейзажі Вордсворда чи Колріджа, і «музичні акварелі» Тичини, і хвалебні гімни до ночі і смерті Новаліса, і Рількеві чи Стусові елегійні «розмови» з Богом.

Таке переживання у поета відбувається, як пише відомий індійський філософ Шрі Ауробіндо, на вищих рівнях свідомості – осяяного чи інтуїтивного розуму: «видіння в поезії йдуть від внутрішнього бачення. Внутрішнє бачення має таку саму живість відчуття як і фізичний зір, але при цьому воно відображає істину і завжди точне. Внутрішнє бачення – це прорив до вищих рівнів свідомості, що розміщені вище фізичного розуму» [5, 233]. На цих рівнях поет може бачити світло чи відчувати вібрації і звуки, які є, за словами філософа, джерелом поетичних образів, символів, ритмузики твору: «Слово вже готове, воно сформоване у тих внутрішніх планах, де народжуються усі види мистецтва, але повинен змінитися розум, що передає видіння, – змінитися і стати досконалим каналом передачі» [6, 187].

Отже, у способі творчості поетів візіонерського типу більшою мірою присутній інтуїтивний елемент – на противагу раціональному. Хоча, зрозуміло, що не можна обійтися без «фізичного розуму», який частково контролює процес написання. Виходячи з цього, сучасне літературознавство розрізняє митців «орфічних» і «дедалічних».

Те, що Шрі Ауробіндо називає осяяним й інтуїтивним розумом і що належить до буддійського розуміння буття як свідомості, для європейця Юнга виступає як несвідоме. Проте в цьому погляді обох філософів і дослідників поетичної творчості не протистоять один одному. Тут важливіше інше: саме на цих рівнях у поета загострюється естетична свідомість, що спричиняє стан найвищого духовно-естетичного осягнення світу, в якому відбувається перехід пізнання до переживання Абсолюту, що є Красою і Благом. Тому поезія і взагалі мистецтво – серед головних засобів духовного поступу. Додамо ще, що юнгівський поділ поезії на психологічну і візіонерську збігається із розрізненням індійського філософа: психологічній поезії відповідає «поезія ментальна», а візіонерській – «поезія духу».

Отже, як християнський містик чи йог, поет візіонерського типу творчості теж переживає видіння. І тут не може виникати питання, у кого правдивіше видіння: у містика чи в поета. Реальність і правдивість поетових одкровень – беззаперечні, бо істина – не мертва абстракція, істина – жива, у кожній людській свідомості вона постає по-іншому. Але видіння поета мають зовсім іншу форму, і головне – вони втілені у слові. А краса слова (естетичний аспект) – це теж шлях до істини.

Тут ще важливий ось який момент: природа слова і мови взагалі – унікальна. В. фон Гумбольдт писав: «Мова є річище, яким дух може котити свої хвилі з твердою

впевненістю, що джерела, до яких вони його підводять, ніколи не висохнуть». Завдяки мові ми пізнаємо світ і себе. Але й сама мова відкриває нам нас і цей світ. Все – у мові, адже «мова – оселя буття» (М. Гайдегер). Отож, мова поетична сама може наштотувати поета на видіння: створений образ чи символ, наприклад, тягне за собою безліч інших слів й образів шляхом простих асоціацій. Мова веде поета, без неї неможливе видіння. Видінням у візіонерській поезії є сама поезія. Це дає нам зрозуміти ще одну особливість візіонерського твору: він викликає видіння у читача.

Коли ми читаємо середньовічне «Видіння Альберіка» чи запис про видіння Антонія у «Києво-Печерському патерику», то з цих творів дізнаємося, що героєві явилися, наприклад, ангели чи апостол Петро. Таке видіння в житті того ж Антонія могло бути насправді. Проте самий твір не викликає у нас видіння у тому самому сенсі. Видіння як жанр – це твір, який переважно відбиває внутрішній світ, духовні пошуки автора (що є важливим для візіонерської поезії), він написаний раціонально.

Отже, не кожний образ може бути видінням як одкровенням (маємо на увазі поезію психологічного типу творчості), і не кожний жанр може належати візіонерській поезії. Проте візіонерська поезія може мати ознаки жанру видіння. Яскравим прикладом цього є вірш «Самозречення» ірландського поета початку ХХст. Патріка Генрі Пірса:

<p>Я побачив тебе, О Красно Краси, Й свої очі заплющив Через страх знепритомніти.</p> <p>Я почув тебе, Музико Музики, Й затулив собі вуха Через страх похитнутись.</p> <p>Я пригубив тебе, Насолод Насолодо, І замкнув своє серце Через острах загинуть.</p>	<p>Я очі заплющив Й затулив собі вуха Я замкнув своє серце І притлумив бажання.</p> <p>Я до свого видіння Повернувся спиною Й до шляху перед себе Повернувся обличчям.</p> <p>Повернувся обличчям До шляху перед себе До діянь, що побачив, Своїй смерті назустріч. (<i>Пер. І. Сівака [7,65]</i>)</p>
--	--

Перед нами – вірш-видіння про видіння. Вірш дуже складний, його не можна зрозуміти тільки розсудливим розумом, він вимагає максимального напруження душі. Це той приклад творчості, коли поет пише не тільки про те, що він пізнав, але й задля того, щоб пізнати. Зокрема, пізнати глибину свого переживання «зустрічі» із несказанною красою і музикою. Перед поетом – Вічне Трансцендентне, за ним – його діяння і смерть. Але він, як і поет у Рільке, повертається до «смерті назустріч», до «тут-буття». Чому? Можливо, тому, що відчуває свою малість перед Красою Краси? А, може, розуміє, що смерть – це лише «інша невидима і неосвітлена нами сторона життя» [8, 534]? Уже тим, що поет здобувся на таке самозаглиблення, його самозречення стане для нього самовіднайденням. Як бачимо, вірш Патріка Генрі Пірса усе ж залишається загадковим і відкритим до інших

тлумачень. Проте за медитативним тоном вірша кожен повинен відчувати, що «Самозречення» писалося у стані великого натхнення, одночасного з видінням.

Досліджуючи візонерську поезію, не можна оминати проблему рівності творчої активності митця і того, хто сприймає мистецтво слова. Хоча це окрема велика тема, тут варто окреслити такі аспекти. Читач має бути теж творчий і здатний на осяяння, бо перед ним твір, що не є простим розумуванням чи грою уяви заради самої гри. Твір вимагає відгуку в душі читача. Ми вже пересвідчилися, що природа візонерської поезії дає право читачеві на безліч тлумачень. Саме тому спілкування автора й читача не припиняється ніколи. Для дослідника літератури тлумачення має стати мистецтвом проникнення і розуміння. Проникнення, з одного боку, в «дух мови», а з іншого – у «своєрідність письменника» [цит. за: 9, 48]. Це, за Ф. Шлеєрмахером, і є «мистецтво розуміння». Інтерпретація поезії-одкровення повинна ґрунтуватися, як зазначає Дільтей, «на інтуїції і внутрішньому просвітленні» [цит. за: 9, 52].

Отже, розглянувши явище видіння у літературі, можна стверджувати, що це не лише жанр чи прийом. Видіння є осяянням, яке переживає митець. Одкровення, що проявляються в образах, символах, ритмі твору, тоні – виявляється найбільше в поезії візонерського типу. Її вивчення не тільки поглиблює теоретичні обґрунтування юнгівського поділу творів на «психологічні» і «візонерські», а й проливає світло на природу поезії взагалі.

1. *Кримський С. Б.* Пізнання як трансценденція софійності // Запити філософських смислів. – К., 2003. 2. *Ошо.* Інтуїція. Знання за пределами логіки. – СПб., 2006. 3. *Содомора А.* Студії одного вірша. – Львів, 2006. 4. *Гадамер Г. Г.* Вірш і розмова. Есе. – Львів, 2002. 5. *Елизаренкова Т. Я.* Язык и стиль ведийских риши. – М., 1993. 6. *Сатпрем.* Шри Ауробиндо, или путешествие сознания. – Ленинград, 1989. 7. *Патрік Генрі Пірс.* Поезія // Всесвіт № 5-6, 2005. 8. *Рильке Р.-М.* Проза. Письма. – Харьков, Москва, 1999. 9. *Квіт С. М.* Основи герменевтики: Навч. посіб. – К., 2003.

*Т. А. Кирилова, вккл.,
Київський національний лінгвістичний університет*

ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ПРАКТИКА (на матеріалі повісті Біргіт Вандербеке «Альберта приймає коханця»)

Постмодернізм як літературна практика другої половини ХХ століття продовжив модерністську дестабілізацію традиційних культурно-історичних цінностей. Така апокаліптична ситуація в культурі спровокована, в першу чергу, некласичною літературно-художньою естетикою. Для розробки постсучасних наукових та філософських стратегій теоретики постмодерністської художності активно переосмислюють саме красне письменство як інтуїтивну сферу творення смислу. Новітня наукова ідеологія тлумачення художніх текстів формується на основі постструктуралістського теоретичного фундаменту. На думку послідовників постструктуралізму збагнути постмодерністський текст остаточно неможливо, адже подолання усталеності та логоцентричної парадигми в поглядах

на світ і людину знімає будь-яку можливість віднайдення істини. Відтак літературоцентричні стратегії теоретизування поміщають в центр аналітичної уваги проблему тексту.

Українська дослідниця Н. Зборовська наголошує на тому, що концепція постмодерністського мистецтва відображає негативні перспективи розладнаної картини світу. На думку теоретика, «... апокаліптичні художні експерименти культури Модерну є поперединками постмодерної анархії тексту з властивою йому множинністю смислів» [Зборовська 2003, 298–299].

Одним із таких прикладів є повість сучасної німецької письменниці Біргіт Вандербеке «Альберта приймає коханця». Текст повісті відповідає феміністичній концепції жіночого письма, яке в теоретичних розвідках Н. Зборовської характеризується «постмодерністською стилістикою письма – незавершеного, нескінченного, позаструктурного» [Зборовська 2003, 281]. Тому текстовий аналіз повісті вимагає концептуальної постструктуралістської стратегії тлумачення смислу.

Одним із сучасних напрямків такого аналізу, як стверджує вітчизняна дослідниця, є сформульована Р. Бартом концепція розуміння тексту на основі художньої практики [Барт 1989, 428]. З посиланням на бартівську теорію текст Вандербеке передбачає дві фундаментальні проблеми сучасності: проблему реального та проблему суб'єкта. У випадку з «Альбертою ...» йдеться передовсім про химерність та феноменальність жіночого альтернативного письма. Як вважає авторитетна вчена феміністичної критичної думки І. Жеребкіна, саме ідеї Барта відіграли значну методологічну роль в межах феміністичної теорії. Творчість французького філософа та літературознавця вплинула на формування концепцій «жіночого авторства», «жіночого стилю», «жіночого письма» [Жеребкіна 2000, 21].

Жіночий тип дискурсу, спровокувавши появу постмодерністської літературної практики, продовжує формувати динамічне вміння шукати смисл. В поглядях на природу та основні характеристики жіночого письма теоретики Н. Зборовська та І. Жеребкіна однакостайні: в ньому превалюють чуттєвість, тілесність, афективність та інтимізованість. Р. Барт в свою чергу інтерпретує таку текстуальну структуру як еротично-процесуальну динамічну систему. Тому текст, писав вчений «... нескінченно відкритий в нескінченність, і жоден читач чи наука не здатні зупинити рухливості тексту» [Барт 1989, 384].

Отож, в повісті вибудовується традиційна жіноча ситуація письменниці без імені. Наслідком травматичного минулого героїні через непорозуміння з чоловіком та подружню зраду стає відчуття самотності, болю, неймовірної потреби в коханні. Такий стан створює всі передумови для втілення історії жіночої екзистенції в художній текст про Альберту і одночасно своєрідну пражінку Міццебіль. Таким іменем Альберту називає її коханий чоловік Надан.

Власне, починається повість вигаданим письменницею в художній площині невдалим коханням Альберти та Надана, а не кризою сімейного життя героїні. В такій формі подається історія розладнаного шлюбу безіменної авторки з викладачем Жаном-Філіпом, що прочитується кризь оповідання про Альберту та Надана. За феміністичною моделлю жіночого письма героїня не має власної номінації та витісняє приватне життя, обігруючи його в просторі власного художнього тексту та його героїв.

Відтак постмодерна конструкція «текст в тексті» з порушеними ієрархічними зв'язками дає всі підстави стверджувати про багатозначність смислу та його безкінечне розігрування в межах текстуальної тканини [Барт 1989, 417]. В такий спосіб ставиться

під сумнів поняття реальності. Як підкреслює Р. Барт, посткласична художня практика спустошує знак. Естетика зображення починає уникати предметів зображення [Барт 1989, 384]. Навіть класичний реалізм в художній оповіді розвивається на нереалістичних шляхах [Барт 1989, 400]. Некласичний, тобто сучасний художній текст поготів відсилає до ілюзії в нескінченному процесі позначування. Тому в тексті повісті слова провокують зміну ставлення до смислу реальності. Вони імпліцитно позначають щось інше. Це смисл, який постійно вислизає: «Коли Надан заходив до моєї квартири, він казав, як правило: Не розумію, як ти можеш так жити, – і ми ніколи не могли поговорити про це «як» і «так»», у Надана чи то від цієї квартири, чи від покриття на підлозі чи від мого червоного вина починалася мігрень, тож цієї ночі у мене було відчуття, що завтра ми будемо говорити про ці «як» і «так», де Наданові зелені слоники порозумілись би з моїм зимовим пальто, і мені стало страшно, бо я люблю Надана, а на завтра, мабуть, буду все трошити» [Вандербеке 2005, 128]. Подана цитата в тій же мірі, що й увесь текст повісті, не зводиться до єдиного конкретного позначення.

В підходах до реального чи реальності ідеї Р. Барта можна доповнити суголосною йому теоретичною думкою Ж. Дерріди. Вчений єдино можливою робить теж категорію тексту. Час усталеної реальності та глибинної істини належав деспотичній класичній філософії. Сучасне ж пізнання, на думку постструктураліста, допускає множинність смислів фрагментованої реальності [Дерріда 2000, 336–378]. Текст нагадує нелінійний ланцюжок слів, який виражає багатомірність простору через розірваність знаку.

Безсумнівно, такий підхід до реального пояснює неієрархічність повісті Вандербеке. Текст перетворюється на генератор інтерпретацій. Адже постійно виникає спокуса віднайти завершення історії чи то в житті, чи то в тексті письменниці. Така інтенсивна робота над текстом пояснюється тісним переплетенням реального та фіктивного, пережитого та написаного. Іронічна постмодерністська художність робить неможливим встановлення єдиного смислу, який не створюється а розігрується [Дерріда 1996, 623]. Таке твердження Ж. Дерріди відповідає гетерогенній безмежності тексту в концепції Р. Барта.

Гра з реальністю виключає комунікацію, замінюючи її симуляцією спілкування. Так в тексті Б. Вандербеке чоловік з дружиною та їх художні двійники перебувають в умовах перерваної комунікації. Подружжя, замість діалогу обмінюється текстами, сублімуючи в них приховані бажання, передчуття, фобії, не вербалізовані труднощі в сімейних стосунках.

Суцільна текстуалізація реальності унеможливує встановлення позиції безімної авторки. За науковим свідченням Р. Барта: «Письмо – та область невизначеності, неоднорідності та ухилиння, де губляться сліди нашої суб'єктивності...» [Барт 1989, 384]. Слідом за вченим його сучасник Ж. Дерріда констатує моделювання нового культурного простору через ігрову тілесність тексту, поза яким нічого не існує [Дерріда 1996, 617–618]. «Історія про Надана й Альберту виникла однієї чудової весни... трохи травня, бузку і навіть червоного вина мого свекра потрапили в історію, але мені здалося, що це їй до лиця» [Вандербеке 2005, 130–131].

В такий спосіб історія не ідентифікованої письменниці вкладається в історію про Альберту й автоматично спричиняє парадоксальне прочитання тексту як жіночої наративності. Рівноправна участь в конструюванні історії героїв та їх парних дзеркальних відображень, тобто Надана та Жана-Філіпа й Альберти та письменниці, постійно примушує залишати відкритим питання про суб'єкта історії. Залишається поза будь-якого

визначення той, хто є насправді героєм, наратором чи автором повісті. Р. Барт в своїй концепції про смерть Автора відмічає, що дізнатися про автора тексту так і не вдається з тієї причини, що в постмодерністському письмі знищується будь-яка претензія на голос чи джерело. Отже текст Б. Вандербеке стає чорно-білим лабіринтом, позбавленим влади Автора [Барт 1989, 384].

Відтак постмодерністська художня практика констатує «смерть Суб'єкта», «смерть Автора» в теорії Р. Барта. В працях Ж. Дерріди це поняття онтологічної категорії смерті, яка заперечує будь-яку стабільність в культурі. Утвердження ідеї смерті розглядає суб'єкт як децентроване, фрагментоване, розщеплене Я. В цьому сенсі не можна залишити поза увагою надбання ще одного знакового теоретика постмодернізму Ж. Бодріяра. Для потрактування проблемного пошуку ідентичності постмодерністського суб'єкта він розвиває поняття «симулякру». Естетика симулякру відмовляється від глибини і фокусується на поверхні, підміняє реальне уявним. Втрата принципу реальності та обігрування смислової порожнечі прирікають суб'єктивність на трагізм існування та спустошення [Бодрійяр 2000, 387].

Тому статусу травмованості в повісті набувають не лише жінка-письменниця та її героїня, як це подають концепції жіночого письма з позиції заперечення патріархального канону [Жеребкіна 2005, 7]. В екзистенційній ситуації апокаліптичної сучасності чоловік як постмодерний суб'єкт теж втрачає внутрішню самоорганізацію по відношенню до химерної зовнішньої невпорядкованості буття. Він провокує дружину на своєрідний конфлікт, який розгортається в межах її власного тексту. Жан-Філіп намагається корегувати оповідання про Альберту та Надана. При цьому він неодноразово робить невдалі спроби надати повсякчас не закінченому оповіданню дружини логічної форми оповіді. Від початку він приймає текстуральну гру авторки та симулює подружнє життя: «Потім він сказав: Яка зла історія. Мені історія злого не видалася... І тоді відбулося щось дивне, щось таке, що було абсолютно незвичне між нами, що ще ніколи не траплялося ні до того, ні після. Він сказав дуже впевнено: І крім того, історія далеко не закінчена. ... я сказала: Зрозуміло, вона закінчена. Більше немає нічого. Надан в обсерваторії в Арізоні, а Альберта в університеті у Ліоні. І кінець. Завіса» [Вандербеке 2005, 131].

Слушною в осмисленні категорії гри є позиція Н. Зборовської. Основою сучасного мистецтва вона розглядає театралізацію [Зборовська 2003, 254]. Дослідниця узагальнює постструктуралістські наукові тенденції, постулюючи театральну-ігрову небезпеку посткласичної культури. В ній смисл розігрується на поверхні, замість здійснення пошуку глибинної істини. Завдяки усвідомленню деструктивних практик сучасності в повісті Вандербеке можна констатувати феноменальний факт – встановлення довгоочікуваної у традиційній патріархальній та постпатріархальній системах рівноваги між жінкою та чоловіком у величезній потребі об'єднання. Герої поступово починають уособлювати вічно непримиренні статі. Проте художній текст об'єднує обох в спільній кризовій ситуації межичасся з відмовою від будь-яких культурних моделей. В розмові Надана до товариша Руді перший помічає безглуздість світу: «Мені часом здається, що ми більшість часу проводимо не з тією жінкою, не у тому ліжку, з тобою так буває? Руді сказав: У нас кожен має власне ліжко у своїй власній кімнаті» [Вандербеке 2005, 123]. Альберта ж подумала: «Ми сидимо не на тому фільмі. Кожен на своєму власному» [Вандербеке 2005, 123].

Тому не випадково Б. Вандербеке поєднує в шлюбі двох загублених в самозаперечувальному бутті людей-служителів слова – письменницю та викладача філології Жана-

Філіпа. В стані постмодерністської чутливості вони пишуть історію-річ про Альберту разом, аби вписати одне одного в загублений світ-текст: «...але ця річ зовсім не закінчилася тільки тому, що ти відсилаєш героїв до Арізони та Ліона. Потім ... прийде те, що буде не таким веселим. Це звучало так, ніби Жан-Філіп знав про цю історію більше, ніж я. І це звучало непримиримо. Я не звикла також до тону Жана-Філіпа. Це тон, яким говорить чоловік, коли оголошує жінці війну... тож несподівано я вже сама не була впевнена, що історію завершено...» [Вандербеке 2005, 131].

Доля Альберти та її кохання постійно перетинається, доповнюється, накладається на подружнє життя письменниці та викладача. І вже не йдеться про «війни між статями», а робиться спроба вибудувати новий світ, нехай через систематичну реалізацію естетичного бажання в текст [Барт 1989, 510].

Таким чином, Б. Вандербеке подає процесуальність написання історії письменницею. В тексті подружжя намагається подолати постмодерністське спустошення з допомогою об'єднання в процесі конструювання спільної історії. Так, в імітованому через художній світ комунікативному полі Жан-Філіп іронічно розпитує дружину-письменницю про Альберту та її долю. Насправді це своєрідна прихована спроба чоловіка віднайти прогалину життя у шлюбі з дружиною. Жан-Філіп, наприклад, відразу ж зреагував на літературну помсту дружини за його зраду. В історії з Альбертою з'являється одружений коханець, жінка якого вагітна. Альберта вагається щодо етичності подвійного життя. І вже не зрозуміло, хто роздумує та говорить, хто прагне сімейного затишку та щастя, хто виплітає текстуальну канву. Адже сумнівна реальність вкладається в текст, чи тексти, в площині яких смисл розноситься до нескінченності, як кільця води після кинутого камінця. Лишається зачинити двері та сказати рідній людині: «Я хочу зробити тебе щасливою» [Вандербеке 2005, 150].

В руйнівному сучасному світі повість Б. Вандербеке може стати бодай спробою віднайти цілісність життя через перевідкриття родинного щастя. Об'єднання постмодерністського трагічного буття можливе саме через сім'ю. Ця основоположна модель впорядкованого існування сприятиме виникненню нового символічного ладу, як зазначає французька дослідниця Е. Рудинеску. Вона стверджує: «Майбутня сім'я має бути винайдена наново» [Рудинеску 2004, 224]. Тому в епілозі повісті авторка та її чоловік порозумілись як самодостатня письменниця та професійний філолог і, що не менш важливо, як родина: «Я дописала «Альберта приймає кохання», і коли Жан-Філіп наступного разу прийшов у Т., дала йому почитати. Жан-Філіп прочитав, тоді вийшов, сміючись, і сказав, у доброму гуморі й іронічно: Моя повага, мадам. Я також засміялася і сказала: Месьє, сьогодні ввечері вклавть свою дочку спати» [Вандербеке 2005, 150].

Потреба відродження традиційних сімейних цінностей та подолання патріархального ставлення до жінки в повісті Б. Вандербеке інтертекстуально обігрується через архетипну природу людини. Така процедура в повісті здійснюється через спробу божественного пізнання цілісності світу, єднання в коханні жінки та чоловіка. Тому постмодерністський текст щоразу натякає, відсилає до міфологеми сотворіння світу і людини в ньому. Минуле та майбутнє не ідентифікованої письменниці корелюються з часом сакральної вічності. Свідомість героїні здійснює міфологізацію минулого. На початку повісті реальних подій немає – є ідеальні образи з їх нужденним побутуванням в хаотичному світі. Таким є фрагмент про велике кохання пражінки Міццебіль, в якому ще немає Альберти, Надана, письменниці, Жана-Філіпа. Існує лише займенник «ми» та сакральний час вічності – час

зараз і завжди: «Ми вшилися перед самісіньким Вознесінням. Наприкінці березня ми відкрили, що любимося цілісіньке наше життя, від початку і до Судного дня» [Вандербеке 2005, 117].

Релігійне свято Вознесіння Діви Марії в Німеччині іноді співпадає з Днем батька. Б. Вандербеке іронічно перевдягає історію кохання Альберти та Надана в історію «прачоловіка» та «пражінки». Як виявилось, Міццебіль «...не як ім'я, а швидше, як збірне поняття, щось на зразок сорту, племені, секти...» [Вандербеке 2005, 123]. Це постмодерністська іронічна версія народження світу з п'їтьми та своєрідна спроба примирення між статями у формулі міфу. Серед природних хтонічних стихій стилізованого міфосвіту «Праматір-Марія» (Міццебіль) не возноситься на небо, а падає разом з «Прабатьком» (Надан) в яму під час перебування у літньому дитячому таборі: «Це був вечір нашого великого Шансу. Ми мали не лише цей шанс, а цілу серію, цілу ніч шансів, бо після падіння в яму і вибирання з неї ми загубили інших і в якийсь чарівний спосіб не могли знайти дорогу, тож краще не могло й бути. Як я пам'ятаю ...молочно білий місяць і з ним зірки. Надан пригадує пекельну п'їтьму. Хоч як там було, ми можемо дійти згоди, що майже півночі просиділи на поваленій сосні. Сиділи. Сиділи далі. Сиділи ще. До судного дня. Все на тій самій сосні» [Вандербеке 2005, 120].

Курт Хюбнер вказує на відношення між світом міфу та технічно-науковим приборканням природи. Вчений відзначає неабияку важливість та велику потребу у вибудуванні першої історії, адже археїсторія робить можливою вкладання хаосу в систему, його упорядкування. Проте такий шлях означає відмову від постмодерністської симуляції смислу [Хюбнер 1994, 120]. Тому навіть цілісність міфічного не рятує постмодерністську непевність, адже карнавал не дає досягнути ескіз цілісності. «Пракоханці» навчилися говорити, але продовжують страждати в прамовчанні.

Таким чином, дезгармонізація індивідуально-міфологічного часопросторового континууму стає одним з висхідних факторів духовної кризи постмодерністського героя. Це безупинна динаміка гри: від тексту до тексту. Відтак не системно-історичний спосіб аналізу, а розігрування художньо-міфологічного конструювання тексту стає результатом втрати принципу реальності та смерті Суб'єкта історії.

То ж очевидно, проблематизація постмодерністського письма, передовсім із залученням жіночого літературного досвіду, допомагає краще досягнути специфіку сучасної творчості, визначити її сутнісні риси, а отже – вмотивувати на прикладі феномену жіночої прози. Таке авторство є невід'ємною складовою культурних процесів постмодерністської художньої практики в літературоцентричній моделі сучасності.

1. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. – С. 384 – 553.
2. *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. – 387с. – Ел. Ресурс:
3. *Вандербеке Б.* (2005). Альберта приймає коханця // Всесвіт. – №3-4. – С. 117-150.
4. *Дерріда Ж.* Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук. // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. – С. 617-640.
5. *Дерріда Ж.* Фрейд і сцена письма // Французская семиотика. М.: Прогресс, 2000. – С. 336–378. – Ел. Ресурс: <http://www.libfl.ru/mimesis/txt/derrida.html>.
6. Жеребкіна И. Прочти мое желание... М.: Идея Пресс, 2000.– С. 20-21.
7. *Жеребкіна И.* Стаття: Феминистская литературная критика. 2005. Ел. ресурс: <http://www.kegs.org.ua/gurnal/15/12>.

pdf 8. *Зборовська Н.В.* Психологія і літературознавство. К.: Академвидав, 2003. – С. 246–313. 9. *Рудинеско Е.* Розладнана сім'я. Київ: Ніка – Центр, 2004. – С.224. 10. *Хюбнер К.* Критика научного розуму. Москва, 1994.–С.292. – Ел. Ресурс: http://read.bookam.net/read/hyubner_kurt/page4/kritika_nauchnogo_razuma.html.

О.Ф. Кисла, асист.

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

М.І. КОСТОМАРОВ ПРО ТВОРЧІСТЬ Т.Г. ШЕВЧЕНКА

Після довгих цензурних поневірянь у кінці січня 1860 р. побачив світ новий, доповнений «Кобзар». На вихід «Кобзаря» відгукнулися деякі періодичні видання. Про це повідомив журнал «Светоч», а газета «Северная пчела» писала: «Ця невеличка, але чудово видана книжка, прикрасила б будь-яку найбагатшу літературу: це справді геніальні твори обдарованого художника. Шевченко – тип народного поета-художника, в ньому, як у Крилові – Русь, відбилася Україна, поетична, філософська, житейна, буденна» [Северная пчела 1860]. А невдовзі з'явилися чотири солідні рецензії – М.Добролюбова, М.Костомарова, М.Михайлова, Д.Мордовця, причому заздалегідь було домовлено, що в «Современнике» виступить М.Добролюбов, в «Отечественных записках» М.Костомаров, в «Русском слове» М.Михайлов. Пізніше сюди подав рецензію і Д.Мордовець.

Найбільш вагомою і кваліфікованою вважали рецензію М.Добролюбова. Інколи коментували рецензії М.Михайлова і Д.Мордовця, але обходили, як не дивно, статтю журналу «Отечественные записки», під якою не стояло прізвища рецензента. Висловлювалися припущення, що це був М.Костомаров. Справа в тому, що анонімна рецензія і рецензія М.Добролюбова різняться за методологічним підходом до творів Т.Шевченка і не на користь Добролюбівській. Адже М.Костомаров ставить Шевченкову поезію в контекст світової літератури, а М.Добролюбов – у контекст фольклорних зразків народної творчості, у ранг творів, які корисні для читача-простолюдина, читача-селянина.

Звичайно, і сам авторитет М.Добролюбова, і те, яку високу оцінку він дав у цілому всім творам Т.Шевченка, в тому числі (на відміну від В.Белінського) й поемі «Гайдамаки», є незаперечним. Зокрема про поему він писав: «У Шевченка ми знаходимо всі елементи української народної пісні. Її історичні долі нав'язали йому цілу поему «Гайдамаки», чудно-різноманітну, живу, повну сил і цілком відповідну народному характеру малоросійських історичних дум» [Добролюбов, 97]. Безперечно, М.Добролюбов дотримується прогресивних демократичних поглядів і щодо менталітету українців, і щодо багатства і високопоетичності народної творчості, українських дум та пісень, але ж і поезію Т.Шевченка критик зараховує до кращих зразків саме фольклору України, а тому і на значення творів українського поета він дивиться однозначно. Добролюбівське трактування народності не піднімається вище «простонародності», він зводить твори Т.Шевченка до селянської тематики, селянського світобачення, селянського сприйняття. Тобто, є література високого гатунку – «искусственная литература», вишукана, на зразок світового мистецтва, – О.Пушкін, М.Лермонтов, М.Гоголь. А народні поети

– це О.Кольцов, М.Некрасов, Т.Шевченко стоять осторонь Крім того, це порівняння з О.Кольцовим ґрунтується не лише тематичною основою, не лише загальнонародськими проблемами, які близькі і зрозумілі навіть російському читачеві, а зв'язками творів поета з усною народною творчістю, з поетичними думами і піснями. Саме «до цієї поезії повинні будуть віднесені вірші Шевченка», – пише М.Добролюбов. Отже, це не література «искусственная» (на зразок О.Пушкіна), а звичайний фольклор, тільки вже вищого зразка. Саме так тривалий час і розглядали творчість Т.Шевченка. А М.Костомаров поклав в основу не тематичну спрямованість творів, не зовнішні або етнографічні достовірності опису селянства, його мову, звичаї, вірування. Завдання літератури, а, отже, і кожного письменника, випливає з важливіших прагнень. «З розуміння духовного життя народу, як у минулому, так і в теперішній час, – пише М.Костомаров, – повинно стати найважливішим предметом, першою необхідністю. А тому кожне її вираження повинно становити дорожочинність» [Костомаров, 423]. «Духовне життя» – тобто вища категорія людського буття. Духовне життя народу, нації – першооснова художнього твору.

І хоч пізніше М.Чернишевський напише, що маючи такого поета, як Т.Шевченко, українська література не потребує нічийого захисту, він глибоко помилився. М.Костомаров ніби передбачаючи це, у своїй рецензії відразу вказує не на «провінційне», а на світове місце Т.Шевченка після появи нового «Кобзаря». «Талант Шевченка, – пише рецензент, – настільки визнаний читаючою публікою, і його твори настільки загальновідомі, що ми не сподіваємося одержати зауваження, якщо скажемо, що, на нашу думку, Шевченко належить до першокласних поетів слов'янського світу. Його місце поряд з Міцкевичем і Пушкіним» [Костомаров, 423]. І не з О.Кольцовим порівнює М.Костомаров твори Т.Шевченка, навіть не з Р.Бернсом, як це робить М.Михайлов у своїй рецензії, а з найславнішими іменами: А.Міцкевич і О.Пушкін! І він не просто висловлює свою думку, а прагне її обґрунтувати.

Отже, рецензент наголосує насамперед на надзвичайній популярності творів Т.Шевченка серед читачів, незважаючи на їхню приналежність до певної національності. Насамперед, вважає М.Костомаров, причиною такої популярності є мова творів Т.Шевченка, навіть «незалежно від усіх естетичних достоїнств його віршів». Мова Т.Шевченка не відступає від загальних норм розвитку найцивілізованіших літературних мов. «Проймаючись поезією Т.Шевченка, виникає і утверджується думка і надія відродження маси, раніше приреченої на злидні під гнітом пересудів...» [Костомаров 1928,428]. У цьому М.Костомаров вбачає і світове значення творчості Т.Шевченка. Бо підняті ним проблеми торкаються всіх народів. М.Костомаров перший вказує на Т.Шевченка як на основоположника української літературної мови. Якщо раніше українська мова викликала більше глузувань, вона, мовляв, здатна хіба що на пародії І.Котляревського, П.Гулак-Артемовського. Деякі твори впадали в манірність, тоді як мова Т.Шевченка відповідає всім нормам розвинених мов. Творить її поет широко, використовуючи народну розмовну мову, наповнюючи її новим змістом, новою формою. Він промовляє до читача, до народу так «чого, можливо, народ ще і не говорив, але що він здатний сказати.» Поезія Т.Шевченка багата народними мотивами, образами, символікою і почуттями, які ми зустрічаємо у фольклорі. Саме українська стихія піднесла з свого середовища таких великих письменників, як Г.Квітка, М.Гоголь, Т.Шевченко.

Ці визначальні думки, своє розуміння поезії Т.Шевченка М.Костомаров виразить і в короткій промові, присвяченій пам'яті Тараса Шевченка, виголошеній невдовзі

після його смерті і опублікованій у квітневому номері «Основи» (1861), під назвою «Воспоминания о двух малярях». Це не стаття, а виступ перед аудиторією, тому тут наявна яскрава образність, символіка і своєрідний пафос. Оратор відразу дає зрозуміти слухачеві, що мова піде не про звичайну людину, не про звичайного художника, а поета, чий твори сміливо можна ставити поряд із кращими поетами світу, зокрема з творами популярного тоді в Росії німецького поета Ф.Шіллера. Це ім'я не випадкове у виступі М.Костомарова. По-перше, вчений ще в 40-х роках із захопленням перечитував твори німецького поета в оригіналі. Весь Петербург був у захопленні від опери Д.Россіні «Вільгельм Тель» за твором Ф.Шіллера. Кілька разів слухав її і Т.Шевченко з М.Костомаровим. Їх обох полонив не лише спів, а й музика, зміст, увесь дух опери. Тому не випадково, виступаючи перед публікою, яка захоплено зустрічала «Вільгельма Теля» в театрі, М.Костомаров порівнює творчість Т.Шевченка з великим німецьким поетом. Романтично-піднесений стиль опери, порівняння з романтиком ідеалу німецької молоді викликали і відповідні символічні образи у виступі М.Костомарова: «світло істини», «завіса народного життя», «підземний склеп», «підземна пустота», в якій зхована людська правда. «Тарасова муза сміливо увійшла в цю пустоту зі своїм незгасимим світочем і відкрила собою шлях і сонячним променям, свіжому повітрю, і людській допитливості» [Костомаров 1928, 404]. Через символічні образи, метафоричність висловлювання звучить глибока думка М.Костомарова про силу і призначення поетичного слова, про силу Шевченкового слова: «Поезія не злякається ніякого згубного випаровування, якщо тільки вона істинна поезія, і не згасить її світоч ніяка історична або моральна вуглекислота, бо цей світоч горить невмирущим вогнем – вогнем Прометея» [там само]. Вогнем тираноборця палахкотіла вся поезія Т.Шевченка. І цей яскравий образ у виступі М.Костомарова теж не випадковий і знаменний. Адже образ Прометей, використаний Т.Шевченком у безсмертній поемі «Кавказ», – не лише богоборець, а й яскравий символ нескореного народу-борця, символ нескореної нації: «Борітеся – поборите. Вам Бог помагає».

М.Костомарову здається, що поезія Т.Шевченка настільки проста і доступна кожному, хто «здатний розуміти народні потреби і спосіб народного вираження» [Костомаров 1928, 404].

Діяльну участь брав М.Костомаров у популяризації і виданні творів Т.Шевченка. Збирав ще не надруковані твори поета, очолював редактування «Кобзаря» 1867 року, яке виходить при активній його участі. Понад 70 нових творів помістив М.Костомаров у цьому виданні. Але не все можна було надрукувати з цензурних причин. Брав активну участь у Празькому виданні творів Т.Шевченка, де з'явилося близько 20 надрукованих поезій, зокрема «Царі», «Осії. Глава XIV» та інші. Тут же вміщено спогади М.Костомарова про Т.Шевченка.

Зберіг М.Костомаров і російські повісті Т.Шевченка, надрукувавши їх з незалежних від нього причин тільки у 80-х роках. Перший дав високу об'єктивну оцінку прозовій спадщині поета, яка залишилася єдиною і справедливою до наших днів. Не зразу прозова спадщина великого поета знайшла своє місце в загальному літературному процесі. Ми знаємо, як поставилися до цих повістей деякі критики і видавці ще за життя поета. Наприклад, С.Аксаков не ридив поетові друкувати російські повісті, запевнюючи, що вони слабкі і кволі з художнього боку.

П.Куліш, виходячи з інших міркувань, писав у листі до Т.Шевченка, щоб не поспішав друкувати їх, оскільки ні грошей, ні слави не здобуде. Своє негативне ставлення до прози Т.Шевченка висловив на засіданні товариства Нестора-літописця 15 березня 1881 року О.Котляревський, один із близьких знайомих М.Костомарова.

Не такими бачив ці повісті М.Костомаров, не такої думки він був і про художньо-естетичні вартості та їх ідейну спрямованість. Ще в 1880 році М.Костомаров перший, і по суті, єдиний тоді високо оцінив російські повісті Т.Г.Шевченка.

Для М.Костомарова всі повісті Т.Шевченка – це дорогоцінне каміння, де «серед всіх вад і недоліків у них, одначе всюди прозирають ознаки величезного обдарування автора: вірність характерів, глибина і благородність думок і почуттів, живість змалювання і багата образність». Крім того, М.Костомаров зупиняє свій погляд не лише на художніх цінностях і вадах повістей, а й підкреслює їх реалістичність у відображенні дійсності, вказує на їх соціальне звучання: продажність суду, самоуправство поміщиків, тяжка доля бідних, їх беззахисність, нікчемність виховання молоді – ось, на його думку, те, що зобразив письменник у своїх повістях.

Слід відзначити, що М.Костомаров розумів соціальну загостреність поезій Т.Шевченка, її спрямованість на викриття самодержавства, його національногогноблення. Цінував у творчості поета те, що найбільше він співчував долі простого народу, і улюбленим помислом його була свобода цього народу.

Загалом М.Костомаров неодноразово підносить творчість Т.Шевченка, намагається всебічно і глибоко розкрити силу його поетичного слова, розкрити роль і значення його серед кращих поетів світу, активно виступає проти реакційних критиків, які намагалися збіднити, принизити роль і значення світового велетня поетичного слова, принизити і опорочити Шевченка і як людину.

М.Костомаров відчував щирість, невимушеність, глибоку образність, задушевність і правдивість Шевченкової музи, про яку сам поет міг сказати без крихти сумніву:

Ми не лукавили з тобою,
Ми просто йшли; унас нема
Зерна неправди за собою.

Це сказав і Микола Костомаров: «Поезія Шевченка завжди залишалася чистою, благородною, любила народ, горювала з ним його стражданнями і ніколи не грішила неправдою, аморальністю»[Костомаров 1922,261].

1. *Белинский В.* Полное собрание сочинений.Т.5 Добролюбов Н. Избранные сочинения. – М.-Л.,1947. 2. *Костомаров М.* Твори у двох томах.Т.2 – К., 1967. 3. *Костомаров М.* Науково-публіцистичні і полемічні писання.Х.,1928 «Северная пчела» – 1860. – 26 января. «Современник». – 1860. – Т.80. 4.*Франко І.* Твори . Т.17. – К.,1955.

«СТАРИЙ» І «НОВИЙ» РОМАН: ТВОРЧІ ПІДХОДИ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО ТА АЛЕНА РОБ-ГРІЄ

Суспільно-економічні процеси, що відбувалися в першій половині ХХ століття, дали відчутний поштовх для розвитку світової культури і, перед усім, для численних мистецьких експериментів. Ламаються формальні канони, що раніше, а тим паче для епохи реалізму, яка передувала цим процесам у культурі, не піддавалися сумніву. Експеримент із формою стає не просто творчим методом, а гаслом часу, маніфестом творчих спільнот і течій – від неоромантиків до дадаїстів. Ламаючи форму одного виду мистецтва і синтезуючи нові, митці-«провокатори» торували і новий підхід до змісту. І той композиційний «хаос», над яким сміявся і який наводив у якості негативного принципу побудови твору у «Посланні до Пісонів» Горацій, для митців початку-середини ХХ століття став джерелом нових ідей, презентувавши зміну традиційної картини світу.

Різні літературні течії та окремі письменники по-різному підходили до проблеми ламання традицій – як у прозі, так і в поезії. Футуристи синтезували літературу з візуальними видами мистецтва, намагаючись реконструювати текст, передусім – поетичний. Прозаїки ж переважно звернули увагу на канонічні прозові жанри – найперше на роман – з тим, щоб позбутися традиційних засад написання роману, оскільки для ідей нового часу вони виявилися нежиттєздатними і нецікавими.

В руслі таких загальнокультурних тенденцій першої половини ХХ століття видається доречним розглянути і порівняти погляди на поняття «старого», традиційного і «нового» роману двох видатних письменників свого часу: українця – Юрія Яновського та французька Алена Роб-Гріє.

Свій творчий підхід до формальної революції в жанрі роману Юрій Яновський виклав у романі «Майстер корабля», написаному в 1927 році. У романі перемежовано два часових пласти – фантастичне майбутнє, яке є теперішньою реальністю для головного героя, і цього ж героя минуле, в реальності – час написання роману. У художню канву твору вплетено, крім того, численні листи і ліричні спогади героя.

Сам герой переконає читача, що не пише роман, а пише мемуари, і цікавим чином висловлюється про свій стиль і про монтажну побудову свого твору:

«Я зовсім не хочу відчувати себе романістом. Коли я читаю роман – не мого сина, звичайно, – я уявляю собі заклопотаного автора. Він сидить біля столу, повний всілякої премудрості, знань і вражень, його лабораторія виробляє елементи майбутнього роману. Іноді автор зупиняється. Перечитує написане. «Це не цікаве нікому, крім мене» – раз! – він викреслює абзац. «Тут читач нудьгуватиме», – на тобі! – таємна обіцянка майбутнього захоплення влітається новим абзацом. «Це читач не так зрозуміє», – героїне, не посміхайся – він тобі дасть тут плаксиву репліку. Автор ховається за лаштунками, а його герої ходять по сцені, коли він шарпає за шпагатинку. «Душка автор, – скаже прекрасна читачка, – як він уміло ними керує! Який він розумний. Я не могла покинути книжки». – «Я уявляю його собі красивим мужчиною, – скаже друга, – він, певно, так любить свою дружину». Розумний автор, якому тільки й треба, щоб його книжку прочитали, не встаючи з місця,

за один раз, і зітхнули потім, наче по обіді, – такий автор досяг мети. Він сідає за інший роман» [5, 30].

Яновський іронічно ставиться до класичної романної традиції, вона для нього – не-свобода, данина моді й потаканням читацького загалу, привичного насамперед отримувати від тексту насолоду. Далі Яновський висловлюється ще радикальніше:

«Я не збираюся, пишучи мемуари, коритися практиці писання романів. Це мені тепер непотрібне. Мої романи вже написані, лежать по бібліотеках (а фільм-романи – по фільмотеках), вони дали в свій час те, чого я добивався. Там я, як чесний майстер, продавав споживачам смачну їжу й корисні думки. Тепер я не пишу роману. Я пишу мемуари. Згадую певний шматок життя, що мені він дорогий, і пишу про нього. Я не боюсь, що мій читач почне нудьгувати або йому не сподобається усмішка героїні. Коли б я писав романа, я за цим стежив би і мені не тяжко було б смикати героїв за ниточки, сидючи за сценою. Однаково – героїв видумано, герої безсловесні для їхнього автора, і він може ними керувати. Інша справа тепер. Я пишу насамперед для себе, і мені все цікаве. Я, може, не хочу показувати красивої, витонченої будівлі, а хочу так дати матеріал, щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу. Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не ображусь так, як образився б романіст. Значить, іще не час йому читати мої мемуари. Я, лежачи в могилі, можу почекати ще сотню-другу років» [5, 31].

Вустами свого героя Юрій Яновський висловлює думку, характерну для всього європейського авангарду і так часто висловлювану критиками пізніше, а у 50-х роках ХХ ст. поширену представниками французького «нового роману», зокрема, Аленом Роб-Гріє: класична романна традиція вже віджила своє, і одна, зліплена в «красиву і витончену будівлю» (закрита – за Умберто Еко) сюжетна історія вже не може існувати як єдино правильний варіант побудови твору, тому що автори хочуть натомість, «щоб у кожного читача виріс в уяві свій окремий будинок художнього впливу» [5, 31]. Крім того, Юрій Яновський підкреслює, що читач, вихований на класичній романній традиції, може не відразу сприйняти таке новаторство. Письменник дивиться на це, як на реальність й аналізує це як теоретик. Те саме, але у теоретичній статті «Про деякі застарілі поняття» аж у 1957 р. пише Ален Роб-Гріє: «По суті, це означає лише те, що він [письменник – О.К.] трохи випередив свій час і що завтра таким письмом користуватиметься більшість» [3, 12]. Порівняємо з думкою автора у «Майстрі корабля»: «Той, кому тяжко буде прочитати до кінця, може відкласти книжку. Я не ображусь так, як образився б романіст. Значить, іще не час йому читати мої мемуари. Я, лежачи в могилі, можу почекати ще сотню-другу років». [5, 31].

У деяких моментах роману Яновський зізнається, що класичне письмо йому також близьке, і в його тексті «старий» та «новий» способи написання роману рівноправно дискутують: «Любий Сев, – хочеться мені казати ще далі, але я стримую себе й переводжу думку на інше. Мені не личить користатися прийомами романіста, щоб прив'язати увагу читача (курсив наш – О.К.). Романіст обов'язково вже повідомив би, що «Смет» у нього буде діяти ще раз, що дванадцять весел матиме шлюпка, яка привезе до берега турецького міністра. Він побожився б, що герой не любитиме балерини, і потім показав би протилежне. Я цього не зроблю, хоч і кортить мені сказати кілька таємниць і кілька фраз, що. їх можна різно розуміти. Замість цього я просто перейду до дальших сторінок розповіді, щоб продовжити обіцяні мемуари старої людини, яка, проте, вважає себе здат-

ною жити іще півсотні років. Мені неприємно, що я написав останні слова фрази. Але тому, що я їх подумав, я не маю права таїти. Чи ж не обіцяв я казати тільки правду?» [5, 36]. Сам роман Яновського «Майстер корабля» хоч і має монтажну структуру, характерну для модерного і «нового» роману, але зберігає логічно-наслідкові зв'язки між подіями: у художній практиці Яновський заходить не так далеко як Ален Роб-Гріє, проте не покидає формальних експериментів навіть у скрутній для митців-новаторів радянської дійсності – підтвердженням цьому є композиція і епічна картина роману «Вершники».

Представник течії «нового роману» Ален Роб-Гріє висловлює свої теоретичні погляди на розвиток жанру роману в багатьох статтях-маніфестах («Шлях для майбутнього роману» (1956), «Про деякі застарілі поняття» (1957) та ін.), а на практиці реалізує їх у своїй художній творчості – романах 50-х-60-х років. Термін «новий роман» вперше використав французький критик Еміль Анрію в опублікованій у газеті «Монд» 22 травня 1957 року рецензії на романи Алена Роб-Гріє «Ревнощі» і Наталі Саррот «Тропізми», що тоді вийшли друком.

Аналізуючи ставлення критиків до традиційного, реалістичного роману Роб-Гріє пише у статті «Про деякі застарілі поняття»: «Для більшості любителів читання і критиків роман – це передусім розказана в ньому «історія». Справжній романіст – людина, що вміє «розповісти історію». В самому задоволенні від розповідання, що спонукає письменника пройти увесь шлях від початку до кінця книги, ніби втілено його письменницьке покликання. Вигадкування захоплюючих, хвилюючих, драматичних перипетій – от що радує його і є його виправданням. Розрив у оповіді, невдало введений епізод, втрата цікавості до подій, топтання на місці виявляються найсуттєвішими недоліками книги, а жвавість і плавність викладу – її найважливішими чеснотами» [3, 16].

Традиційний роман повинен опиратися на час і простір, тому що лише так може розвиватися справжня історія, та єдина цінність, яка, на думку Алена Роб-Гріє, цікавить критиків. Вони назвали «новий роман» «антироманом» (термін запропонований Жаном-Полем Сартром у передмові до роману Наталі Саррот «Портрет невідомого», 1947), «лабораторними дослідженнями», «авангардом». У своїх маніфестах Роб-Гріє, як і інші представники «нового роману» – Мішель Бютор, Наталі Саррот, Маргеріт Дюра, Самюель Беккет, Клод Моріак та інші – закликає відмовитися від історії, від нарації, тому що концентрація уваги на самій оповіді знищує красу письма, мови, світогляду й описуваної автором реальності.

Роб-Гріє досить зневажливо ставиться й до самого слова «авангард»: «Ще більшу небезпеку, мабуть, становлять вирази, використовувані зазвичай для визначення книг, які не укладаються в рамки цих умовних правил. Так, до слівця «авангард», всупереч його видимій безсторонності найчастіше вдаються для того, щоб – немов низуванням плечей – звільнитися від будь-якого твору, здатного оголити нечисту совість літератури масового споживання. Щойно письменник відмовляється від затріпаних формул і намагається виробити своє власне письмо, на нього негайно наклеюють етикетку: «авангард». По суті, це означає тільки те, що він дещо випередив свій час і що завтра таким письмом буде користуватися більшість» [3, 17].

Про розвиток такого письма (Ален Роб-Гріє відмовляється від поняття «література» – фр. «*litte' rature*», натомість замінює його поняттям «письмо» – фр. «*e' criture*») автор пише: «Всі технічні прийоми оповіді – систематичне вживання простого минулого часу (*passé simple*) і третьої особи, безумовна вимога хронологічного порядку у викладі подій, лінійність інтриги, рівна траєкторія емоційного розвитку, тяжіння кожного епізоду до свого

завершення і т. п., – все тут було спрямовано на створення образу стійкого, внутрішньо зв'язаного і послідовно однозначного світу, такого, що піддається розшифровці. І оскільки зрозумілість цього світу навіть і не ставилася під сумнів, сама розповідь не представляла жодної проблеми. Романне письмо могло залишатися найвним» [3, 12].

На думку Роб-Гріє, з творчості Гюстава Флобера система почала ламатися – і вже на початок ХХ ст. від системи залишився тільки спогад, до якого критики максимально хочуть прив'язати роман. Варто зазначити, що з появою методу соціалістичного реалізму, усі спроби на теренах Радянського Союзу зламати класичну систему зупинилися, і застосування монтажної композиції обмежилося переважно романами в новелах (зокрема, «Вершники» Юрія Яновського), або додаванням у текст спогадів і ретроспектив. Проте, йдучи за традицією класичного реалістичного роману, автори в таких випадках максимально ховали монтажну техніку і використовували її як технічний прийом, а не як засіб створення нових значень. Ален Роб-Гріє зазначає: «Немає ніякого сумніву в тому, що вимоги сюжетності мають меншу примусовість для Пруста, ніж для Флобера, для Фолкнера – ніж для Пруста, для Беккета – ніж для Фолкнера... Відтепер йдеться про інше. Розповідати історії зараз стало просто неможливо» [3, 13].

Ален Роб-Гріє був прихильником так званої «школи погляду», заснувавши таку течію, як «речизм»: найчастіше ця течія зустрічається під назвою «шозизм», від фр. chose – річ. Як представник цього напрямку, Роб-Гріє засуджував намагання класичного роману знецінити річ, поставивши її у певну знакову систему на угоду історії та єдності часу і простору. Роб-Гріє робив речі, деталі повноцінними персонажами, навіть своєрідними світами, довкола яких крутиться мінімальна нарація. Певним чином «новий роман» наслідував європейський сюрреалізм і його техніку автоматизму, поєднання непоєднуваного і важливість психоаналітичних установок – і конкретний часопростір, такий важливий для традиційного роману, перестає бути для «нового роману» не лише домінантою, а й другорядною характеристикою.

Від початку одним із завдань шозизму було не просто абстрактне звільнення речі від чужорідних і сторонніх смислів, а й звільнення читача від авторського диктату, пов'язаного насамперед з часопросторовими рамками. Ален Роб-Гріє вважав роман не теорією і не історією, але дослідженням, живим процесом, який повинен мати найвищу міру суб'єктивності. Він звертався до нових людей, до людей, що можуть вийти за межі сприйняття літератури, продиктовані бальзаківським романом, і що не потребують готових значень, а потребують натяків і асоціацій.

Роб-Гріє намагався збудувати суто ментальний простір і час без особливої турботи про традиційні причинно-наслідкові зв'язки або про дотримання строгої історичної хронології: і дуже часто, незважаючи на прагнення автора звільнити читача, його твори не дочитувалися навіть до середини, а в звиклих до історій читачів просто відбивали бажання читати.

І Юрій Яновський, і Ален Роб-Гріє «старому», традиційному роману, в основі якого лежав хронологічно та логічно зв'язаний сюжет, протиставляють роман «новий», в якому не треба просто «розказувати історію», який і без сюжету може дати панорамну картину життя суспільства і буття людської свідомості. Обоє вважали, що таке письмо дочекається свого читача, оскільки сучасний кожному з них читач ще не звик сприймати неklasичну романну форму. У художній практиці Яновський залишився більш консерва-

тивним, зберігши, хоч і у формі монтажної композиції, причинно-наслідкову подієвість. Ален Роб-Гріє від логіки відмовився, створивши свої найкращі романи у формі асоціативної описовості, основною функцією якої Жерар Женетт вважав той факт, що у будь-якому разі і за будь-якого письма описовість неможлива без подієвості.

1. *Барт Р.* Школи Роб-Грійе не существует. Пер. с фран. М. Рыклина по изданию: Roland Barthes. Ouevres completes. Paris, -(с)Ed. du Seiril, 1993, pp. 1241-1244. (<http://www.highbook.narod.ru/philos/rob/bart.htm>). 2. *Женетт Ж.* Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры. В 2-х тт. Т. 1. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т.1. – с. 60-281. 3. *Роб-Грійе А.* О нескольких устаревших понятиях/Пер. с фран. Г.К. Косикова совместно с Л.Г. Андреевым // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века /Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: Прогресс, 1986. 4. *Рыклин М.* Революция на обоях // Роб-Грійе А. Проект революции в Нью-Йорке. – М.: Ad Marginem, 1996. 5. *Яновський Ю.* Майстер корабля // Яновський Ю. Твори: В 5 т. – К.: Дніпро, 1983. – Т. 2. р – с. 5 – 162.

О.І. Кобчінська, студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ОНІРИЧНЕ РОЗКОДУВАННЯ ЕГО ГЕРОЯ У РОМАНІ ТАХАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА «ДИТИНА ПІСКУ»

Для оніричного розкодування Его важливо те, що герой сам розповідає свій сон у щоденнику. Таким чином письменник досягає ефекту сповіді та більш точного змалювання психічного стану героя. Так, у К.Г. Юнга читаємо: «...Міфологічні або колективні сни за суттю такі, що викликають у людей інстинктивне бажання розповісти про них... такі сни не належать індивіду, вони загально значимі. Вони є істинними в цілому й у окремому, тобто як самі по собі, так і стосовно конкретних обставин та конкретної людини» [Юнг 1998, 129].

На початку сну в Ахмеда виникає враження, ніби він хоче від чогось утекти, а по його тілу розливається біль. Біль може пояснюватися тілесними фізіологічними змінами, оскільки, як відомо з тексту, фізичний розвиток дівчини (ким насправді є Ахмед) ще з дитинства намагалися вслякно приховати. Він розповідає, що тіло його «поступово відкривається назустріч бажанню, а потім пручається» [Jelloun 1985, 54]. Втеча Ахмедові не вдається, оскільки руки його скуті. Крім цього епізоду сон Ахмеда має кілька натяків на так званий невдалий опір тіла подразнику. На думку З. Фрейда, гальмування моторних і мовних функцій сновидця є «виразом заперечення (протиріччя) – «Ні», конфлікт волі... [Фрейд 1998, 16]. Моторний паралітичний стан – один з головних чинників процесу сновидіння. Імпульс, переданий на моторні шляхи – це і є воля, а те, що нам під час сну цей імпульс здається паралізованим, сприяє «впорядкованості всього процесу, слугує для відображення як бажання, так і «Ні», що протистоїть йому» [Мамардашвілі 1995, 133]. Тому, за класифікацією З. Фрейда, цей сон відносимо до викривлених сновидінь із непрямым вираженням бажання. Неспроможність Ахмеда втекти від реальності, своїх

страхів та бажання (саме сексуального) означає те, що він підсвідомо бажає смерті як визволення від страждань, пов'язаних із власною самоідентифікацією.

3. Фройд наголошував, що сновидіння, як і художній текст, є відкритим для розмаїтих тлумачень та доповнень [Фройд 1998, 201]. Так, на відміну від З. Фройда, К.Г. Юнг при трактуванні сновидінь закликав кожного разу виходити з конкретних значень символів для певного сновидця, що представляють синтез індивідуального та колективного не-свідомого [Юнг 1996, 331-334]. З іншого боку, прикутість Ахмеда можемо потрактувати як примирення перед волею триєдиного Вищого Чоловіка в мусульманстві (Бога-Батька-Чоловіка). У цьому ключі образ Ахмеда-Жінки можна прочитувати як фольклорний персонаж в образі Жінки-Долі з усім пластом його універсальних та національних значень.

Наскрізним у сні Ахмеда є мотив смерті. Йому сниться кладовище поблизу моря, по якому біжить синій кінь, а потім ввижається зведений палац, до якого смерті немає дороги. Значення смерті, а точніше усвідомлення людиною своєї смертності має для психоаналізу вагомое значення. У працях, написаних опісля Першої світової війни, З. Фройд визначає ще одну детермінанту людської поведінки – інстинкт смерті. Психічне збудження, переживання, а також страждання, що може витікати з нього, сприймається людиною як небажане, непотрібне, а єдиним способом позбавитися його є перехід до неживої матерії. Звідси виникає підсвідомо тяга до смерті, проте людину завжди супроводжує природний страх смерті. Конфлікт між страхом смерті та підсвідомим її бажанням і стає рушійною силою поведінки людини.

Іслам проповідує віру в потойбічне життя (ахирет). У вченні пророка Мухаммеда це поняття вважається настільки важливим, що Расули (посланці Аллаха) завжди вважали навіть найменший сумнів в існуванні загробного життя відступництвом від Аллаха. Можна припустити, що оскільки Ахмеда змалечку привчали до правильного прочитання й розуміння Корану, він усвідомлює, що справжній мусульманин має завжди пам'ятати про ахирет, бо ж саме така віра робить його життя та вчинки осмисленими. Земне життя за Кораном є лише підготовкою до життя вічного. Ісламська релігія повчає, що людина не повинна боятися смерті. Згідно зі вченням мусульман, світ постійно оновлюється, так само, як із зернини проростає дерево. Кладовище у снах зазвичай символізує роздуми про помираючого або померлу й поховану людину [Шепперд 1995, 64]. З точки зору психоаналізу, кладовище уособлює також місце в свідомості, де поховані старі враження або приховані бажання та мрії. Кладовище символізує зупинку та безвихідь, депресію та меланхолію. На поверхні лежить висновок про власну долю та смертність, якої не можна уникнути. Важливо, що на початку сну у героя складається таке враження, ніби йому нема куди поспішати: «Я силкуюся не помирати. У мене попереду ще ціле життя, аби відповісти на питання: Хто я? І хто оцей інший у мені?» [Jelloun 1985, 55]. Можна припустити, що герой підсвідомо боїться померти перед тим, як відшукає свою суть і дасть відповідь на запитання, ким він є насправді – чоловіком чи жінкою. Мотив кладовища можемо витлумачити і як нездатність героя відвернути свою долю, оскільки на кладовищі він опинився, бо був «загнаний» туди. Ахмед має скоритися долі і через волю батька, і через соціальні норми, та ще й тому, що це продиктовано Священною Книгою мусульман Кораном, згідно із заповідями якого кожен правовірний має гідно прийняти свою долю. У такому разі кладовище – символ невідворотності. На кладовищі Ахмед бачить пусті покинуті могили. Енциклопедія символів дає наступне значення: «Могила –

породження землі і сама Мати-Земля; тіло, яке ув'язнює душу. Символ Матері-Богині як такої, що має стосунок до смерті, але в той же час такої, що дає прихисток. Це – вмирання для світського життя» [Керлот 1994, 207]. Отож, маємо древній амбівалентний символ антагоністичних і нерозривних начал, життя і смерті. По суті, Ахмед сприймає свою можливу смерть як визначену природою та релігійою подію, як вічний закон переходу живого у мертве і навпаки, тож в основі світогляду героя – традиційні уявлення про світ та вмирання й відродження, продиктовані як язичницькими уявленнями про прапредків, так і традиційними мусульманськими віруваннями. Вони разом із іншими символами сну утворюють картину світу Ахмеда, котра відбилася в оніричному тексті. Важливим у системі мусульманського віровчення про ахирет є також поняття «азаб аль-кабр» або так зване могильне покарання, що означає малий суд над померлою людиною одразу після її смерті. Могила у цьому ракурсі – аналог християнського чистилища, де душа чекає свого вироку. Якщо це нагорода, то могила стає дверима до райського саду, якщо покарання – до пекла. Ключовим є той момент, що могили пусті – Ахмед підсвідомо не прилучений до глибинного розуміння двох гілок пізнання – Добра і Зла, Гріха й Праведності, оскільки він не в змоззі пізнати первинного – свого Тіла. Це пояснюється тим, що побудови, які людина проектує на світ, аби концептуалізувати його, є не лише відбиттям її духу, а й її тіла [Мозес 2003, 6]. З іншого боку, у сні Ахмеда фігурує образ палацу, куди смерті немає входу. Ахмедові здається, ніби він сам вибудував той палац із власного страждання. З одного боку, це може тлумачитися як природне бажання уникнути тілесної смерті, оскільки образ палацу (дому, первісної будівлі) символізує центр світу, прихисток Великої Матері, замкненість та захист. З іншого ж, культовий дім у прадавніх та племінних релігіях відображає космічний центр, всесвіт, а також повернення в утробу матері при ініціації, повернення в первісну пітьму перед регенерацією, тож для Ахмеда сон може означати інстинктивне бажання як духовного, так і тілесного переродження у новій подобі.

На кладовищі він бачить синього коня. У країнах, де сповідується іслам, кольоровий символізм досягає особливо високого рівня розвитку, характеризується багатозначністю та несе в собі відбиток культури як Стародавнього Сходу, так і Заходу. Разом з тим заборона ісламом зображувати людей, тварин та інших живих істот сприяла тому, що колір стає одним із основних засобів вираження як у мистецтві, так і у побуті загалом. Різнокольорові орнаменти та узорі в ісламській культурі відображають уявлення мусульман про земне та небесне життя. Превалювання світлих, яскравих кольорів – наприклад білого – є однією з особливостей ісламської кольорової символіки. Білий може трактуватися як повне поєднання кольорів світлового спектру чи як символ недоторканності втраченого раю. За семантичною класифікацією кольорів англійського етнографа В. Тернера, білий колір означає лише благо, добро й розглядається у позитивному аспекті [Тернер 1983, 71]. Але якщо колір мутний, нечистий, для мусульманина він втрачає всіляку привабливість. Синій та фіолетовий (кольори та їх відтінки), як і в християнстві, цінувалися за їх трансцендентний, містичний характер. Психологи вважають, що люди, які обирають синій колір, прагнуть до спокою, потребують захисту та бояться пустоти. Синій та фіолетовий – кольори містичного споглядання, прилучення до божественної сутності. Фіолетовий колір в ісламі має ще один символічний нюанс – це обманність земного життя, а також міражу [Базыма 2001, 16]. Від часів палеоліту кінь символізував чоловічу стать у багатьох світових культурах. Він є символом сонця і водночас погойбічного буття, циклічного розвитку

світу, нестримних пристрастей та інстинктів, чоловічого начала, інтуїтивного пізнання. А. Голан відзначав, що в Ірані образу коня приносили жертви, на його честь запалювали лампади, свічки, готували спеціальну їжу. За теорією З. Фрейда, жінки у сні персоніфікують маскулітні властивості [Фрейд 1998, 48]. Оскільки сновидець – біологічно жінка, можна припустити, що образ коня у сні є підсвідомим утіленням чоловічого начала та потягу до нього, що водночас лишається лише міражем. Крім того, сновидець «віддає» коневі свої очі: «Це ж мої очі спадають і врастають у голову коня» [Jelloun 1985, 56]. Око загалом символізує всевидяще око, здатність до інтуїтивного просвітлення, бачення. З одного боку, це містичне око, світло, прозоріння, мудрість, а з іншого – обмеження видимого. Око серця також є знаком духовного прозоріння, інтелектуальної інтуїції, Душі. Так само око уособлює андрогін, сформований з жіночого та чоловічого символу, що різняться відповідно за формою. В ісламі око серця є духовним центром, знаком абсолютного інтелекту та прозоріння. Таким чином, віддаючи свої очі – Душу маскулітньому началу, Ахмед – жінка прагне віднайти у собі Аніму та Анімуса, на символічному рівні позбувшись Маски Андрогіна. У художній канві сну присутній безпосередній образ «нездано накладеної маски», за якою, слід припустити, ховається Самість. Ще один мотив сну – натовп. Важливо те, що люди, які утворюють натовп – незнайомі Ахмеду, у них викривлені обличчя без посмішок. Зрозуміло, що це Маски, серед яких немає Вічного Мудреця.

Ключовими для «розкодування» Ахмедового сну є також кілька універсальних образів, як-от образ моря, лісу (а також окремого дерева), вогнища. Зокрема у сні Ахмеда фігурує дерево. Йому сниться, нібито він сам вигадує різноманітні людські обличчя, що потім оживають: «Я роблю їх не схожими на себе – потворні й прекрасні, вони захоплено споглядають денне світло, сидячи на гіллі дерева, начеб зачаровані чаклункою» [Jelloun 1985, 55]. Дерево – універсальний символічний образ, що уособлює повну проявленість, синтез неба, землі та води, динамічне життя на противагу статичності каменю, одночасно *axis* та *imago mundi*, об'єднує три світи та дає доступ до сил світла [Керлот 1994, 54]. У древніх культурах світу дерево символізує жіноче начало, захист, родючість та підтримку, що їх надає людині та природі Велика Матір. У мусульман Дерево Благословення, котре не належить ні Сходу, ні Заходу, співвідноситься із центром світу та символізує духовне благословення й одкровення, світло, дароване Аллахом Землі. Те, що люди, яких витворює Ахмед – відмінні від нього, знаково для розшифрування сну. Таким чином, серед безлічі уявних облич, Ахмед прагне знайти своє власне обличчя, свою суть, ідентифікувати *Себе* та *Іншою* в собі. Тож можна припустити, що у сні Ахмеда дерево постає підсвідомим бажанням до оновлення своєї суті, бажання заново перетворити своє тіло в ідеальній його формі. Дерево як символ першоначала й оновлення життя представляє Ахмедове прагнення повернутися до витоків свого тіла та своєї свідомості, а також до своєї ідентичності через первісне переродження у жіночій подобі – дерево, крім фалічного концентру, має, як уже згадувалося, і фемінну конотацію, яка представлена у прообразі Великої Матері. Образ лісу в полум'ї розкодує потаємне сексуальне бажання героя. Так, згідно з тлумаченням З. Фрейда, вогонь, полум'я у сні є виразником сексуального бажання. У канві сну загалом ми знаходимо декілька психічних образів, що апелюють до сексуального бажання сновидця. Так, приміром, те саме значення має й танець «тіла, що витворює незнайомий африканський ритм» [Jelloun 1985, 56].

Ліс персоніфікує психічну енергію людини та місце ініціації перед відродженням до життя, магічний замкнений простір [Бауэр, 1998, 78]. Також може символізувати брак духовного світла й пізнання в п'яті [Самохвалов 1999, 24]. Герой входить до лісу (як і дерево, він є у сумі фалічним началом) й віддається вогневі, що його поглинає. Таким чином, психічна енергія героя, душа, зібрана в образі лісу, інтуїтивно віддається бажанню, що згнічується наяву. Іншим не менш важливим мотивом сну є образ моря. Море у сні на архетипному рівні символізує первісні води, хаос, безперервний рух, а також Велику Матір, що дає життя всьому сущому. Образ моря у світових культурах має іще одну конотацію – це море життя, що його належить перетнути Людині. В ісламі океан означає нескінченну божественну мудрість (два моря, прісне й солоне, Небо й Земля, Верхні й Нижні води, що первісно були єдиним гармонійним цілим) [Купер 1995, 61]. Не визначившись зі своєю чоловічою чи жіночою суттю, Ахмед переносить на образ моря своє бажання віднайти гармонію. У сні Ахмед будь-що намагаться уникнути корабельної катастрофи. Згідно з тлумаченням З. Фройда, цей образ розкодовує страх перед безпліддям, оскільки море, як і будь-який водний простір, є символом вагітності, народження або запліднення, бо ж як життєдайна субстанція, вода є одним із фундаментальних атрибутів людського життєпростору.

Роман Т. Бен Джеллуна «Дитина піску» був написаний на основі правдивої історії насамперед як бунт проти соціального поневолення жінки в Марокко, здобувши немало цікавих прочитань та інтерпретацій літературознавців і критиків. Напевно, у слова іще однієї своєї героїні Фатіми письменник уклав вічну гендерну істину свого краю: «...на цій безплідній землі... ми були жінками перед тим, як стати ущербними, утім може й ущербні ми, бо є жінками...» [Jelloun, 80].

1. *Базыма Б.А.* Цвет и психика. – Х., 2001. 2. *Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов. – М., 1998. 3. *Керлот Х.* Словарь символов. – М., 1994. 4. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. – М., 1995. 5. *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути: М. Пруст. В поисках утраченного времени. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманист. ун-та, 1995. 6. *Мозес С.* Ерос і закон. Біблійні читання. – К.: Дух і літера, 2003. 7. *Онїрична парадигма світової літератури // Сучасні літературознавчі студії : Зб. наук. праць. – Вип. 1. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2004. – 171 с.* 8. *Самохвалов В.П.* Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. – Сімферополь: Сонат, 1999. 9. *Тернер В.* Символ и ритуал. – М., 1983. 10. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – К., 1998. 11. *Фрейд З.* Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. – К. : Основи, 1998. 12. *Шеннерд Л.* Загляни в свои сны: Практическое руководство к самопознанию / Пер. с англ. – М., 1995. 13. *Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. – К., 1996. 14. *Юнг К.Г.* Избранное. – Минск, 1998. 15. *Ben Jelloun T.* L'enfant de sable – Paris: Editions du seuil. – 1985.

ФІЛОЛОГІЯ ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНА НАУКА: СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ

Мені нещодавно довелося писати відгук на автореферат «Лінгвістичний статус неологізмів у неокласичному тексті» Антоніни Калетнік, яка захищала свою роботу за спеціальністю 10.02.01. – українська мова. Дисертація присвячена висвітленню неології мовної реальності, відповідних естетико-художніх засад, структурно-функціональної і семантичної специфіки поезії київських «неокласиків». За статистичними підрахунками дослідниці, лінгвістичних елементів, покладених в основу неологізмів, яких у цілісному доробку київських поетів нараховується добра половина (330) із проаналізованих 700 лексем, можна дійти висновку про активну тенденцію «грона п'ятірного» на розширення зображально-виражальних засобів поетичного мовлення, духовну і культурологічну атмосферу, що панувала в їхньому колі. Безперечно, неологія не вичерпує всієї їхньої лірики, насиченої архаїзмами, діалектизмами тощо, які засвідчують високу мовну культуру і спростовують поширене уявлення про мовний пуризм цієї «професорської» поезії. Спостереження Антоніни Калетнік дають підстави для перегляду усталених уявлень про творчі постаті М.Зерова, М.Драй-Хмару, М.Рильського, П.Филиповича, Ю.Клена, що піде на користь і літературознавцям. Варто було б порівняти її мовознавчу роботу з дисертацією Інни Радіонової («Поезія М.Драй-Хмари у колі київської «неокласики» 20-х років», 2003), в якій розглянуто неологізми, але під літературознавчим кутом зору, а також архаїзми, латинізми, грецизми, орієнталізми, розкішні шиболети, які засвідчували неабиякий мовний смак автора. Якщо зіставити обидві роботи, то, крім специфічних відмінностей, можна знайти чимало збіжностей, які спонукають до перспективних розмірковувань про сутність філологічних студій. Цей важливий і промовистий приклад дає підстави лінгвістам і літературознавцям приглядатися до наукових студій один одного, дбати про вироблення спільного комунікативного поля відповідних досліджень, особливо нині, коли першорядного значення набувають міждисциплінарні практики. Як-не-як, дисертанти пишуть свої роботи на здобуття наукового ступеня кандидата або доктора філологічних наук, а не інших.

Аналогічна ситуація стосується будь-яких наукових студій на теренах філології, не минаючи і фольклористики, текстології чи палеонтології, адже вони мають справу зі словом. Коли зважити, що лінгвісти керовані переважно прагматичним розумінням мовного матеріалу, зосереджені на ретельному вивченні закономірностей семантичних, граматичних, синтаксичних структур і функціонування мови, а літературознавців більше цікавить естетична проблема її реалізації як художнього явища, то радше, в такому разі, актуалізуються різні кути зору на спільний об'єкт аналітичного осмислення, які засвідчують багатство наукових практик, потребують їх інтеграції з урахуванням відмінностей кожної дисципліни зокрема, прокладають шлях до усвідомлення єдності розмаїття філології. Йдеться не про добрі побажання, проєкти чи спроби повернути її до початкового синкретичного стану, притаманного добі еллінізму, зокрема Александрійській філологічній школі.

Розгалуження філології на лінгвістику і літературознавство було неминуче, але не фатальне. Тому їхнє розмежування науковці неодноразово долали, знаходили шляхи до

збіжності горизонтів розуміння, яку знаходили компаративні дослідження мовознавців і літературознавців XIX ст., спираючись на відкриття індо-європейської мовної сім'ї, реконструкції прамовних схем, розгортання типологічних рядів, що неминуче призвело до пошуку міжлітературних зв'язків, теорії міграційних сюжетів і зустрічних течій. Плідні дослідження в цьому аспекті запропонували ОПОЯЗ, Московський лінгвістичний гурток, які займалися конкретним аналізом не лише сюжетоскладання або ритмометричних особливостей віршування, а й специфіки поетичного синтаксису й інтонації, поетичної фонології, семантики і синтаксису. Празький лінгвістичний гурток обстоював ідею мови як функціональної телеологічної системи, осмислював бінарні опозиції мовних одиниць, обґрунтовував автономність поетичної мови, поглиблював концепцію фонології, яка відіграла неабияку роль для розуміння художнього знака, для розвитку структурної лінгвістики, що вплинула на концептуалізацію етнологічної культурології К.Леві-Стросса.

Наразі семіотика, розроблена у працях Ф.де Сосюра та Ч.С.Пірса, вийшла за межі мовознавства у простір вивчення літературних феноменів, увиразнюючи філософсько-епістемологічні уявлення про їхні структури, прагнучи подолати імпресіоністичні, суб'єктивні судження про літературний текст, наблизити літературознавство до точних наук. Такою настановою переймався структуралізм, зокрема в осередді Паризької семіологічної школи, Бельгійської школи соціології письменства, Тартусько-московської семіотичної школи. Попри епістемологічний розрив і демістифікацію систем метафізичних універсалій, постструктуралізм як аналітичний інструмент постмодернізму лишається і надалі в силовому полі лінгвістичної дійсності, часто екстрапольованої на літературну. Спостерігаються випадки руху інтелектуальної думки від літературознавчих студій до мовознавчих, що традиційно притаманні віршознавству, вивченню мовлення певного автора, персонажів його творів, монологічних і діалогічних конструкцій тощо. Таким чином, досягається очікуваний синтез різнопланових філологічних досліджень в цілісній системі. Один з варіантів її запропонував О.Потебня, при осмисленні переважно українського фольклору розвиваючи та конкретизуючи мовознавчі погляди В. фон Гумбольдта, завбачаючи появу герменевтики і рецептивної естетики. Ще досі повністю не освоєний досвід філологічної школи В.Перетца, в якій запроваджувався метод ретельного опису і коментування літературного тексту, залучаючи до сумлінного літературознавчого аналізу досвід лінгвістики. М.Драй-Хмара, П.Филипович, О.Бургардт, сформовані у науковій атмосфері цієї школи, розкрили її можливості при аналізі творів переважно українського письменства, довели своєю інтелектуальною діяльністю невичерпні можливості синтетичної філології.

Отже, сучасні філологи мають великий науковий досвід, що може і повинен поширюватися на різні гуманітарні науки, адже філософія, феноменологія, психологія, психоаналіз, аналітична психологія, міфологія, релігієзнавство, культурологія, антропологія тощо неможливі поза словом, їхні дослідження неминуче перетинаються з філологією, що мимоволі стає осереддям міждисциплінарних зв'язків, схильних охоплювати різні галузі знання, зокрема природничі й математичні.

Актуальність порушеного питання має й інші мотиви. Постсучасне суспільство переживає обвальну дегуманізацію, яку свого часу передбачили Ф.Ніцше, Х.Ортега-і-Гасет, О.Шпенглер та ін. Смуги відчуження, гіпертрофовані споживацькі інтереси, панування симулякрів на всіх рівнях людського існування призвело до поширення порожніх знаків, які витискають культуру на маргінеси дійсності, замінювану різними примітивними

шоу, які задовольняють інтереси владних, грошовитих, часто дипломованих структур від чиновницьких – до бізнесових і депутатських, що за рівнем світорозуміння лишаться на рівні плебсу. Проблеми людської душі, духовних цінностей, морально-етичних принципів, що складають основу людської екзистенції, їх не цікавлять, крім прибутків, привілеїв і посад. Як не сумно, вони сьогодні захопили інформаційний простір, їм не вигідно друкувати і поширювати філологічну продукцію, тому що вона не приносить прибутків чи надприбутків. Тому нічого дивуватися, в якому стані перебувають літературознавчі і лінгвістичні публікації, особливо українська книжка. Схильні до облаштування власного життя за рахунок інших, такі «діячі», часто в залежності від російських чи американських стереотипів, байдужі до автохтонних національних цінностей, не приховують свого цинізму, вважаючи, що все можна купити чи приборкати силою влади, маніпулюючи людською свідомістю, безцеремонно привласнюють собі поняття «еліта», аби замаскувати хлопську натуру, яку найповніше зраджує убога псевдолексика, іноді густо пересипана добірною лайкою. Сьогодні зловживання брутальними пейоризмами, запозиченими з чужого словника, вважають маскуліною ознакою сильної натури, хоч насправді все це вказує на людську слабкість, на втрату людської подобі. А вже відомо: як індивід говорить, так він і мислить. Нині, здається, нікого не дивує низький рівень грамотності сучасного істеблішмента, зумовлено низьким рівнем культури, що набуває нині епідемічного масштабу. Свого часу Григорій Сковорода висловив слушну думку, що стає хворобливим симптомом: «головна мета життя людини, голова вчинків людини є дух його, думки, серце. Кожен має мету в житті, але не кожен цікавиться головою життя, інший – черевом життя, тобто всі свої справи робить так, щоб дати життя череву, інший очам, інший ногам та іншим членам тіла, інший же вбранню та бездушним речам». У середовищі тотального мислення «черевом життя» філологія у кращому разі виконує роль наймички, в гіршому – вигнанця у колі псевдопрестижних дисциплін і професій. До прикладу можна послатися на тестування, запроваджені цього року Міністерством освіти України. З них виїнято дух письменства, натомість подано убогу схему, яка в очах майбутніх абітурієнтів дискредитує літературу як мистецтво, позбавляє талановиту молодь, наділену естетичним чуттям, здатну переживати артистизм художнього слова, можливості стати філологом, тому що система тестування зведена до примітиву «Поля чудес», призначеного на вгадування, а не аналітичне мислення, не на глибоке вчування у текст. Не краща ситуація з мовою й історією. Тому слід сприйняти суворий виклик знедуховлених, спрощено утилітарних обставин, знайти адекватну відповідь, аби повернути філології захитаний статус, знайти шляхи забезпечення умов існування і розвитку культури, неможливої поза мовою, яку М.Гайдеггер слушно назвав «оселею людського буття». Тобто, ця мова має передусім буттєвісний та екзистенційний сенс, а не зводиться тільки до засобів інформації та комунікації, живлених утилітарними інтересами, які вибивають з-під неї онтологічну основу, що може призвести до руйнівних наслідків як для соціуму, так і окремої особистості. Очевидно, буде перебільшення, що філологія вирятуює людство від катастрофічної дегуманізації, радше вона може відродити його іманентну природу, поєднану зі Словом, яке, за словами євангеліста Івана, існувало споконвіку, «в Бога було, і Бог було Слово».

На жаль, сучасна філологія в Україні переважно дезінтегрована. Попри те, спостерігаються практики синтезування її провідних сегментів. Інститут філології Київського

національного університету можна розглядати як модель сучасного мовознавства, літературознавства і фольклористики, коли кожна дисципліна переважно обмежена своїми науковими інтересами. Однак привертають увагу дослідження інтердисциплінарної спрямованості, зокрема мовознавчо-літературознавчого сенсу, як-от монографії лінгвістів Лариси Шевченко, А.Мойсієнка, робота лабораторії комп'ютерної лінгвістики (Людмила Алексієнко, Надія Дарчук), наукові студії з віршознавства Наталії Костенко, Надії Гаврилюк, Ольги Башкирової, дослідження з фольклору і літературознавства Юлії Шутенко, Олени Івановської та ін. Тому можна говорити про вірогідність синтезу філології в межах нашого Інституту, відновивши традицію, яка існувала на початку існування Київського університету Св. Володимира, коли філологія завдяки М.Максимовичу була визначальною дисципліною серед тогочасних гуманітарних наук не лише як предмет викладання, а й об'єкт дослідження. Очевидно, тому терени цього університету рясніли яскравими постатями на кшталт М.Костомарова, М.Драгоманова, М.Дашкевича, П.Житецького, С.Маслова, В.Перетца та ін., першорядними в тогочасному науковому світі, схиляючись розуміти й інтерпретувати гуманітарні знання в концептуальній єдності розмаїття. Синтез філології не можливий без врахування досвіду Київського університету Св.Володимира, як і компаративістики чи структуралізму. Однак мусять бути добре продумані тактичні і стратегічні орієнтири наукових студій, починаючи зі з'ясування спільних проблем, які стосуються літературознавства, лінгвістики, фольклористики тощо як сегментів філології, розуміння відмінних кутів зору на спільний об'єкт дослідження, розробки методологічних принципів його аналізу, які відповідали б консенсусу дослідження, циркуляції дискусійних питань. Певно, тут не обмежитися одними конференціями чи круглими столами. Потрібні регулярні форми організації філологічних студій на кшталт семінарів чи лабораторій, в яких би брали участь як провідні вчені, які розуміються на потребі вивчення міждисциплінарних зв'язків, так і аспіранти та здібні студенти. Йдеться про перспективу наукового розвитку, першорядного забезпечення її талановитими кадрами, що, на жаль, лишається поза увагою адміністрації і вченої ради, позбавляючи філологію творчого майбутнього. Тому знову варто звернутися бодай до досвіду філологічної школи В.Перетца, завдяки якій з'явилася ціла когорта неординарних вчених. Варте підтримки незавершене починання Лідії Дунаєвської, яка спромоглася відновити фольклористичну школу.

Форми організації філологічних студій потребують відповідного центру зосередження наукових пошуків, яким може стати певна кафедра фахівців, здатна створити необхідну інтелектуальну атмосферу, зберігати напрацьовану документацію, мати мобільний банк даних сучасної гуманітаристики, стимулювати контакти між літературознавцями, лінгвістами, фольклористами та ін. Мені важко сказати, яка саме кафедра нашого Інституту здатна взяти на себе такі обов'язки, хоча, як це не прикро, не кафедра новітньої української літератури, керівництво якої не розуміється на специфіці філології, часто займається її безпорадною імітацією, що іноді доходить до дискредитації науки. На моє переконання, очолювати кафедри такого ґатунку мають інтелектуали високого рівня, здатні формувати і втілювати продуктивні ідеї, організовувати і концентрувати перспективний процес філологічних пошуків, залучивши до нього провідних учених і головне – творчу молодь з аспірантів і студентів, тому що тільки талант є основою наукового життя. У кожному разі, порушена у цій статі проблема дискусійна, вимагає відповідного обговорення,

якщо по-справжньому зацікавить філологічну аудиторію. Цілком вірогідно, що серед опонентів може проскочити іскра скептицизму і сумніву. Тому насамкінець хочу навести один приклад з недалекого минулого Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. У 80-х роках ХХ ст. завдяки волі дирекції там було сформовано потужний гурт молодих, перспективних вчених, які, спираючись на досвід старшого покоління, сказали справді нове слово у сучасному літературознавстві, завдяки їм, нині добре знаним в Україні, Інститут літератури перетворився тоді на один із центрів інтелектуальної думки. Тому, підкреслюю, нічого неможливого для філології не існує, коли вона ставить перед собою цілком реальні завдання повернути собі статус міждисциплінарної науки, зберігаючи за собою сенс єдності розмаїття внутрішніх сегментів.

*Л.В. Ковбасенко, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ОПОВІДАННЯ О.ПЧІЛКИ «ТОВАРИШКИ» В КОНТЕКСТІ ФЕМІНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ СТОРІЧЧЯ

Діяльність Олени Пчілки можна охарактеризувати її ж словами, поданими у власноручному життєпису: «... у своїй довголітній праці на полі української культури виступала то яко етнограф-збирач, то яко вчений-досліджувач, то яко драматург та автор інших творів красного письменства (прозових та віршованих), то яко редакторка та видавниця українських часописів та окремих видавництв, то яко педагог, автор, може, найтрудніших до писання творів – для дітей» [1; ф. 28, №2139]. Художня творчість письменниці достойно відображає суттєві тенденції розвитку тогочасної літератури, прояви суспільно-громадського життя.

Разом з галицькою письменницею Наталею Кобринською, багато праці докладено до видання альманаху жінок-письменниць «Перший вінок» у 1887 році. І. Франко зазначав щодо назви альманаху: «Компромісом був уже сам титул, бо коли Кобринська стояла за тим, щоб збірка називалася просто «Жіночий альманах», то Олена Пчілка переперла-таки, щоб перед тим загальним титулом поміщено сентиментальний над-титул «Перший вінок»» [4; 454]. О.П.Косач надрукувала тут дві свої поезії, оповідання «Товаришки» і поему «Дебора»; Леся Українка – три поезії та поему «Русалка»; Людмила Старицька – одну поезію; Ганна Барвінок – оповідання «Перемогла», «Жіноче бідування»; Дніпрова Чайка – шість поезій; Наталя Кобринська – «Передне слово» та ряд розвідок: «Про рух жіночий в повітових часах», «Замужня жінка середньої верстви», «Про первісну ціль товариства руських жінок в Станіславі», а також два оповідання «Пані Шумінська», «Пан суддя»; Франко О.Ф. – статтю «Карпатські байки і їх родинне життя»; поетка Юлія Шнайдер (з псевдонімом Уляна Кравченко) – вірші, які потім склали видану І.Франком збірку «На новий шлях»; Климентія Попович, пізніше Боярська – поему «Звичайна історія» та один ліричний вірш. Завдяки часопису «Перший вінок» з'явилась на літературному поприщі Олеся Бажанська з оповіданням «Кіндрат»; по одному оповіданню до журналу дали Ольга Левицька і Сидора Навроць-

ка. Михайліна Рошкевичівна видрукувала у «Першому вінку» оповідання з народного життя «Таку вже бог долю судив» і «Теща»; Анна Павлик – оповідку «Загрібниця, образок з жіночого життя»; Катерина Довбенчукова – нарис «Дівка й княгиня, народні обичаї з Косівщини» [4;455]. Як бачимо, змістом альманаху було охоплено всі найважливіші віхи життя тогочасної української жінки.

Оповідання «Товаришки» написане під враженням зустрічей Олени Пчілки з галичанами у Відні. У цьому творі відбите тяжіння української молоді до знань, які б принесли користь суспільству. Авторка утверджує думку про єдність галичан і великоукраїнців, на перешкоді якої не могли стати навіть офіційні кордони.

Сама Олена Пчілка називає свій твір оповіданням, хоча за всіма канонами його можна трактувати як повість. На це, зокрема, вказує чималий об'єм твору, а також не одна, а дві детально опрацьовані сюжетні лінії, з яких постають різні погляди дійових осіб на сенс людського життя.

Дві товаришки – Люба Калиновська і Раїса Брагова – їдуть з провінційного містечка, що на Полтавщині, в якому неважко впізнати Гадач, за кордон здобувати медичну освіту. Там вони опиняються в середовищі студентів, які й у далекому Цюріху переймаються життям свого краю. Щоправда, по-справжньому захоплює це лише Калиновську, про що свідчить оця, приміром, розмова землячок: « – Ви, Раїсо Павлівно, панночка, не знаєте свого народу! Ні його звичаїв, ні його натури!.. – І не хочу знати! – одповіла Раїса. – Що може дати мені се розпізнання? Кожен індивід з того народу, по-моєму, може не більше викликати інтересу, як інша рослина! Живе чисто рогинним життям!» [2;56]. Утім, Любу Калиновську вирізняють не лише прогресивні умонастрої, а й тверда програма життя: «От буду просити місця де-небудь там, у нас, так уже одно при другому буде, й лікарство, й се. Житиму на повіті, в селі, то здається» [2;95,96]. Так героїня каже про потребу додати до університетської освіти ще й акушерські курси.

Сучасний читач не завше звітує перед собою, наскільки подібні художні образи були на час їхньої з'яви новими. «Тут цікавий самий факт, сама поява, котра має велике значення! Жінка бере право ступити ногою на кафедру!» «... се повне признание права жінки в такій поважній, вищій окрузі – науці! Се доказ, що інтелектуальна жіноча сила може пробити собі путь через рутинні форми життя, а тим паче од самостійної научної пропаганди; се доказ, що наша жінка, може, здолає не тільки слухати, але й проказувати з кафедри слово науки!» [2;87].

Своїм твором Олена Пчілка спробувала викоринити усталені стереотипні уявлення про те, що жінка повинна займатись тільки дитьми і хатніми справами, вважаючи, що у жінок вистачає енергії, ерудиції, щоб бути гідними членами суспільства і займатися тими справами, які притаманні їхній душі. Щоправда, душа ця не в усіх однаково чула. Після закінчення навчання Раїса виходить заміж за німецького професора-медика Штокмана і живе в Петербурзі: «– Практикую, маю свій кружок знайомих, більше між професорством. – Ну, що ж, і для бідних маеш прийомні години? – Ні, ні-ні-ні!.. Се страшенно клопітно, та й користі жодної немає!» [2;123]. Люба після закінчення університету «живе у Відні вже другий тиждень»; «на акушерські курси їй з цюріхівським дипломом, удалося вступити дуже легко» [2;98]. Одного разу вона у Відні за обідом почула розмову паничів, які розмовляли між собою «по-руськи» [2;99], але «Інші слова й звороти здаються їй чудними, – чує вона «переконанне», «відносини», «ся починає», «буду мусів» – а

все ж спільна мова таки малоросійська, що чогось аж серце похвачує»[2;100]. Дівчина старанно бралася за навчання, і була певна, що в подальшому їй знадобляться знання в роботі. Не зрадила вона своїм мріям, і після курсів повертається на Україну, але не в рідне місто, а у глухе село. Працює не жаліючи своїх сил: «Довго поралась Люба. От чуються вже крики, від котрих мовби аж хата стинається... Чоло у Люби мокре, тіло й душа напружені, вона добирає всеї сили й зручності...» [2;109] у своїй клопіткій роботі.

Героїня оповідання знаходить тут своє особисте щастя – виходить заміж за Корнієвича. Він був уважний до кожного, хто потребував допомоги, чуйний до чужого горя, бо й сам ще з дитинства не бачив просвітку: «Я виріс без матері... коло суворого батька... Потім я жив у закритій школі при гімназії, де педагогічним принципом було не розманіжувать...» [2;117]. Дві споріднені душі знайшли одне одного. Ще про одну деталь зауважує Олена Пчілка у своєму оповіданні, коли відбувалося Любине весілля, то і Раїса приїхала із Петербурга привітати наречених і «подихати трохи південним українським повітрям» [2;121]. Вона «...убрана по-петербургському, у модній, штучній сукні з практично дорожогого тканини, тримається без примусу і разом ваговито, ніж перше». А на противагу цій вишуканій манері, авторка описує як невимушено і просто пригощали вечерю на весіллі: «Подали вечерю. Гості гучною юрбою сіли. Великого прибору й великого етикету не було...» [2;123]. Тобто, у родині Калиновських не було того штучного й всепоглинного аристократизму, який сповідає сім'я Брагових.

Підсумовуючи, вкажемо на головні ідейні наголоси оповідання «Товаришки»: а) кожна жінка повинна вільно почувати себе в суспільстві; б) вона має право на свою думку і переконання; в) може здобувати вищу освіту; г) може і здатна працювати і мати від цього задоволення.

Оповідання написане в об'єктивно-розповідній манері. Письменниця зуміла протиставити і показати дві долі жінок-інтелектуалок, які, маючи однакову професію (медики), за всіма принципами логіки повинні в будь-якому випадку допомогти людині, хоч би яке соціальне становище та займала. Але Раїса практикує лише серед професури, тоді як для Люби соціальний стан і статки хворого мало що важить.

Тему оповідання «Товаришки» визначила сама письменниця в післямові до твору. В ньому зображена «пора першого пробудження нашого жіноцтва в 60-х роках, першого порівняння його до раціональної освіти й життя» [3;358].

Автограф «Товаришок» з поправками авторки та Івана Франка зберігається у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т.Шевченка [ф.28, №81/1].

1. *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Г.Шевченка НАН України.* – ф.28. – №81/1; №2139. 2. *Олена Пчілка.* Твори / Упор. Чернишов А.Ф. – К.:Дніпро. – 1971. – 461с. 3. *Перший вінок.* Жіночий альманах. – Львів, 1887. – С.358. 4. *Франко І.Я.* Зібрання творів: У50-ти т. – К.:Наукова думка. – 1984. – т.41. – С.454, 455.

ПРО ВІРШ У ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ Т. ШЕВЧЕНКА «В КАЗЕМАТІ»

Поетичний цикл Т. Шевченка «В казематі», як відомо, створювався після арешту, під час тимчасового перебування поета в казематі III відділу в Петербурзі з 17 квітня по 30 травня 1847 р. За свідченням В. Лазаревського, «...сидячи у фортеці перед відправкою у заслання, Шевченко на полях якоїсь книги, даної йому для читання, написав багато віршів. Відрізав ці стьожки і виніс у чоботях» [1, 446]. Між 17 і 19 травня в казематі були написані вірші «Ой одна я, одна...», «За байраком байрак...», «Мені однаково, чи буду...», «Не кидай матері! – казали...», «Чого ти ходиш на могилу?», «Ой три шляхи широкії...». Між 19 і 30 травням – вірші «Веселе сонечко ховалось» (Н. Костомарову), «Садок вишневий коло хати...», «Рано-вранці новобранці...», «В неволі тяжко, хоча й волі», «Косар», «Чи ми ще зійдемося знову...», «Не спалося, а ніч, як море...» [2, 160, 165]. 30 травня «кириломефодієвцям було оголошено царську конфірмацію», згідно з якою Шевченка «засилали рядовим в Окремий Оренбурзький корпус» [3, 166]. 31 травня у супроводі фельд'єгера Шевченка було відправлено до Оренбурга.

Цикл поступово формувався як певна художня цілісність, про що свідчить і нумерація творів, і дописаний згодом (під час переписування до «Малої книжки» наприкінці 1840 – на початку 1850) заспівний вірш «Згадайте, братія моя...» Спочатку цикл складався з тринадцяти віршів, але у 1858 р. в Москві, після повернення з вигнання, переписуючи твори з «Малої» до «Більшої книжки», поет вилучив вірш «Не спалося, а ніч як море...», можливо, через його більший обсяг та побутовий зміст. Тоді ж з'явилися і назва, і присвята («Моїм соузникам посвящаю»).

Ніна Чамата, характеризуючи «структурну цілісність» циклу, звертає увагу на те, що «п'ять віршів із тринадцяти є медитаціями та рефлексіями ліричного героя», решта – це «їхня об'єктивнація в сюжетах і образах», що зумовлює «багатосуб'єктність» циклу «В казематі» і «широкий жанровий діапазон творів, які входять до нього (серед них – елегії, пісня, балади та її модифікації, вірші розповідного характеру, ідилія, притча)» [4, 107]. Загалом, як слушно зазначає дослідниця, «цикл засвідчив появу нової форми реалізації ліричного переживання, нового типу сюжетності, нового способу творення людської особистості в усьому багатстві її психологічних виявів та соціальних зв'язків» [5, 111]. Новизна можна побачити і на рівні віршової форми циклу.

За часом написання першим у циклі з'явився вірш елегійного змісту «Ой одна я, одна, // Як билиночка в полі...» Дослідники вказують на текстову подібність цього вірша до цілої низки створених на той же мотив народних пісень – «Ой сама я, сама, // Як билина в полі», «Сама я, самесенька // Як билина в полі» та ін. [6, 449]. Однак ступенем поетичної експресії, структурної цілості Шевченків твір суттєво відрізняється від згаданих зразків народнопісенної лірики. Стилістична реалізація мотивів самотності, безнадії, згубленої молодості, втраченого кохання, повтор негачій, антиномій «доли-недоли», «щастя-нещастя», «добрих» і «злих» людей такі концентровані, що в жанровому відношенні виводять твір за межі звичайної пісні і швидше уподібнюють до плачу, голосіння, тужіння:

Ой одна я, одна,
 Як билиночка в полі,
 Та не дав мені бог
 Ані щастя, ні долі.
 Тільки дав мені бог
 Красу – карії очі,
 Та й ті виплакала
 В самотині дівочій.

Ані братика я,
 Ні сестрички не знала,
 Між чужими зросла
 І зросла – не кохалась!
 Де дружина моя,
 Де ви, добрії люде?
 Їх нема, я сама,
 А дружини й не буде!

[Т. 1, с. 6-7]

У ритмічному відношенні твір впорядковано 13-складовим (6+7) 2 розміром з чергуванням чоловічих і жіночих клаузул (чЖчЖ), римованими парними рядками (хАхА). Метричним еквівалентом цього силабічного ритму є 2-стопний анапест, що свідчить про очевидні відхилення від народнописної схеми.

Філарет Колесса у своїх «Студіях над поетичного творчістю Т. Шевченка» описав найбільш поширені форми 13-складового розміру в українській народній пісні – насамперед 13-складовий 3-колінний вірш у двостиховій строфі (4+4+5); цю модель Шевченко використав у п'ятому вірші циклу «Чого ти ходиш на могилу?»

Водночас Ф. Колесса зазначає, що, виходячи з основної схеми вірша (4+4+5), поет утворює нові строфічні форми, які не зустрічаються в народних піснях, зокрема такі моделі: (4+4)2-5; (4+4)2-(5+5); (4+4)4-5.

«Шевченко, – наголошує дослідник, – з елементів народної ритміки утворює нові пісенні форми» [8, 294].

Стосовно 13-складовика (6+7)2 у вірші «Ой одна я, одна» Ф. Колесса слушно зауважує, що «самого складочислення не вистачає для класифікації форм силабічної версифікації, бо ... увиходить у гру акцентуаційний принцип, особливо коли йде про розміщення римових наголосів» [9, 307].

Можливості нової 13-складової форми Шевченко випробував також у наступному вірші баладного типу «За байраком байрак», що вирізняється складнішим візерунком вільного римування. Як і в попередньому вірші, у силабічній структурі цього розміру відчутно анапестичний імпульс, що подеколи порушується внаслідок заміни двоскладової, анапестичної анакрузи на односкладову ямбічну, що призводить до збігу наголосів на другому і третьому складах:

Із могили козак	UU – UU –
Встає' сівий, похилий.	U – – UU – U
Встає' сáм уночі	U – – UU –
Іде в стéп, а йдучи	U – – UU –
Співá, сýмно співає	U – – UU – U

До порушень належить і вмонтування в кінцівку вірша двох 8-складових рядків з хореїчним ритмом (Х4) – у рядках 28 і 34:

– Сині хвилі голосили	4+4 – U – UUU – U
– А могила застогнала	4+4 UU – UUU – U

Ці порушення свідчать про стійкість силабічного кістяка у Шевченковому вірші і водночас про початок його силабо-тонізації. Як писав Колесса, «коли беремо під увагу

тільки силабічну схему, то до всіх перчислених у цій групі поезій Шевченка знаходимо паралелі в народних піснях; однак щодо розуміння наголосів ці поезії виявляють зовсім виразну тенденцію до стопового укладу (в більшості випадків – Н.К.), чим відрізняються від паралельних народнопісенних зразків» [10, 308].

Отже, цілком обґрунтованим видається загальний висновок Ф. Колесси про те, що «у віршуванні Шевченка ця група творить неначе перехідний ступінь межі людовою ритмікою і метротонічною версифікацією» [11, 305].

Слід також взяти до уваги, що 13-складовик (6+7)2, яким всуціль укладено два перших згаданих твори – «Ой, одна я, одна» і «За байраком байрак» – був застосований лише в циклі «В казематі» і ніде більше не зустрічається ні раніше, ні згодом, тобто є унікальним у віршовому репертуарі Шевченка розміром. Водночас як елемент поліметричної композиції у тому ж циклі, в творі «Чого ти ходиш на могилу?», була використана інша модель 13-складовика як імітація народної пісні з основною (за систематикою Ф. Колесси) схемою вірша (4+4+5), про що вже згадувалось:

Широкая, високая	4+4
Калино моя,	5
Не водою до схід-сонця	4+4
Поливаная	5

(т.1, с.9)

«Калино моя» – «поливаная» – розкішна рима, що вражає звуковим і ритмічним багатством – охоплює 7-9 звуків, складена, двонаголосна.

Щодо найпоширенішого в ритміці Шевченка 14-складового розміру, то традиційна монометрична його модель (4+4)+6 – ХАХА використана тільки в одному вірші циклу – баладі «Ой три шляхи широкії...»

Як бачимо, однією з провідних тенденцій віршотворення Шевченка в циклі «В казематі» було прагнення до звукового і ритмічного розмаїття.

У циклі поєднуються твори суто ліричного і ліро-епічного складу – ліричні монологи, рефлексії, медитації, з одного боку, і вірші баладного типу, з іншого. Цей жанровий розподіл відбивається і на ритмічному рівні: якщо ліро-епічні твори втілюються в силабіці (з елементами силабо-тонізації), то суто ліричні ритмізуються силабо-тонічним, класичним розміром 4-стопного ямба. Саме з циклу «В казематі» починається активне утвердження цього розміру в метриці Шевченка. Якщо до 1847 року не було жодного твору, написаного цілком ямбічним чотирістопником (він фігурує лише як компонент поліметричних композицій), то у циклі «В казематі» цей розмір представляють шість (з дванадцяти) монометричних творів, крім того, він входить у поліметричні композиції ще трьох творів циклу. Загалом у 1847 р. 4-стопний ямб посідає перше місце, а 14-складовик, як уже йшлося, застосовано лише в одному творі.

4-стопний ямб у циклі «В казематі» – це справжній гнівний ямб, зразок сповідально-говірної інтонації. Перший з ямбічних віршів (третій за нумерацією після ліро-епічної оповіді в баладі «За байраком байрак») – пронизливий ліричний монолог, «найтрагічніший, – як пише І.Дзюба, – зі сповідних віршів Шевченка» [12, 400]. «Мені однаково чи буду» – одна з кульмінаційних точок емоційного смислу циклу, своєрідне заперечення елегійно-інтимного настрою початкового вірша «Ой одна я, одна»; тут акцент з гірких переживань за власну долю переноситься на думи й переживання за долю всієї України; поету не байдуже, не однаково –

Як Україну злії люде
Присплять, лукаві, і в огні
Її, окраденою, збудять...

(т.І, с.8)

Образ покинутої, зрадженої, окраденої України, пустки (пустка – один з образів-домінант циклу) виникає і в наступному вірші «Не кидай матері, казали», написаному 4-стопним ямбом. І далі – різкі перепади емоцій у вірші «Н. Костомарову» («Веселе сонечко ховалось»), у якому від жалю за свою сирітську долю поет переходить до екстатичної вдячності богу за те, що разом з ним ніхто не буде нести тягар його страждань (які розділила з сином мати Костомарова). А далі за контрастом – ідилія «Садок вишневий коло хати...» І в кінцівці – інтимізація сповіді в останніх ліричних монологіях «В неволі тяжко, хоча й волі» і «Чи ми ще зійдемося знову?», що завершується заповітом – закликом любити Україну:

Любїть її... Во время люте,
В остатню тяжкую минуту
За неї господа молїть

(т.1, с.13)

У всіх цих віршах 4-стопний ямб стає тонким зряддям для вираження найрізноманітнішої гами почуттів у їх спаданнях і піднесеннях.

Звичайно, Шевченко не був новачком в освоєнні 4-стопного ямба. Уже в поліметричній композиції першої своєї балади «Причина» він продемонстрував цілковиту майстерність в оперуванні цим розміром (здаймо знаменитий вступ до балади – «Реве та стогне Дніпр широким»). Отже, в циклі «В казематі» ритмічна модель Шевченкового 4-стопного ямба постала як цілком кристалізована форма. Її структурні ознаки: домінування IV ритмічної форми, тобто послаблення третьої стопи перед сильною 4-ою стопою. Так у вірші «Мені однаково...» з 23 рядків 16 мають пірихії на третій стопі, і це той метричний фон, відхилення від якого сприймається ритмічним чуттям як певна ритміко-інтонаційна модуляція; уникання метричної одноманітності за рахунок застосування інших ритмічних форм: найчастіше VI (з послабленням першої і третьої стопи), I (повнонаголошеної), II (з послабленням першої стопи), III (з послабленням другої стопи). Нерідко найгострішою точкою ритмічних зрушень виступає останній ямбічний рядок у творі, ритмічна форма якого різко контрастує з попередніми. Напр., у творі «Не кидай матері, казали» в останньому рядку «І матері не прокляла» U – UUUUU – з'являється рідкісна у Шевченка V ритмічна форма ямбічного 4-стопника з пірихіями на другій і третій стопах (п'ять ненаголошених складів). А у творі «Н. Костомарову» («Веселе сонечко ховалось») останній рядок – навпаки – повнонаголошений (I ритмічна форма); він чітко виділяється порівняно з постійним тлом (IV ритмічна форма), повнонаголошеність стає знаком емоційного збурення:

Молюся! Господи, молюсь
Хвалить тебе не перестану!
Що я ні з ким не поділю
Мою тюрму, кайдани!

IV U – U – UUU –
U – U – UUU – U
U – U – UUU –
I U – U – U – U – U

(I, с. 11)

Семантична навантаженість кожного елемента – загальна властивість поетичної мови, але в Шевченка вона виявляється особливо виразно. Прикладом наскрізної семантизації може слугувати написаний 4-стопним ямбом знаменитий вірш-ідилія «Садок вишневий коло хати».

Динаміка у першій його строфі:

Садок вишневий коло хати,	IV U – U – UUU – U
Хрущі над вишнями гудуть.	U – U – UUU –
Плугатарі з плугами йдуть,	II UUU – U – U –
Співають, ідучи, дівчата,	III U – UUU – U – U
А матері вечерять ждуть, –	II UUU – U – U –

– передається на віршовому рівні як жвава зміна ритмічних форм (IV, II, III). Друга строфа, яка живописує вечерю коло хати, – найідилічніша; її прозорість є зокрема наслідком майже наскрізної витриманості однієї IV ритмічної форми, яка зрушується тільки в кінці (зі «співом соловейка»), де з'являється VI ритмічна форма:

Сім'я вечера коло хати,	U – U – UUU – U
Вечіря зірочка встає.	U – U – UUU –
Дочка вечерять подає,	U – U – UUU –
А мати хоче научати,	U – U – UUU – U
Так соловейко не дає.	UUU – UUU – VI

Ефект прозорості поширюється і на наступну строфу, яка трохи урізноманітнюється порівняно з попередньою (III ритмічна форма в другому рядку), однак в останньому рядку та ж тема соловейка викликає знову ту ж VI ритмічну форму з двома послабленнями на першій і третій стопах, яка стає ритмічним курсивом слухових образів – «затихло все», тільки чути солов'їний спів:

Поклала мати коло хати	IV	U – U – UUU – U
Маленьких діточок своїх,	III	U – UUU – U –
Сама заснула коло їх.	IV	U – U – UUU –
Затихло все, тільки дівчата		U – U – UUU – U
Та соловейко не затих	VI	UUU – UUU –

(I, с.11)

У створенні смислових ефектів у цьому славнозвісному вірші важливу участь бере і строфіка, і римування, про що згодом.

З форм модифікованої силабіки, яка перемежовується з ямбами, Шевченко застосував також 15-складовий 4-колінний вірш у поліметричній композиції балади «Рановранці новобранці» (у першій публікації П. Куліша твір мав красномовну редакторську назву «Пустка»). Силабічна схема (4+4)2, (4+3)2. Як зазначає Ф. Колесса, «такої складної форми не стрічаємо серед народних пісень: це оригінальний витвір Шевченка, зложений дуже вдатно із народних ритмів» [13, 296]. 15-складовик переривається одним рядком 4-стопного ямба (такі ущільнені вставки у метриці Шевченка – не рідкість), за яким слідує 14-складовий вірш. Нарешті в передостанньому вірші «Косар», де, передчуваючи тяжке випробування, поет створює алегоричний образ смерті – невблаганного косаря, що стинає голови «мужика, й шинкаря й сироту-кобзаря... Не мина й царя», і його, поета

... не мине,
 На чужині зотне,
 За решоткою задавить,
 Хреста ніхто не поставить
 І не пом'яне (т.1, с. 13).

Силабічна схема [(6+6), (4+4)2, – 5] прокоментована Ф. Колессою, на думку якого, розміщення наголосів тут, як у пісні «І шумить». Звертає увагу дослідник і на «канапестичну сканзію» у перших двох рядках, і на інші ознаки силабо-тонізації, що дозволяє йому, як і в попередньому випадку, говорити про «оригінальний» витвір Шевченка.

Своєрідність й оригінальність віршовим новотворам Шевченка додає також строфіка й римування. Усі твори, написані 4-стопним ямбом, і фрагменти 4-стопного ямба в поліметричних композиціях всуціль римовані. У 14-складовику вірша «Ой три шляхи широкії» і у поліметричних композиціях непарні рядки – холості (XAXA..., xAxA та ін.). Так само скомпонований 13-складовик у пісні «Ой одна я, одна». Однак той же 13-складовик у баладі «За байраком байрак» з початку до кінця римований.

З дванадцяти творів циклу тільки два рівнострофні (двічі використано п'ятивірш з різними метрико-строфічними моделями у творах «Садок вишневий коло хати» і «Косар»). Всі інші твори є прикладами нетотожної строфіки.

Саме в нетотожних структурах розробляється дивовижне багатство оригінальних строфічних утворень, яке своїм розмаїттям нагадує віртуозні конструкції в поемі «Гайдамаки». Так, напр., у заспіві до циклу «Згадайте, братія моя» перша його частина, написана 4-стопним ямбом, складається з чотирнадцяти рядків, і цей сонетний вимір підтверджується не тільки кількісно, а й композиційно: текст чітко поділяється на восьмирядковий період, римований чотирма римами, і шестирядковий, римований двома римами. Метрико-строфічна модель: Я4-аВаВсDDcEfEEf. Звичайно, це не сонет (ні розмір, ні чотири рими в катренах і дві в терцетах не відповідають канону), але сонетний принцип конструювання твору тут, на наш погляд, усе ж присутній.

Так само у вірші «В неволі тяжко, хоча й волі...» чотирнадцять рядків своїм римуванням нагадують перекинутий сонет, де спочатку з'являються шестивірші, а потім восьмивірш. Метрико-строфічна модель: Я4-AbbAAbCCddCCdd. Зрозуміло, що вільна стихія вірша Шевченка не терпить нормативних форм, та все ж уроки класики враховуються.

Твори з більшою кількістю рядків упорядковані вільним римуванням, де періодично змінюються усі основні способи римування: перехресне, кільцеве і парне. Цих змін для поета замало – в періодичні чергування часто вплітається наскрізна рима, яка повторюється три-чотири-п'ять разів, утворюючи цілі ланцюги рим. Напр., у зачині вірша «Чого ти ходиш на могилу?» – чотирикратний – трикратний повтор рим:

– Чого ти ходиш на могилу?	A
Насилу мати говорила.	A
Чого ти плачеш, ідучи,	b
Чому не спиш ти уночі,	b
Моя голубка сизокрила? –	A
– Так, мамо, так. – І знову ходила,	A
A мати плакала, ждучи.	b

Та ж чоловіча рима повторюється в кінці твору:	
Раділи люде, встаючи,	b
А мати й спати не лягала,	C
Дочку вечерять дожидала	C
І тяжко плакала, ждучи.	b

Кільцева строфічна композиція – улюблений прийом в строфіці Шевченка, яскравим прикладом якої в циклі «В казематі» є вірш «Мені однаково, чи буду...» Емоційно-сміслова антитеза «однаково – та неоднаково» тонко прокреслена і в строфічній організації рим їхньої подібності й відмінностей: на початку твору домінує перехресний принцип – AbAbb, в кінці – AbbAbAb – кільцевий.

Звукові й смислові ефекти наскрізної рими мистецьки використані поетом у вже згаданому вірші «Садок вишневий коло хати». Твір, як відомо, строфований трьома п'ятивіршами. Перший рядок твору – «Садок вишневий коло хати» – задає наскрізну риму для кожної з трьох строф: «Сім'я вечере коло хати», «Поклала мати коло хати»; ця рима в кожному із п'ятивіршів утворює суголос: хати – дівчата, хати – научати і знову – хати – дівчата. Три інші рими в кожному з п'ятивіршів римується між собою, але всякий раз по-різному: гудуть – йдуть – ждуть; встає – подає – не дає; своїх – коло їх – не затих. Так утворюється гармонійна, симетрична строфіка твору, яка й справляє враження дивовижної чистоти, ясності й прозорості, про яку говорилося раніше. Метрико-строфічна модель твору:

AbbAb	ЖччЖч
AccAc	ЖччЖч
AddAd	ЖччЖч

Майже усі рими в звуковому відношенні точні, жодної неточної. Риму «хати – дівчата» слід віднести до приблизних, але ця приблизність ближча до точності, ніж до неточності.

Надання переваги точній рими перед неточною – основна тенденція римотворення в циклі «В казематі». Що особливо помітно порівняно з творами кількох попередніх років, написаних до заслання. Зокрема в творах 1845-1846 рр., у таких як «Псалми Давидові», «Лілея», «Русалка», переважають неточні й приблизні рими. Це, очевидно, пов'язано з ритмічною відмінністю названих творів. «Псалми Давидові», «Лілея», «Русалка» написані генетично народнописаним 14-складовим віршем (4+4+6) з традиційним парним римуванням ХАХА, який у поета асоціювався з найбільшою свободою в утворенні римових суголосів. А в циклі «В казематі», як уже йшлося, домінує класичний 4-стопний ямб, який спонукав до широкої розробки творчих потенцій точної рими – як флективної, так і комбінованої. Це не значить, що поет у чомусь втрачає свободу. Це означає, що концентрація творчих сил поета у перші дні ув'язнення була такою потужною, що саме в цій звуковій і смисловій точності він міг найкраще виявити свої переживання. Як і раніше, поет дозволяє собі переривати ланцюг рим одним-двома холостими, неримованими рядками. Напр., у вірші «Н. Костомарову», – 22-й рядок:

21. ...Дивлюсь – твоя, мій брате, мати,	A
22. Чорніше чорної землі,	x
23. Іде з хреста неначе знята...	A
24. Молюся! Господи, молюсь!	b
25. Хвалить тебе не перестану!	C

Вірш у поетичному циклі Т. Шевченка «В казематі»

Твори в циклі «В казематі»	Кількість рядків	Розмір	Неточні рими		Точні рими		Приближні		Спосіб римування
			комбіновані	флексивні	комбіновані	флексивні	комбіновані	флексивні	
«Згадайте, братія моя»...	24	ПК(Я4 – 14 14-скл -10)	1	1	3	2	1		Я4– aBaBcDDcEEffEEf 14-скл – AA→XBXB...
I. «Ой одна я, одна...»	16	13-скл (6+7)	1	1	2				xAXA...
II. «За байраком байрак...»	34	13-скл (6+7)→Ан2	3	1	6	4	3	1	В.р.(aBaBccDeeDff DqqHeeHee...)
III. «Мені однакові, чи буду...»	23	Я4	4		7	2		1	AbAbbCCddEExFq FqAbbAbAb
IV. «Не кидай матері, казали...»	37	Я4	4	3	3	7	2	1	В.р.(AbbAcDDcEeff EEfqhqq...)
V. «Чого ти ходиш на могилу...»	66	(Я4-12 ПК 14-скл.- 34 13-скл.-20)	1		5	13	5		Я4 – AAbbAAbxbCCb 14-скл – XAXA 13-скл – XaXa
VI. «Ой три шляхи широкії...»	32	14-скл.	1		1	3	4		XAXA...
VII. Н. Костомарову («Веселе сонечко ховалось...»)	27	Я4	5		6	3	2		В.р.(AbbAbCddCCeeffqqf)
VIII. «Садок вишневий коло хати...»	15	Я4			2	5	2		AbbAb AccAc AddAd
IX. «Рано-вранці новобранці...»	34	15-скл.(8+7)- 10 Я4 – 1 14-скл.(8+6)- 23		1	3	6	1	2	15 скл. – XaXaBBcDDc Я4, 14-скл. – В.р.
X. «В неволі тяжко, хоча й воля...»	14	Я4		1	2	4			AbbAAcCCddCCdd
XI. Косар («Понад полем іде...»)	25	Вар. 14-скл. (66885)	1		5	4			aaBBA
XII. «Чи ми ще зійдемося знову?»	13	Я4		1	1	2	3		AbAbCCdEEdFFd

ОБРАЗИ АФІНИ-МІНЕРВИ І АФРОДІТИ-ВЕНЕРИ У ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ XVI-XVIII СТОЛІТЬ

Епохи Відродження і Бароко, будучи джерелом нових ідей, думок, концептів, засвоєння традицій античності й зміни середньовічного світогляду на якісно новий, гуманістичний, містили в собі потужний імпульс для розвитку культури ряду країн Європи і світу. Не оминули вони й давньоукраїнської культури. Так, саме в ренесансно-барокову епоху відбувається активізації міжнародних зв'язків України як частини Великого князівства Литовського із Західною Європою. В історію староукраїнської літератури входять яскраві імена Ю. Дрогобича, П. Русина, С. Кленовича, С. Пекаліда, Ф. Прокоповича, М. Довгалевського, С. Почаського, Л. Барановича та багатьох інших письменників, творчість яких становить золотий фонд тогочасної української літератури.

Останнім часом творчість ренесансних і барокових поетів перебуває в руслі нових досліджень, аналізів, відкриттів. З'являються видання як власне творів у перекладі сучасною літературною мовою, так і монографічні дослідження, серед яких праці Л. Ушкалова, Д. Наливайка, В. Яременка, В. Шевчука, В. Микитася, О. Мишанича, О. Савчук (Циганок), В. Литвинова, А. Макарова та ін. Тема набуває дедалі ширшого резонансу в науковому дискурсі і претендує на вихід до широкої читацької аудиторії.

Метою даної статті є встановлення ролі й функціонального навантаження образів-персонажів античної міфології – богині Афіни-Мінерви і Афродіти-Венери – у поезії XVI-XVIII століть. Тим самим ми спробуємо відтворити часо-просторову вісь Античність–Ренесанс і Бароко. Для цього важливо з'ясувати, наскільки органічно інтегровані міфологічні образи засвоюються національною літературою, а шляхом герменевтичного аналізу й архетипної критики зможемо встановити ключові, або «вічні» ідеї, закладені в символічні образи Афіни та Афродіти, що дозволяє останнім залишатися актуальними у кожному, не лише ренесансному епоху.

Досліджуючи міфологічні персонажі, передусім спираємося на поняття міфу і символу, які означаємо як такі, що містять першопринципи-архетипи – втілені у словесно-образному знаці ейдоси-ідеї, про які свого часу писали Платон, М. Еліаде, К. Юнг, Ф. Х. Кессиді та інші. Міфологія – це світ символів і мова символів, це *першопочаткова форма причинного пояснення* [Кессиді 1972, 40], впорядкована єдність слів, які існували першопочатково у диференційованому вигляді і узагальнювали уявлення про світ, в якому людина живе, і ті сили, які світом керують [Тахо-Годі 2002, 9].

Афіна і Афродіта – два жіночих образи, до яких досить часто звертаються поети Відродження і Бароко. Розглянемо їхню символіку в античній міфології і специфіку засвоєння староукраїнською літературою.

Афіна-Мінерва – богиня мудрості і справедливої війни, одна із найвідоміших грецьких богинь. Народжуючись із голови Зевса (символічно: мудрість народжується зі знання) у повному бойовому спорядженні, вона є його улюбленою донькою. Її тваринами-супутниками є сова і змія [Антична 1993, 42]. Афіна поєднує в собі жіноче і чоловіче начало, її ім'я символізує моральні, вольові й етичні ідеали античного світу, легкість ефі-

ру, небесну силу; це божество Духовної діяльності, мистецької винахідливості й мислення. У Римі Афіна ототожнювалася з Мінервою, вважаючись богинею мудрості і війни.

Архетипна ідея: *знання, мудрість; мислення; війна, справедливість.*

Юрій Дрогобич, один із відомих поетів епохи ренесансу, у «Вступі до книги...» з повагою говорить про Афіну як свою покровительку, яка є втіленням **мудрості, сокровених знань**, можливості пізнати світ глибше:

Труд цей Мінервин, бігме, родом з надхмарних країв.

Знаю: для тебе нема тепер таємниць вже на світі...

Нині ти, бачу, спізнав навіть і силу зірок

[Українська 1988, 444].

Образ Афіни – **богині мудрості** знаходимо і у Симона Пекаліда, який у зверненні до Януша Острозького говорить князеві:

З вуст твоїх мова солодка пливе, наче з хмар темно-синіх

Щедрі дощі, ти шануєш мистецтво Мінерви належно,

В сад благодатний богині, що Мудрістю зветься, ступивши...

[Українська поезія 1987, 197]

В епізоді битви з низовими козаками Афіна з'являється поруч з Марсом у іпостасі **богині війни**.

В іншому епізоді вона є втіленням **прагнення до знань і розвитку наук**, освіти: «Царства важкого Мінерви бажає Острозька фортеця» [Українська поезія 1987, 203]. У Симона Пекаліда Афіна приходить до Острозької академії, а в у відомому «Євхаристіоні» С. Почаського Аполлон з Мінервою прибувають до Києво-Могилянської академії:

А на приїзд Мінерві місце приготуєш,

Єст Гелікон, суть Музи в Парнаськом покою,

Зараз зачнуть весьолоий кант пісній з тобою...

[Українська література 1987, 255].

За словами В. Шевчука, таким чином був встановлений Києво-Могилянський атеней [Шевчук 2004, 314]. Подібний мотив маємо і в «Оді на перший день травня 1761 року» І. Максимовича. Однак у даному творі Афіна з Аполлоном та його вірними супутницями-музами спускається в долину, аби помилуватися красою весняної природи і віддати честь дню Травня [Українська 1983, 60].

Можемо констатувати, що латиномовні і барокові автори тяжіють до утворення міфологічних пар богів. Так, якщо образ Діоніса (вологість, вода, вино, плодovitість) часто зустрічаємо поряд з богинею Деметрою (земля, ґрунт), то Афіна, як правило, постає поряд з Аполлоном, що символізує нерозривне поєднання знань, наук із мудрістю. Іншими словами, істинним є знання, яке було прожите на власному досвіді і залишило слід у серці. Інколи богиня Афіна у своїй військській іпостасі поєднується з Марсом.

Афродіта-Венера – богиня любові й краси, мати Ерота. За однією з легенд – донька Зевса, за іншою – народжена від Урана (небо) з морської піни [Буслович 2003, 48]. Філософи розрізняли Афродіту-Уранію, яка вселяє високу любов (небесну, духовну) і Афродіту-Пандемос – втілення земного, чуттєвого кохання [Агбунов 1994, 53]. Характерно, що саме силі Афродіти, втіленню краси, підвладні всі боги Олімпу, герої та звірі, окрім Афіни (мудрості), Артеміди (цнотливості) і Гестії (богині домашнього вогнища) [Агбунов 1994, 96].

У Римі Афродіту ототожнювали з Венерою і шанували як праматір римлян. Син Афродіти Еней був батьком Юла – легендарного предка роду Юліїв.

Архетипна ідея: краса, кохання, любов; жіноча врода, чарівність; творчий дух.

Юрій Дрогобич богиню Венеру використовує на означення *перешопринципу* «любові» і «ласки неба», її прихильності разом із Юпітером до папи Сікста IV, за волею яких він і править: «...Любов'ю Венери й Юпітера стиснуте Сонце правити світом тебе настановило колись» [Українська 1988, 444].

У «Роксоланії» С. Кленовича Венера з'являється як символічне *означення Краси*, коли автор говорить про лісових німф:

Гарних коханців вони без дарунків триматися будуть,

Нехтує даром бридких завжди Венера сама...

[Українська поезія 1987, 128]

тобто істинній Красі, за С. Кленовичем, є чужим усе дисгармонійне, потворне. С. Пекалід згадує про «свято Венери», яке щодня приносить Люцифер (лат. «Світлоносець» – «назва вранішньої зірки» [Словник 1995, 134]), накладаючи на Венеру функцію Аврори – *богині ранкової зорі*. Це дуже цікавий елемент, оскільки у даному поетичному творі Венера постає не як богиня чи уособлення кохання, а як планета, яку на весняному небі яскраво видно перед сходом Сонця. «Свято Венери» – метафоричний образ світанку.

Барокві поети не оминають образу Венери. У «Жарті про Венеру, яка шукає свого сина Купідона» Ф. Прокопович розповідає про пошуки Кіпрідою (ще одне давньогрецьке ім'я богині) свого сина, котрий заховався у серці парубка [Українська 1983, 38]. Маємо подвійну семантику: Венера – богиня і перешопринцип кохання. У «Панегірику Анні Іванівні» М. Довгалевського зустрічаємо Афродіту яу активно діючого персонажа:

Утеснял Вулкан троян, – вступилася Аполлон,

Венера пособляла, Паллада гнала вон.

Злилась Юнона на Енея, вождя троян [Українська 1983, 393].

Значну увагу привертає введення образу богині Венери у вірші-пісні. У збірнику № 316 бібліотеки Московського синодального училища церковного співу вміщено пісню «О роскошная Венера, где ныни обцужеш?..», в якій поєднано античні (міфологічні образи) і фольклорні елементи, зокрема – елементи народнопісенної поетики:

О роскошная Венера, где ныни обцужеш?

Ты, сердечный Купидине, чаю, глас мой чуешь? [Українська, 1992, 390].

Таким чином, нам вдалося встановити, що образи-персонажі античних богів є передусім *інтертекстуальними елементами*, які вводяться авторами у текст і стають одним із елементів ренесансної і барокової поетики. Водночас констатуємо їх *полісемантичність*, причому первісна семантика міфологічних образів зберігається і набуває нових авторських смислів, що увиразнює особливості засвоєння міфології в національному контексті. Для введення у літературний твір автори послуговуються рядом художніх засобів – епітет, перифраза, метафора, порівняння тощо. Найтиповіша форма використання міфологічного персонажу – *символ*, який має як буквальне, так і інші (алегоричне, метафізичне) значення.

Міфологічні образи-ремінісценції допомагають зробити художню мову творів більш *образною* та *експресивною*. Автор може вільно поєднувати античні персонажі з поширеними у той час християнськими та біблійними, або ж вводити міфологічний образ у твір з фольклорними, народно-пісенними мотивами. Таке поєднання античних, фольклор-

них, християнських образів – одна з типово барокових рис, яка, як відомо, проявилася не лише в літературі, а й бароковій скульптурі, гравюрі тощо.

В епоху Відродження, за словами Л. да Вінчі, художник (а отже, митець і письменник) ніби наближається до краю печери невидимої реальності, яку бажає пізнати, осягнути, намагаючись «розгледіти у темних глибинах приховані скарби» [Леонардо 2004, 18]. Вивчення символіки образів допомагає віднайти ті ідеї, які залишаються актуальними завжди – чи це тяжіння до мудрості і знань (Афіна), чи замилювання красою, духовне осявання, любов земна і небесна (Афродіта). Пошук відповідей на вічні запитання буде постійною складовою класичної літератури, логічно успадкованої у наступних періодах літературного процесу.

«Вітчизняне письменство XI-XVIII століть на сьогодні є справжньою Атлантидою, чий обширів, ества та ролі в нашій духовній традиції до пуття не знає ніхто», – зазначає Л. Ушкалов [Ушкалов 2006, 3]. Питання зв'язків між античною і давньоукраїнською традицією дедалі більше набуває актуальності, оскільки довгий час протягом XX століття український ренесанс і бароко не досліджувалися, або й свідомо заперечувалися. Сьогодні ж давньоукраїнська література повертається до сучасних читачів і дослідників, підтверджується її органічний зв'язок із європейською та античною літературними традиціями.

1. *Азбунов М.* Античные мифы и легенды. Мифологический словарь. – М.: МИКИС, 1994. – 368 с.; 2. *Антична література: Довідник / за ред. С. В. Семчинського.* – К.: Либідь, 1993. – 320 с.; 3. *Буслович Д.С.* Боги и люди в произведении искусства. Библиейские, мифологические, исторические и литературные персонажи. – СПб.: Издательство «Паритет», 2003. – 384 с.; 4. *Кессиди Ф. Х.* От мифа к Логосу (Становление греческой философии). – М.: «Мысль», 1972. – 312 с.; 5. *Леонардо да Винчи* и культура Возрождения / отв. ред. Л. М. Брагина. – М.: Наука, 2004. – 274 с.; 6. *Словник античної міфології / Укл. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів* – Київ, 1985. – 236 с.; 7. *Тахо-Годи А. А.* Греческая мифология. – М.: ООО «Издат АСТ»; Харьков: Фолио, 2002. – 256 с.; 8. *Українська література XIV-XVI ст.* / ред В. Л. Мишанич; упор. О. П. Колосова та ін. – К.: Наукова думка, 1988. – 600 с.; 9. *Українська література XVIII ст / ред. тому В. І. Кречотень.* – К.: Наукова думка, 1983. – 697 с.; 10. *Українська поезія XVI ст. / упор. В. В. Яременко.* – К.: Рад. письменник, 1987. – 287 с.; 11. *Українська поезія. Середина XVII ст. / відп. ред. О. В. Мишанич; упор. В. І. Кречотень, М. М. Сулима.* – К.: Наукова думка, 1992. – 680 с.; 12. *Ушкалов Л.* Есеї про українське бароко. – К.: Факт–Наш час, 2006. – 284 с.; 13. *Шевчук В.* Муза Роксоланська: У 2 кн. Кн. 1. Ренесанс. Раннє бароко. – К. Либідь, 2004. – 400 с.

*Д.Ф. Кузьменко, здобувач,
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка*

СЛОВ'ЯНСЬКІ ВІДЛІУННЯ У ТВОРЧОСТІ ДЖ.Р.Р. ТОЛКІНА

Мультикультурний художній світ Джона Роналда Руела Толкіна на перший погляд позбавлений будь-яких впливів слов'янської культури і, зокрема, літератури. Проте більш детальний аналіз засвідчує інше. Слов'янські елементи та джерела посідають нехай і периферійне, але важливе місце у творчості англійського письменника.

Це питання ще не досліджене належним чином. Існує лише кілька робіт, що його торкаються. Зокрема, канадський вчений Роберт Орт у своїй статті [Orr 1994] проаналізував окремі лінгвістичні слов'янські елементи у творах письменника. Побіжно проблема згадується у наукових працях присвяченим ролі мов у творчості Толкіна [Noel 1980] або окремим образам, що мають слов'янські паралелі [Birns 2007]. Також існують публіцистичні статті на цю тему у російській періодиці [О славянских мотивах в творчестве Толкина 1997].

У своїй художній творчості Толкін використовував оригінальний авторський прийом літературної реконструкції. Реконструкцією ми називаємо процес, завдяки якому на основі сучасних прийомів, засобів, чинників відновлюється те, що існувало у минулому і має значення тепер. Літературна реконструкція як творчий метод полягає у створенні художнього твору на матеріалі існуючих текстів певної епохи або похідних від них з наступних епох. При цьому новостворений текст має, зокрема, імітувати те, що могло б бути у певному реальному культурно-історичному періоді. Це певна гіпотетично-можлива література, яка, втім, не є ні містифікацією, ні простою стилізацією. З урахуванням цього ми й розглядатимемо слов'янські відлуння у творчості письменника.

Творчість Толкіна також тісно пов'язана з лінгвістикою, адже він значну увагу приділяв топоніміці і власним назвам, ретельно продумуючи етимологію і значення кожного використаного у тексті слова. Толкін свідчив, що слова породжують художні образи і навпаки. Тому аналіз слов'янських впливів не можна не пов'язати з впливом слов'янських мов на «номенклатуру» творів письменника.

Про знайомство Толкіна зі слов'янськими мовами і культурами є небагато свідчень. Письменник використовував для літературної реконструкції переважно середньовічні джерела, а давньоруська література цього періоду була чи не найбільш розвиненою серед слов'янських. Тому важко допустити, щоб такий спеціаліст із середньовічної європейської літератури зовсім не мав уявлення про літературу слов'янську, хоча б в якихось фрагментах чи загальних рисах. Окрім цього, давньоруська література мала міцні зв'язки зі скандинавською, яку Толкін-дослідник добре знав. Вірогідно, значною мірою саме через посередництво скандинавських саг в англійського автора склався той образ слов'янської культури, який відбився у його творах.

З сучасними слов'янськими мовами Толкін знайомився двічі. Коли під час війни лежав у госпіталі з пораненими російськими солдатами, він спробував вивчати російську мову. Звертався і до вивчення сербсько-хорватської. Але згодом сказав, що ці обидві спроби «не дали практичних результатів, залишили лише сильне враження від структури мов та естетики слів» [Letters 1981, 173]. Це знайомство справило певний вплив на «лінгвістичну творчість» письменника, а через неї і на літературну. У вигаданій Толкіном мові квеня було кілька російських слів та суфіксів. У численній топоніміці і власних назвах книг теж були слова слов'янського походження.

Уже на стадії загального задуму, при плануванні багатокультурного художнього світу Середзем'я, поряд з германськими, кельтським, угро-фінським та іншими прошарками Толкін залишив місце і для слов'янського культурного шару. Щоправда, це місце, загалом, так і залишилось порожнім, тобто було за межами основного тексту, поза художнім простором ключових творів. Під шаром ми розуміємо не окремі сюжетні, ідейні чи образні слов'янські впливи і запозичення, а особливий неподільний культурний хроно-

топ чи, точніше, пласт – бо ця сукупність включає не лише певний час і простір, а часто і культурно забарвлений ідейний зміст, і належну образну систему, і навіть відповідні сюжетні колізії, що можуть виходити за межі основного часопростору, переплітаються і взаємодіють з іншими культурними пластами.

І хоча у творах Толкіна явно не існує такого слов'янського шару, як існує англосаксонська культура Рохану чи загалом кельтська культура ельфів (Лорієн), проте місце для нього у художньому світі Середзем'я було передбачено. Про це свідчать деякі вказівки у «Володарі Перснів», «Сільмарілліоні» та чернетках. Більшість власних назв, що мають слов'янське походження чи забарвлення, пов'язані з географічним регіоном Середзем'я на схід від Імлистих гір. Ця територія зветься Рованіоном, або Дикими землями. Цілоком можливо, що ця локація, про яку майже не згадується в основних творах Толкіна, була тим регіоном, який мав асоціюватися зі слов'янським культурним пластом.

Слов'янські відлуння найбільш помітні при розгляді персонажів та географічних місць, зображених у творах. Через їхнє зазвичай слов'янське лінгвістичне походження можна вийти і до глибших тематичних та ідейних слов'янських впливів і запозичень.

Одним з найпомітніших слов'янських образів у творах Толкіна є Радагаст Карий. У художньому світі Середзем'я він є істарі – магом, що був посланий валар (ангелами) до людей для навчання останніх. Можливо, істарі були одними з майяр (меншими за рангом від валар), а, можливо, чимось на зразок апостолів. Толкін вказує на існування П'яти Чарівників, проте поіменно називаються лише троє: Саруман, Гандальф та Радагаст. Це варіанти їхніх імен на мовах людей, що населяли Середзем'я.

Очевидним є походження Сарумана з давньоанглійської (Searuman – «майстерний чоловік»), Гандальфа – з давньоісландської (Ganddálfr – «ельф-чарівник»). Ім'я Радагаста зазвичай вважають слов'янським. Звідси випливає, що ці образи репрезентують відповідні культурні пласти художнього світу Толкіна, регіони, до яких ці персонажі належать або у яких вони ведуть свою діяльність.

Точна етимологія слова «Радагаст» залишається спірною. Воно зазвичай виводиться з назви дохристиянського слов'янського божества щастя, добрих порад і честі Радигоста, своєрідного аналога Меркурія і Гермеса [Noel 1980, 116]. Втім, називають і неслов'янські варіанти походження: з давньонорвезької («радитися»), давньоанглійської («дух дороги»), готської (ім'я полководця, «чужинець-радник») [Fisher 2007]. Це не повинно дивувати, оскільки Толкін нерідко використовував «паралельні етимології» для своїх назв, кожна з яких має значення у розкритті образу. До руськості чи навіть російськості відсилає прізвисько і колір Радагаста в Ордені магів – «карий» (у буквальному перекладі «коричневий»). Ельфійська назва домівки Радагаста – Росгобел – містить корінь «руска», що означає ельфійською «коричневий». Також на слов'янськість вказує його зв'язок з багатомовним слов'янським персонажем «Гобіта» – Беорном.

Радагаст зображається як «друг усіх звірів і птахів», він також добре розбирається у травах, «великий маг, майстер форм і кольору», щирий, довірливий і трохи. Радагаст пов'язується з майя Яванною, що опікувалась природою. З цих штрихів до портрету персонажа, цілоком можна зробити припущення, що саме такими рисами з точки зору Толкіна мають володіти слов'яни. Радагаст був ближчим до птахів і звірів, ніж до людей, через що, можливо, він не повернувся до Валінору, після закінчення місії магів-істарі серед людей. Образ цього епізодичного персонажа несе у собі певну мелодраматичність, сум – згадується його

«старий дім», де його не вдалось знайти, у контексті зі згадкою про зруйноване місто Тарбад; його драматична роль у конфлікті між Саруманом і Гандальфом, де він мимоволі завдав шкоди останньому. Він зникає зі сторінок «Володаря Перснів» у другій половині книги, залишаючись своєрідною загадкою, які полюбляв Толкін, виводячи за межі основного тексту велику частину цікавих реалій, персонажів та подій.

Змалювання народів у творах Толкіна відіграє важливу роль. У нього це не лише сукупність осіб, а цілісний образ, носій певних культурних, психологічних, лінгвістичних та ідейних особливостей. Цікавим у цьому відношенні є образ варягів. У «Володарі Перснів» вони згадуються побіжно, причому у негативному контексті, як спільники Темного Володаря Саурона. У додатках до роману розповідається історія про шлюб одного з королів Нуменору з дочкою варязького володаря та війни, що спричинив цей нерівний союз. Ця коротенька історія містить деякі цікаві мотиви – нерівного шлюбу, мотив пристосування надісланого до підлеглого народу спадкоємця престолу до культури того народу з подальшою асиміляцією і небажанням повертатися на батьківщину. Ці мотиви існують, зокрема, і в давньоруській середньовічній літературі. Також вони наявні у германських літературах стосовно Русі: ісландські саги неодноразово згадують Гардаріку (Русь), розповідають і про шлюби скандинавських володарів з руськими князівнами. На створення Толкіном образу варягів могли вплинути як скандинавські, так і давньоруські джерела. Цікаво й те, що варяги зветься також «народом Кханду» і це спершу викликає асоціації з відомою поемою Семюела Тейлора Колдріджа, але насправді навряд чи відсилає до якоїсь пишної далекосхідної культури, швидше, це просто вказівка на схід. Можливо також, що це відсилання до візантійської культури. Оскільки варяги Толкіна служили найманцями для володаря Кханду так само, як історичні варяги служили для візантійського імператора.

У «Гобіті» зустрічається ще один образ, що має явні слов'янські паралелі. Це Беорн – людина-перевертень. Він жив відлюдником на Бескиді Каррок і займався бджолярством. Беорн міг перетворюватись на ведмедя. І ведмідь, і бджільництво, і початкова версія імені Беорна – Медвед (Medwed) – відсилають до північної Русі (у свідомості англійців ця аналогія цілком очевидна). Грубувата гостинність Беорна, близькість до природи теж можуть відноситись до слов'янських елементів. Образ Беорна тісно переплітається з образом Радагаста: вказується, що вони добре знайомі, обоє простодушні, добрі, хоч у Беорна більш грубуватий характер.

Один з ключових топонімічних образів Середзем'я – річка Андуїн (Андуїн) – викликає міцні асоціації з найбільшою річкою Західної Європи – Дунаєм, що протікає, значною мірою, серед слов'янських народів, і відіграла велику роль в їхньому фольклорі. Назва Дунаю перекладається як «річка», як і корінь «дуйн» в ельфійських мовах. Початок свій Дунай бере у лісовому масиві Шварцвальд (Німеччина), що буквально значить «Чорний ліс», а Андуїн – у Мраколіссі, теж доволі слов'янському образі Середзем'я. Взагалі, при погляді на географію Дунаю і Андуїна є надто вже багато паралелей: Альпи та Імлисті гори; веселий Віденський ліс, оспіваний Штраусом, і Лорієн, Золотий Ліс, де живуть ельфи; німецькі та угорські рівнини і пустинні Бурі Землі; скельний комплекс Залізні Ворота та Ворота Королів у Середзем'ї; дунайські пороги і пороги Сан-Гебір.

Існує також кілька образів, які, на перший погляд, мають германське походження, але при детальнішому розгляді виявляють слов'янські паралелі. Це, зокрема, образи Мраколісія (Mirkwood), варгів (Warg) та дракона Смауга/Смога (Smaug). Щодо них у

толкіністиці немає спільного погляду: одні відстоюють їхнє германське походження [Noel 1980, 30-31], інші – слов'янське [Orr 1994, 24-27]. З лінгвістичної точки зору ці слова можна розглядати як германські, але слов'янського походження. Можливо, це було свідомо використано автором у межах його літературної реконструкції.

Образ Мраколісія або ж Лихолісія має ряд паралелей у слов'янському фольклорі. Щоправда, в германському фольклорі такі образи теж наявні. Мраколісія – це найбільший ліс серед частин прадавнього лісу, який залишився у Третій Епосі (на момент розгортання дії «Володаря Перснів» і «Гобіта»). У «Гобіті» він зображається як типовий для казок «зачарований ліс». З лінгвістичної точки зору хоч «wood» очевидно германського походження, але «mirk», швидше, слов'янського походження, і відсилає до поширеного слов'янського кореня («мрак», «морок», «мерти», «мркнуті» (серб.) тощо). Звідси ж, вірогідно, походить вигаданий Толкіном ельфійський корінь «мор» («чорний»), що дуже часто зустрічається у «номенклатурі» письменника – Мордор, Моргот, Морія, Моргул.

Ще один герmano-слов'янський образ – це варги, хижі вовки, на яких іноді їздять орки (гобліни). Сам Толкін зазначав, що це старе слово на позначення вовків зі значеннями «вигнанець», «злочинець», «переслідувач». Втім, це германське слово є запозиченням зі слов'янських мов (пор. укр. «ворог», рос. «враг», «изверг») [Orr 1994, 25].

Ім'я дракона Смауга, одного з ключових персонажів «Гобіта», теж є германським («повзати»), але з явними слов'янськими паралелями (прасл. *smoku, пол. smok – «дракон», «змій»). Також цей корінь зустрічається в імені Смеагола (Голлума), важливого персонажа з «Володаря Перснів».

Аналіз художніх образів у творах Толкіна, що мають відношення до слов'янської культури, дозволяє зробити висновок, що автор свідомо чи несвідомо досягнув своєрідного ефекту погляду на слов'янську культуру крізь призму германської. Отже ми можемо охарактеризувати більшість слов'янських відлунь у творчості Дж.Р.Р. Толкіна як опосередковані впливи. Про це свідчить і лінгвістичний аналіз власних назв топонімів та імен. Автор за допомогою окремих ключових слів досягав відображення тієї чи іншої культури у своєму художньому світі. Також можемо констатувати, що у мультикультурному світі Середзем'я був передбачений своєрідний «слов'янський шар», що, втім, залишився нерозкритим у завершених творах Толкіна. Топонімічно цей шар був локалізований у регіоні Рованіон, репрезентований такими персонажами як Радагаст і Беорн, народом варягів та рядом інших образів.

1. *Birns, Nicholas*. The enigma of Radagast: revision, melodrama, and depth // *Mythlore*. – Fall/Winter 2007. – P. 113-126. 2. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia* / Ed. M.Droit. – New York: Taylor & Francis Group, 2007. – 774 p. 3. *Fisher, Jason*. Thinking about Radagast // <http://lingwe.blogspot.com/2007/12/thinking-about-radagast.html> – 7.12.2007. 4. *Letters of JRR Tolkien, The* / Ed. H.Carpenter. – London, 1981. – 502 p. 5. *Noel, R.S*. The Languages of Tolkien's Middle-Earth. – Boston: Houghton Mifflin, 1980. – 207 p. 6. *Orr, Robert*. Some Slavic Echoes in J.R.R. Tolkien's Middle-Earth // *Germano Slavica*. – №8.2, 1994. – P. 23-34. 7. *О славянских мотивах в творчестве Толкина* // *Палантир*. – №7, август 1997. – С. 10-12.

ПСИХОЛОГІЧНА НАВЕЛА В ТВОРАХ ГАЛИНИ ТАРАСЮК

«Мала проза, – слушно стверджує сучасна дослідниця М. Кенігсберг, – не входить у жодну з історій. Інколи аж зарябіє в очах від назв, які той чи інший літературознавець наведе на півсторінки, але ж назва ще ні про що не говорить».

Дослідження теорії новели на Україні починається із праць І.Франка. Саме він у своїх рецензіях, працях, статтях («З останніх десятиліть ХІХ в.» (1901) визначає особливості поетики новели. Франко висуває ідею компактності композиції і сконцентрованості матеріалу як основних ознак новелістичного жанру, де сюжет будується навколо одного моменту життя – «не мізерного, а такого, що зосереджував би в собі ознаки і прикмети доби. Вміння малювати кількома влучними рисами явища, людей, характери, ситуації», все це І. Франко вважав неодмінною ознакою новелістичного мислення» [2].

Новела (італ. *novella* – новина, від лат. *novellus* – новітній) – малий епічний жанр художньої літератури. Вона має чимало як спільного, так і відмінного від оповідання. Ця різниця помітна вже в новелах періоду Відродження. Саме в цей період новела зароджується як жанр (Дж. Бокаччо, Ф. Сакатті, М. Банделло та ін.). Для новели цієї епохи була характерна динамічна інтрига та гостра несподівана розв'язка, а в основі сюжету лежав анекдот.

Гете зазначав, що новела – це невеликий твір, в основі якого лежить розповідь «про нечувану подію». Однією із характерних її жанрових рис є чітка окреслена фабула, що робить сюжет гостроподійним. А завершеність твору є несподіваною, непередбачуваною для читача [4, 271-272]. З появою реалізму в новелістичному жанрі з'являється психологізм (Т. Манн, Г. де Мопассан, А. Чехов, В. Стефанік). Оскільки психологічна парадоксальність характерна для новели, то у ній є місце комічному чи сатиричному пафосу, інколи він може набути відтінку драматичного або трагічного.

У слов'янську літературу новела потрапляє лише в ХІХ ст. (хоч зустрічаються окремі твори і раніше), та розквіт цього жанру розпочався на початку ХХ ст. Відомі українські літературознавці В. Фащенко, М. Наєнко, І. Денисюк даючи своє тлумачення жанру новели, звертають увагу на творчість таких відомих українських майстрів новелістичного жанру, як Ю. Яновський, А. Головка, Г. Косинка, О. Гончар, М. Хвильовий, П. Загребельний, Є. Гуцало, Григорій Тютюнник, В. Шевчук.

Історичний розвиток новелістичного жанру визначається боротьбою двох протилежностей – 1) наближенням до стабільності і 2) постійним розширенням його естетико-пізнавальних можливостей. Тому з появою модернізму визначальними рисами стає новизна і антитрадиціоналізм, пов'язаний з виникненням одного з жанрових типів новели – модерністського.

Серед багатьох напрямків модернізму одним із перших можна назвати імпресіонізм і символізм. Риси імпресіоністичного стилю притаманні малій прозі Галини Тарасюк («Янгол з України» (2006), «Дама останнього лицаря» (2004), «Любов і гріх Марії Магдалини» ()

Модернізм актуалізує свідомо змістове значення усіх елементів форми. Зміст підкоряється умовній формі. Більш широко застосовується ефект ірреального: ці елементи проникають у повсякденне життя, але при цьому сприймаються як «найприродніша річ у

світі». Модерністська художня суб'єктивність стає основою змісту. Жанрова ж структура при цьому набуває більшої рухомості. Однією з головних жанрових ознак є зображення незвичайних подій. Таємничість подій, які лежать в основі твору, розглядається як культ трагікомічної гри, який руйнує повсякденність буття. Фрагментарність сюжету при цьому зберігається. Вчинки героїв оцінюються в залежності від суб'єктивності сприйняття дійсності. Отож, повсякденне життя набуває парадоксальності, а реальність події носить відносний характер.

Імпресіонізм виникає в умовах загальної тенденції літературного розвитку, а саме процесу ліризації прози. Імпресіонізм надходить у літературу з живопису; тут в центрі зображення не сам предмет, а враження від нього. Принципи імпресіоністської манери дають поштовх до нових жанрових назв – «етюд», «акварель» тощо. Пошук новизни, гармонії життя (це окремі змістові ознаки літератури модернізму) визначають відповідно жанр і зміст імпресіоністичної новели. Жанрова форма новели спрямована на зображення «миттєвого переживання в оповідному часі»() А ліричне сприйняття письменника має вигляд власного враження від будь-якого явища, яке перебуває в постійному розвитку.

Новелістику Галини Тарасюк критики ідентифікують на синхронічному рівні в контексті малої прози Є. Гуцала, Ю. Мушкетика та інших, на діакронічному рівні визначають деяку спорідненість із стилем письма Лесі Українки, В. Стефаника, М. Коцюбинського.

У новелістиці Галини Тарасюк своєрідно поєднуються імпресіоністична і реалістична образність. Однією з найкращих новел такого ґатунку можна назвати її новелу «Дама останнього лицаря» з однойменної збірки. За жанровою типологією її можна віднести до психологічно-реалістичної новели.

Ідея твору – несумісність казки із реальною прозою життя. Ідеологічно новела метафоризує іпостась головної героїні, Мадам (Дама) з великої літери, яка мріє про ідеальне кохання, про «принца із казки», про свого лицаря. Мадам, яка приречена до загибелі в силу непридатних реалій буденного життя, якій важко жити в цьому світі без своїх ілюзій, жіночого щастя і свого кохання.

Ідею несумісності казки з буденним життям доведено в новелі до гротескної межі – казку про принца Фердинанда породжує фантазія (зрештою маячня) психічно хворої жінки-актриси, яка прощається з життям.

Події в новелі відбуваються протягом одного дня. Авторка символічно змальовує останній вихід у світ головної героїні в такий похмурий, осінній, дощовий ранок «...Поодинокі в суботній дощовий ранок перехожі впізнавали її, і від цього Мадам було радісно і сумно водночас і ще більше не хотілося покидати такої чудової пори місто, яке вона надто любила, а воно відповідало їй взаємністю» [1, 22]. Образ дощу – це своєрідний лейтмотив ліричному описі природи, який створює особливу поетичну атмосферу оповіді, яка є необхідною для розкриття психічного стану головного героя.

Символічною є і назва Салону краси «Фантазія», куди робить свій останній візит Мадам – перед фантазійним «від'їздом до Відня» (тобто від'їздом-смертю). Її в салоні люблять і завжди радісно зустрічають – «...навіть у такий похмурий осінній ранок, чекали на неї з радістю» [1, 22], «...виглянула сердита директорка і хазяйка «Фантазії» Гільда Шульц, але, побачивши Мадам, розцвіла привітною усмішкою» [1, 23]. Саме тут, у салоні Мадам ділиться своїми спогадами, мріями, фантазіями про свого останнього лицаря. Вона згадує свого pokojного чоловіка, і розповідає про своє нове захоплення,

кохання – Фердинанда. «Він нагадував мені мого любого адмірала, мій лицар чину і честі, а тепер, по смерті, мій янгол-охоронець послав мені друга...» [1, 25].

Неможливо не звернути увагу на назву новели «Дама останнього лицаря», яка є символічною: за легкою іронією проглядає ностальгія за романтичним і шляхетним коханням.

Уся новела ніби зіткана з чорно-білих тонів реального та ірреального, уявного, печального, елегійного, драматичного і світло-казкового, комічного і трагічного.

Особливо вдалі комічні елементи: «-Йой, дівки, хто до нас іде? – першою помітила Мадам чоловічий майстер Ніна Львівна. – Йой, що зараз буде! МХАТ і Голівуд! Лиш ніхто – ані пік!... Лиш слухати, мовчати і слухати! Швидше, швидше стілець» [1, 22].

Фінал суто реалістичний: казка розбивається об реалії життя. «Карета», – не казка, а реальна «швидка», яка повертає біглянку до психоневрологічного диспансеру (у новелі «Ерцгерцог іде!» – машина ледь не збиває з ніг «жінку в білому»).

Фінал трагічний: крах ілюзій. Замість фантазій – сумна і жорстока реальність.

Навела написана не просто задля руйнування нездійснених мрій, – а щоб сказати: жіноча душа не може жити без казки. Тому всі жінки в перукарні так переймаються розповіддю Мадам. В останньому абзаці, в останніх словах твору: перукарі «розійшлися по своїх робочих місцях сумні й задумливі».

Один із можливих прототипів Дами: Саломея Крушельницька (хоч вона померла у 1952 р.)

Двоплановість твору виявляє його композиція. Новела складається з двох частин:

перша частина – це фантазійний світ Мадам (Дами) – перед дзеркалом (бачить себе молодію). Вона милується «своїм струнким, як у балерини, тілом, гладенькою шкірою кольору слонової кістки, що засвідчувало породу, тонкими і довгими пальцями, пишним рудавим волоссям» [1, 20]. При цьому, з усмішкою на устах, на якусь мить вона пригадує приємні хвилини своєї минулої акторської слави: як вона любила «перевдягати свою душу в образи інших жінок», як «блискачча публіка здіймала шквал оплесків», коли вона виходила на сцену Grand Opera» [1, 20]. Авторка з такою ж граційністю, як і сама головна героїня, описує «урочистий ритуал одягання»: «На довгу і вузьку (щоб виглядати ще стрункішою) чорну спідницю накинула бордовий приталений жакет, одягла м'які лайкові рукавички, у колір їм туфлі і аж потім обережно, мов скляний, примостила на рудавім пишнім волоссі найціннішу деталь свого туалету, свою гордість – дивовижний, тонкого велюру капелюшок, на широченних крисах якого вмистився цілий оберемок небачених квітів і п'яні райських птиць» [1, 21]. Одягнувшись, Мадам була задоволена своїм пречудовим виглядом і, тепер «прихопивши свій чарівний, з оборками парасоль і відзгорну торбинку, обшиту самоцвітами» нарешті вона була готова до своєї «останньої» прогулянки.

Мадам прогулюється парком, який у ті далекі минулі роки належав багатому німецькому барону. Та від тієї краси, яку мав парк, (тюльпанові дерева, магнолії, сакура) – нічого не залишилось, вони давно вмерли, «зоставшись рожевим туманом в її спогадах про дитинство» [1, 21]. Єдина реалістична деталь – це зустріч лахмітниці Парані. Авторка намагається непомітно провести паралель між минулим і реальним життям Мадам;

друга частина – у перукарні (салоні краси «Фантазія»).

Це не є грубий контраст реалії і фантазії, а своєрідне перенесення казки в реальні обставини. Атмосфера в салоні змінюється з приходом Мадам. Перукарі у салоні її знають, обожнюють та люблять, привітно, радісно зустрічають (хоча у їхній поведінці і присутня

деяка іронія, але ця іронія позитивна, добра): «Щоб не розсміятися, перукарки округлили очі від удаваного захоплення і засипали Мадам вигуками та запитаннями» [1, 23]. Між ними зав'язується діалог, мова йде про чоловіків, кожна із присутніх жінок жаліється на свою долю: «А тут лише п'є, і п'є, щоб його вже залило, і ні слова доброго...» [1, 26]. Кожна б з них хотіла мати поруч справжнього чоловіка, та, на жаль, таких немає. Лише наше головна героїня, переконує що такий чоловік-лицар існує. Вона розповідає про своє кохання з першого погляду, про свого останнього лицаря Фердинанда. «...справа не в походженні, не в посадах... Справа – в лицарстві, а воно, як покаже житейський досвід цілих поколінь романтичних і шляхетних жінок, притаманне тільки чоловікам блакитної крові і високої культури...» [1, 26]. Всі з великим захопленням слухають її розповідь і навіть, розчулились: «Жінки зашморгали носами, зачали промокати фартушками очі» [1, 27].

За допомогою метафор, особливо у змалюванні пейзажів і портретів, ще більш вдало передається настрій і образи героїв, в якому вони перебувають: «Нічний дощ натрусив на мокрі алеї різнобарвного листя, і вона обережно ступала по ньому, як по м'якому персидському килимі, роздивляючись хитросплетені візерунки, гармонійне поєднання кольорів, вгадуючи, з якого дерева який листочок» [1, 21]; «... поправляючи хмаринку білих мережив на грудях» [1, 21]; «... легеньке золотаве листя звільна кружляло, опадаючи золотаво-брунатними метеликами на лискучий вологий асфальт» [1, 22]; «... намалювався екстравагантний портрет Мадам. У чорному капелюшку з оберемком квітів на широченних крисах вона була схожа на тоненький опеньок з прилиплим до голівки опалим листям» [1, 23].

Сучасні новели змушують читача задуматись, провести паралель між подіями, які відбуваються у творі та у сучасному житті. Вони більш спрямовані на психологічні та філософські роздуми над життям суспільства.

За своїм ідейним змістом подібна до «Дами останнього лицаря» новела «Ерцгерцог їде!» Герої новели – самотні чоловік і жінка.

Самотній жінці сниться сон, і з розгорнутих подальших подій можна сказати, що це є віщий сон, майже за Фрейдом, реалізація нездійснених мрій та бажань – де жінка постає у «білій легкій сукні фасону бозна-якого позаминулого століття... і вона радісно схоплюється і кидається навстріч вершнику на сивому в яблуках коні. Але той пролітає мимо, в кавалькаді пишного почету, і тільки золотава курява довго-довго осідає на луг» [1, 134].

Самотньому чоловіку теж снився символічний сон: «ніжне шовковисте шеня лиже рожевим язичком йому груди, шию, обличчя...» [1, 135].

Жінка нагадувала йому «щеня, ніжне, безборонне, але з яким клопоту не збудешся» [1, 136].

Сон – це плід їхніх мрій, відгук спогадів давноминулого часу. Лише сон стає для героїв єдиним місцем, куди можна схватитися від одноманітного повсякденного життя і лише там відчутти насолоду від миттєвого щастя.

Чоловіку подобалась таємничість таких стосунків.

Коли він на десять днів покинув їхнє місто, то жінці «здавалося, що життя її скінчилося, вона мусить померти. Але згадувала про дитину, плакала, пила валер'янку, бо мусила жити – ради дитини – жити, доживати віку в цьому містечку, в цій дірі, одна, нікому не потрібна...» [1, 136].

Спільними у цих двох новелах є самотність жінки і її мрії, казка про принца, лицаря, які розбиваються об реалію жорстокого життя. Згадки про минуле красиве і щасливе життя.

Психологічні мотиви жіночої долі простежуються в ряді інших новел, таких як «Ненависть», «Острів зимового мовчання», «Бермудський трикутник». У них Галина Тарасюк постає як глибокий знавець психології жіночої душі. Її новели про кохання – поетичні і реалістичнозворушливі. Це розповідь про важку і не завжди щасливу жіночу долю. Жінка не може бути самотньою, стверджує авторка, – з нею має бути поруч її лицар, чоловік, який не просто кохає її. Але ще є її ідеалом життя. Жінка щаслива тоді, коли вона є коханою. З особливою майстерністю, любов'ю, та психологічною мотивацією авторка змальовує образи жінок, на захист яких вона ставить своє поетичне слово.

1. Г. Тарасюк. Дама останнього лицаря. Новели. Оповідання. Чернівці «Місто», 2004; 2. І. Франко. З останніх десятиліть ХІХ в. – Літературно-науковий вісник, т.15, 1901; 3. І. Денисюк. Жанрові проблеми новелістики // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ ст.: Збірник наукових праць. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 6 – 48; 4. О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв. Теорія літератури. К.: Либідь, 2001. – С. 217-272.

Н.І. Кушина, к.філол.н., доц.,

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка

ФОЛЬКЛОРНА КАРТИНА СВІТУ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ

Ідея специфічної ролі мови у мовній моделі світу впливає з учення В. Гумбольдта, яке розвинули О. Потебня, Л. Вайсгербер, Е. Сепір, Б. Ворф. На сучасному етапі розвитку лінгвістичної науки увага багатьох дослідників фокусується на проблемах вивчення картин світу (Ф. Бацевич, А.Д. Белова, І.О. Голубовська, Ю.М. Караулов, Г.В. Колшанський, О.А. Корнілов) та взаємозв'язку мови та культури (А. Вежбицька, Д.Б. Гудков, С.Г. Тер-Мінасова, М.І. Толстой). Загально визнаною є думка, що різні мови моделюють світ по-своєму, а етнічні мовні картини зараз жваво обговорюють та досліджують не тільки етнолінгвісти, а й перекладознавці Ж. Мунен, Ю. Найда, Г. Турі, П. Ньюмарк, Р. Зорівчак, О. Чередниченко та ін.

Протягом тривалого часу вивчення концептуальних просторів творчості окремих письменників становить значний інтерес для науковців (О.П. Воробйова, В.Г. Ніконова, Н.Ф. Сремєєва, Д.М. Колесник, Д.М. Павкін) і здійснюється у рамках когнітивного напрямку сучасної лінгвістики (О.Л. Бессонова, М. Джонсои, О.С. Кубрякова, Дж. Лакофф, Р. Ленекер, В.М. Манакін, М.М. Полужин, А.М. Приходько, Ю.С. Степанов).

Картина світу, відображена у художніх творах, репрезентує дійсність крізь призму світосприйняття письменника. Носієм мовної картини світу є людина як член певного соціуму та спільноти, у яких існує ціла низка уявлень про навколишній світ, про людину в ньому та про представників інших народів (М.Ф. Алефіренко, Г.В. Колшанський, М.І. Толстой, А.Б. Юнацька). Узагальненим образом носія цінностей національно-культурної спільноти є мовна особистість (В.І. Карасик, Ю.М. Караулов, І.О. Голубовська, Ю.С. Степанов, М.І. Толстой). Мовна особистість письменника як представника відповідного етнокультурного угруповання впливає на форму-

вання та розвиток його свідомості та виявляється у його творчості. У художньому тексті відтворюються особливості побуту та життя суспільства або окремого етносу, який описує автор, а простір твору відбиває особливості лінгвокультурного осередку, до якого належить письменник (О.П. Воробйова, С.Г. Воркачов, В.В. Красних, Н.В. Крючкова).

В останнє десятиліття в мовознавстві та перекладознавстві посилилася увага до поняття картини світу, яке по-різному тлумачиться в різних науках, крізь призму знань яких розглядається світ. Так виникли терміни філософська, фольклорна, художня, релігійна, фізична тощо картини світу. Однак кожна з цих картин є частковою, бо пов'язана з обмеженнями, що містяться в назві. Найуніверсальнішими вважають концептуальну картину світу (ККС), пов'язану з усім континуумом знань про світ, і мовну картину світу (МКС) як засіб експлікації цих знань. Обидві ці картини світу є лише відображенням у взаємопов'язаних формах – формі пізнавальної діяльності й формі мови – об'єктивної дійсності [Лисиченко 2004, 37]. Гадаємо, мають рацію ті, хто вважає, що «в мові знаходять своє вираження, поєднуючись, але не покриваючи одне одного, семантичні ознаки чотирьох різних сутностей: а) семантична значеннєвість одиначи власне мовної системи; б) категорії предметного світу, своєрідно відображені в категоріях і одиницях мови; в) мисленнєві категорії, притаманні логіці й психології людського пізнання; г) прагматичні фактори комунікативного призначення мови» [Роль человеческого фактора в языке 1988, 116]. Проте ототожнювати логічні й психологічні категорії та їх місце в структурі МКС не можна, бо вони пов'язані з двома різними картинами світу, що є основою мовної картини, – логічною, що своєрідно відбивається безпосередньо в мовних одиницях, і домовною (превербальною) – у ній містяться елементи образного мислення, в надрах якого лежать індивідуальні й соціальні особливості «бачення» світу, що яскраво постають у народній казці. Домовна картина є джерелом і матеріалом для вище зазначених.

Як мовну картину світу Л. Лисиченко розглядає характер відображення в мові концептуальної картини світу і мовні засоби вираження знань про неї. Саме в МКС виявляється своєрідність членування ККС у різних народів [Лисиченко 2004, 37]. З допомогою мови практичні знання, одержані окремими індивідуумами, перетворюються в колективне надбання, колективний досвід [Степанов 1997]. Отже, визнається, що мовна картина світу має і гносеологічний характер. Концептуальна картина світу є підґрунтям мовної картини, однак ККС універсальніша і є спільною для народів з однаковим рівнем знань про світ, у той час як мова відображає досвід кожного народу і виявляє не тільки спільні знання, а й своєрідність бачення світу. Забарвлюючи концептуальну модель світу в національно культурні відтінки, мовна картина світу не є дзеркальним його відображенням, а певним способом його інтерпретації [Кочерган 2001, 5-6].

«Кожна етнокультура має спільне і відмінне стосовно інших етнокультур, і це виявляється як у мережі понять, яка утворює концептуальну базу будь-якої мови, так і в самій мові [Чердниченко 2007, 53]. У цьому зв'язку проф. О.І. Чердниченко говорить про схожість мовної і концептуальної картини світу, однак цілковитої тотожності між ними, на його думку, ніколи не існує, бо концептуальна картина світу є рухливішою, а отже змінюється під впливом позамовних чинників соціально-історичного та когнітивного характеру.

Іноді висловлюється думка, що мовна картина світу не змінюється. Про незмінність МКС можна говорити в тому сенсі, що в кожній мові зберігаються елементи «архаїчної»

картини світу, тобто відбиваються уявлення, які існували в час творення певного слова чи блоку слів.

Не випадково розрізняють мовну картину світу сучасного суспільства і архаїчну, причому архаїчність ця може зумовлюватися й динамічними процесами в суспільстві і в свідомості за порівняно невеликий відрізок часу, а не обов'язково за тисячоліття. Справді, протягом тисячоліть ККС змінювалися дуже повільно, відповідно повільні зміни відбувалися і в МКС. За останні ж два-три тисячоліття у зв'язку з розвитком суспільства відбулися значні зміни в картині світу домовній і концептуальній, що відбилося і в мовній картині світу, насамперед у її літературному вираженні, у фольклорі, особливо в чарівній казці.

Найновітніші дослідження терміносистем духовної культури окремої нації або етнічної групи в межах певного державного утворення сприяють реконструкції етапів історії та еволюції культури, зокрема архаїчної (прадавньої, первісної, примітивної, фольклорної тощо). Зазначені терміни стосовно первісних вірувань людства не містять нічого негативного, лише відображають пошук адекватного метапису аналізованих мовних і етно-ментальних фактів, явищ і тенденцій. Спираючись на домінуючі фактори культурного життя соціуму, можна отримати чіткі уявлення про давню або первинну форму, які підлягають концептуалізації та класифікації, ідентифікують у давній і навіть сучасній етносвідомості стратегічні аспекти обряду, тексту, міфологічних уявлень, вказують на ритуальні, магічні, міфологічні тощо об'єкти, активних і пасивних персонажів, дії виняткової актуальності. Термін особливої культурної маркованості містить у собі семантику або метафору цілісного обряду, ритуалу, казки, фактично є ключем до адекватної інтерпретації термінознаків (наприклад, укр. *рукавичка, коняча /кобиляча голова, хатка на курячій ніжці*) [Дяченко-Лисенко 2006, 85].

Для нашого дослідження провідною є теза М. І. Толстого про домінуючу позицію вербального аспекту при аналізі проблем етносемантики, проблем значення фольклорних термінознаків. Це дозволяє організовувати ментальні процеси щодо інтерпретації духовної культури в тих галузях, котрі можна маніфестувати, за визначенням М. І. Толстого, як «історичну (або доісторичну) лінгвістику тексту» (прислів'я, приказки, казки тощо) незалежно від того, яка субстанція (мовна або немовна) і яка функція (комунікативна, обрядова, міфологічна та ін.) підлягає аналізу [Толстой 1999, 45-46]. В. В. Жайворонок зауважує, що мова окреслює носієві напрями світосприйняття, підтвердженням чого є традиційні дискурси, серед яких учений називає фольклорні тексти замовлянь, вірувань, оповідей – міфів у формі казки, переказу, легенди, анекдоту, вербальних фрагментів весільних та інших обрядів, ритуальних дійств тощо [Жайворонок 2001, 48].

Міфи і казки, за К. Леві-Строссом, суть модуси мови з «гіперструктуральним» їх використанням [Леві-Брюль 1994, 450]. Вони утворюють «метамову» зі специфічною структурною організацією всіх рівнів. Казки є мовленнєвими утвореннями, де використовуються граматичні правила мови і слова з лексичного фонду (так званий звичайний вимір). Згадувані правила і слова формують образи і дії, які, з одного боку, реалізують функції стандартних («нормативних», за термінологією Леві-Стросса) означальних щодо мовленнєвих означених, а з другого, – є елементами значення щодо вторинності знакової системи, розташованої в іншій площині.

Досить перспективним для нашого дослідження є поняття К. Леві-Стросса «світ казки» (мовна картина світу, міфологічна картина світу), що визначається через аналіз

встановлених парних опозицій, які мають різну синтагматичну сполучуваність аналогічно до форм в інтерпретації Р. Якобсона, маніфестують пучки/кластери диференційних елементів [Леви-Стросс 2001, 443-444], залишаючись елементами мовлення, тобто нарративного тексту казки.

Свідомість архаїчної людини заповнена колективними уявленнями, під впливом яких усі предмети, знаряддя, виготовлені людиною, завжди інтерпретуються як сукупність містичних властивостей. Асоціації «примітивної» свідомості стосовно відношень між суб'єктами (антропоморфними, зооморфними, демонічними тощо) і об'єктами, зокрема предметами, детерміновані наявністю партиципації (співучасті). «Закон партиципації є характерним принципом первісного мислення, який керує асоціацією і зв'язками уявлень у первісній свідомості» [Леви-Брюль 1994, 62].

Казка зокрема, як архаїчна форма творчої фантазії в духовній культурі «примітивних» соціумів, є системою фундаментальної репрезентації світу (фольклорна, наївна та інші картини світу). Це своєрідний тип мислення з чіткими параметрами: 1) наївна категоризація природи; 2) метафорична асоціація символів або суб'єктів, об'єктів окультуреної (соціум) і неокультуреної сфер (природа); 3) ідентифікація макро- (всесвіт) як мікрокосму (людина) і навпаки. А фольклор загалом є результатом довготривалої діяльності соціумів, це послідовні якісні трансформації дійсності, своєрідні системи етноментальних партиципаційних кореляцій між мікро- і макрокосмом. І цей дивний світ казки (фольклору) створює неабиякі труднощі перекладачам, зринаючи перед ними своєрідними підводними каменями, здолати які може лише Майстер художнього слова.

Оскільки фольклор глибинно традиційніший, ніж будь-який літературний твір, дослідження фольклорної картини світу як глибокого відбитку народного способу життя, правдивого менталітету, що виник у глибинах побуту, звичаїв, вірувань народу, тобто в надрах «мікро- та макрокосмосу», може зробити чи не найвагоміший внесок в етнолінгвістику, міжмовну і міжкультурну комунікацію, а отже й перекладознавство.

Майстерне ж її відтворення, тобто збереження глибинного набутку українського етносу, закріпленого в семантиці різних рівнів, зокрема української народної казки, де перехрещується емоційна пам'ять наших пращурів, може забезпечити прагматичну адекватність в англomовних чи й інших перекладах.

1. *Жайворонок В.В.* Українська етнолінгвістика: деякі аспекти дослідження // Мовознавство. – 2001. – № 5. 2. *Дяченко-Лисенко Л.М.* Елементи фіто- та зоопростору в контексті категоризації світу казок українців і росіян // Мовознавство. – № 6. – 2006. – С. 85-92. 3. *Леви-Брюль Л.* Первобытные мышления // Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М., 1994. 4. *Леви-Стросс К.* Структура и форма размышления об одной работе Владимира Проппа // Семиотика: Антология. – М.: Екатеринбург, 2001. 5. *Лисиченко Л.А.* // Структура мовної картини світу // Мовознавство, 2004, № 5-6. – С. 36-41. 6. *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира.* – М., 1988. 7. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. – М., 1997. 8. *Толстой Н. И.* Неравномерность развития звеньев в языковом и мифологическом аспекте // Избранные труды. Очерки по славянскому языкознанию. – М., 1999. – Т. 3. 9. *Чередниченко О.І.* Про мову і переклад. – К.: Либідь, 2007. – 247 с.

ОСОБЛИВОСТІ ФІТОНІМІВ У КОРЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

На сьогоднішній день ономастика ще тільки починає свій розвиток у корейському науковому просторі, тому наша робота буде спробою дослідити ономастичний матеріал на прикладах фітонімів у корейській літературі. Якщо розглядати ономастичний простір, його, на нашу думку, можна розділити на певні сектори, серед яких найбільш вагомими будуть – антропонімія, топонімія, зоонімія, хрононімія, міфонімія та звичайно фітонімія. Відомою є класифікація А.Баха, який виділяє власні імена на «імена живих істот» та «істот, яких сприймають як живих», а також – «назви неживих предметів».

На початку ХХ століття в наукових колах часто зверталися до проблеми взаємодії мови та культури, це у свою чергу і визначає актуальність нашого дослідження. Вивчення ознак, що відрізняють чи поєднують ономастичні системи окремо взятих народів несе у собі передусім культурологічний інтерес. Як писав Е.Сепір «Мова – вказівник, що набуває все більшої значимості у науковому вивченні культури.» Лінгвістична картина світу варіюється від однієї мови до іншої, тому неможливо говорити про єдиний механізм мовленнєвого відображення дійсності для усіх мов. У сучасній науці лінгвокультурологія припускає розгляд ономастичного матеріалу «в аспекті участі мови при створенні духовної культури та духовної культури у формуванні мови.» У нашій роботі ми ставимо за мету розглянути та дослідити роль деяких фітонімів у корейській літературі. Актуальність та новизна дослідження обумовлені семасіологічною проблематикою, пов'язаною із вивченням семантики слова в художньому тексті, їх інтерпретацією концепта слова та його компонентів у мовній діяльності. Систематизація лексики в художньому тексті і до сьогодні ще мало досліджена. Так, нам не вдалося відшукати інформації про те, що тематична група лексики «рослинний світ» на матеріалі корейської літератури досліджувалась з наукової точки зору. Об'єкт дослідження-денотативний та конотативний компонент лексичного значення слів тематичної групи «рослинний світ» у творах корейської літератури.

Для нас найбільший інтерес має аналіз лексико-семантичного рівня тексту, оскільки даний рівень відіграє головну роль в утворенні змісту тексту як результат мовленнєвої культурної діяльності. Одиниці лексичного рівня є засобами текстотворення, творення змісту. Картина світу в художньому тексті формується в свідомості автора і читача за рахунок текстових виражень вербального та невербального походження.

Значні труднощі у розумінні середньовічних текстів корейської мови виникають при перекладі лакуни культурного фонду, «певного комплексу знань... відомостей про минуле свого народу, якими володіє середній (типовий) носій тієї або іншої лінгвокультурної спільноти.» Як наслідок розбіжностей культурних фондів носіїв різних спільнот виникають лакуни різної глибини. Народна фітонімія – одна із найдавніших мікросистем, у якій відображений досвід практичного та культурно-міфологічного сприйняття світу рослин як частини природи, яка оточує людину. Ці знання фіксуються внутрішньою формою найменувань, що несуть у собі важливі для впізнання ознаки рослини. Оскільки номінативний процес має яскраво виражений антропоцентричний характер, то ознаки,

закладені в основу найменувань, можуть відображати не лише об'єктивні властивості рослин але й такі, якими вона не володіє, які надає цій рослині номінатор, а таке емоційні стани людини, пов'язані із впливом тієї чи іншої рослини. Отже, можемо зробити висновок, що номінативні ознаки можуть бути обумовлені ситуацією, станом суб'єкта, його певними асоціаціями, навіть рівнем його мовної компетенції.

Фітоніми є невід'ємною частиною корейської середньовічної літератури. Щоправда для українського читача ці назви є «знаками чужої культури», вони стають асоціативними інтеркультурними лакунами (термін Сорокіна Я.А. і Марковіної І.Ю.). Вивчення словесних образів, закріплених у системі народної фітонімії дозволяє простежити специфіку тієї картини світу, яка становить суттєвий пласт культури корейського народу. Для українського читача такі назви залишаються асемантичними. У нашій мові носії цих якостей та властивостей не завжди асоціюються з цими рослинами. Отже, такі назви існують в Україні та російськомовних перекладах із корейської мови, якщо вони не несуть у собі певного специфічного значення. На думку Сорокіна Ю.А., у такому випадку відбувається «нівелювання»: назви, що мають «властивість повідомляти про певний набір якостей, у той же час за своєю значимістю у тексті не відрізняються від назв, що не мають значення для російського читача». Для нашого читача потрібне широко розгорнуте пояснення, навіть у деяких випадках у формі мікро тексту, тому що, як правило, такі назви йому ні про що не говорять.

Рослинний світ Кореї яскравий і по-своєму неповторний. Трави, квіти, дерева і навіть плоди дерев у корейській національній свідомості є носіями споконвічних традицій, а також використовуються для зображення портрета «ідеальної людини». Так, лотос, орхідея, верба, квіти та плоди персикового дерева були і залишаються постійними еталонами для позначення жіночої чарівності та краси. Рослини беруть активну участь у житті корейців – вони супроводжують їх від народження і до самої смерті. Наприклад, традиційне корейське весілля не можна уявити без каштанів та плодів жожоби, які кидали в плаття наречених, щоб у пари було багато дітей. Над дверима і до сьогодні можна побачити підвішені вербові гілочки, які приносять добро та щастя мешканцям будинку. А гілочками персикового дерева били у давнину хворих лихоманкою, вважаючи, що таким чином виганяють нечисту силу та хворобу. Символічні дії із рослинами натякали на подальшу долю людини, наприклад, зламана, розтоптана гілка чи зірвана квітка асоціювалися із втратою невинності. Рослинний світ дав корейському народу дуже багату систему символів – сосна, бамбук, слива – є найшановнішими представниками рослинного світу. Важливу роль у корейській картині світу відіграють і інші рослини: кипарис, кедр, персикове дерево та ін. Варто зауважити, що не меншу роль відіграють і квіти: лотос, хризантема, орхідея. Рослини є невід'ємною часткою поетичних прозаїчних творів Кореї. Квіти, дерева, рослини виступають не тільки як «живий матеріал» для створення ідеальної картини природи в її сезонних змінах, портретах «ідеальної людини», але і як відображення традиційної образності, вірувань, забобонів та повір'їв, що тисячоліттями склалися на території Кореї. Людські почуття, відношення до художньої літератури настільки міцно переплелися із природою, її зображенням, що західному читачеві для їх розуміння та сприйняття потрібен спеціальний коментар. Так, наприклад, зустріч у тугах – любовне побачення, ламати гілки сандалу – заборонене любовне побачення. У корейській літературі рослини займають важливе місце. Деякі рослинні образи пронизують корейську міфологію,

легенди та казки. Можна з впевненістю сказати, що у символіці рослин дуже часто «закодована» інформація про певні моральні критерії, що існують у даному соціальному соціумі. У корейській літературі образи рослин асоціюються з людськими образами, так, наприклад, слива з її витягнутою формою прирівнюється до поета, а бамбук, що тягнеться нагору – образ ученого. Як писав у XVII столітті Чжан Чао: «Квітка сливи навіває нам піднесені думки... орхідея доносить до нас відголоски принадності життя самотника... а сосна вселяє в нас велич предків». («Книга прозрінь» 1997, 234)

Проте багато асоціацій є цілком зрозумілими лише тим читачам, які добре обізнані з корейською літературою, як, наприклад, із алегоріями. Рослини часто використовуються в алегоричних фразах, а також висловах фразеологічного характеру, прислів'ях, приказках тощо. Якщо звернутися до корейської літератури, то притаманими їй образами є припорошена снігом квітуча слива, квітуче персикове дерево, яка втрачає свої пелюстки, жовті хризантеми, багряні клени, верби та ін.

У корейській літературі рослини поділяються на «шляхетні» рослини й рослини-«простолюдини». За інформацією з різних джерел, «шляхетні» рослини це сосна, бамбук, слива, персикове дерево, лотос, півонія, хризантема, орхідея. Так звані рослини-«простолюдини» у корейському «дендрарії» займають більш скромне місце в порівнянні з такими «шляхетними» рослинами, як сосна, бамбук, персикове дерево. Проте варто зауважити, що для людина, котра виросла на буддійських канолах та правилах, квіти гарбуза, очерету або верби, а також смарагдові трави не менш чудові, ніж, скажімо, такі «шляхетні» й шановані в Корей квіти, як півонія, лотос, хризантема, орхідея, тому що не існує ієрархії серед творинь природи, усі мають свою самобутню красу.

Хотілось б зупинитися на декількох найбільш яскравих представниках «шляхетних рослин» та проаналізувати як їх образи відображаються у корейській літературі. Почнемо з національної квітки Корей – гібіскуса, корейський варіант цього слова – мугунхва. Для корейців символіка квітки – у корені самого слова «мугунхва»: «мугун» – вічність, «хва» – квітка. Ця квітка втілює в собі волю, завзятість й рішучість корейського народу. Щороку із червня по жовтень вся країна потопає у цих квітах. Цю квітку оспівували багато поетів Корей: «Квіточка мугунхва, чи ти відшукаєш щось рідніше нашої Самчхонри», «О квіти мугунхва, на стежках гори Пектусан, там, де дихається вільно, де стелиться вранці туман!» (Хан Сер Я 1961, 229).

Ще одним деревом-символом є сосна. Вона займає особливе місце в рослинному світі корейської літератури. Вона є символом вічності і відіграє важливу роль у моделюванні простору в корейській поезії. У своїх віршах поети Корей підкреслюють особливий «статус» сосни й кипариса в рослинному світі, вони стоять вище над усіма деревами, хоч зовні вони не такі привабливі, як персик і слива, наприклад, зате краса останніх лише на короткий час, а сосна й кипарис втрачать своєї краси навіть у холодні зими.

Сосна у віршах виступає як образ чогось вічного, що розкривається в зіставленні з «тимчасовими образами», наприклад, квітами: «Тепло прийде – красуються квіти. Наступить холод – листя облетить. І лише одна висока сосна. Ні снігу, ні морозу не боїться. І до дев'яти джерел під землею. Її могутнє простяглось коріння» («Бамбук у снігу» 1978, 123); «Не смійтеся, криву сосну вітри згинали, старили зими. Недовговічна квітів краса, вітри холодні неблаганні. Не раз вам доведеться в люту холоднечу заздрити мені кривій сосні» («Класична поезія...» 1977, 459). Незмінність сосни, її стійкість дають можливість

порівняти її з людиною, яка вірна своїм принципам, що не змінює їх, незважаючи на будь які обставини: «Що після смерті станеться зі мною? Хочу я стати сосною на Пенлае. Піднявшись на високу вершину один я буду зеленіти в ту пору, коли холодний сніг летить на землю і в біле одягнеться все навколо» («Бамбук у снігу» 1978, 55); «Кожний клявся іншому і широко вірив, що душа у нього пряма й міцна, наче стовбур корабельної сосни» (Кім Со Воль 1963, 43). Сосна – центральний або один із головних елементів пейзажу картини ідеального світу природи, що протиставляється світу суєтному: «Сховавшись від палкого сонця, сиджу я під сосною на березі» («Бамбук в снігу» 1978, 264). Сосна часто зустрічається в корейській поезії поряд із бамбуком. Сосна й бамбук виступають як колірні образи, які несуть образ вічнозелених кольорів: «Для бамбука й сосни немає ні весни, ні осені, ні літа, ні зими – вони завжди, незмінно зелені!», «Хіба від снігу змарніє зелень бамбуків і сосен» («Вірна Чхун Ян» 1990, 65; 109). Сосна – це ще й нагадування про шум вітру в її кроні – незмінний образ поезії народів Далекого Сходу: «Шелест вітру в соснах – тихе звучання комунго» («Повість про зайця» 1960, 301). Сосна вважається одним із самих надійних друзів: «Лише декілька друзів завжди із мною: бамбук прямий, сосна, вода, скеля. Коли ж над східною горою місяць сходить, я його зустрічаю! Окрім цих п'яťох друзів, ніхто на світі мені не потрібний!» («Бамбук у снігу» 1978, 131)

Сосна часто зустрічається в образних порівняннях при описі краси дівчини, а також стійкості й твердості її характеру: «Король і королева особисто глянули неї – вона була мов зелена сосна, мов глибока чиста річечка («Життя королеви Інхен» 1985, 85); «Ця жінка, стійка, як сосна й тверда як бамбук -я вже пробував, але нічого не вийшло, лише дарма затратив сотні лян срібла» («Повість про Чон У Чхі» 1960, 280).

Звернімося і до так званих «рослини-простолодини». Важливе місце серед таких рослин займає дерево кориці. Квітуче дерево кориці – елемент ідеальної картини природи в пору цвітіння: «На деревах кориці квіти розпустилися в горах...» (Ван Вей 1979). У Корей із цим деревом пов'язано багато легенд і міфів. За давніми корейськими віруваннями, на Місяці росте дерево кориці, під ним живе нефритовий заєць, що цілий рік товче в ступці зілля безсмертя (див. повість «Вірна Чхун Ян» 1990, 380). Посилання на цей міф часто зустрічаються в корейській літературі: «У дні юності я в Місячному палаці під деревом кориці товк зілля в ступі» (Повість про зайця» 1960, 380). Із цим деревом пов'язана й інша легенда про чоловіка на ім'я У Ган, що завинив перед богами, і ті як кару відправили його на Місяць, дали сокиру в руку і наказали рубати дерево кориці, але кожна відрубана гілка знову виростала, ще більша та пишніша. Також згідно із легендами, гілку з квітами кориці тримає в руках небесна фея: «...на журавлі з'являється фея... із гілкою квітів кориці у руді вона входить у зал...» (Вірна Чхун Ян 1960, 35); «на голові у феї – вінок із живих квітів...в руках – гілочка дерева кориці» («Повість Про Цім Вхон» 1960, 182). Кориця це також колірний образ. У корейській літературі за нею закріплений червоний колір: «А як чудово...насолоджуватися ніжним ароматом під покривом червоної кориці...» (Кім Сі Сип 1972,68). У корейській кухні кориця використовується для приготування ароматних соусів та напоїв. Образ кориці також зустрічається у фразеологічних висловах. Так, вираз зламати гілку кориці чи прикрасити когось такою гілкою бере свій початок у середньовічній Корей, де гілкою чи квіткою прикрашали капелюх того, хто успішно склав іспити на державну посаду.

Ще одним яскравим образом є гранатове дерево. Гранат – символ багатого потомства. Червоний колір граната символізує спокій, радість, щастя, благополуччя. Ними

ЖІНОЧІ ЗНАКИ ТА СИМВОЛИ В НОВЕЛІСТИЦІ ІНДІАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ

Сучасне літературознавство приділяє особливу увагу способам художнього вираження авторських внутрішніх кодів через міфологічні знаки, символи і так звані рольові моделі, які, зазвичай, отожднюють або з реалізацією культурних кодів певної етнічної групи, або з прагненням втілити власний внутрішній потенціал. Особливу роль символи та знаки відіграють у новелістиці, адже лапідарність новелістичної форми вимагає влучності і вичерпності мовних та стилістичних фігур.

Розглядаючи міфологічні аспекти художньої творчості, неможливо обійти увагою гендерний культурний досвід і не акцентувати проблеми жіночого потракування художніх символів та знаків. Для жінок-митців, вважає Ю.Кристева, історична традиція і мовна єдність вилились у формі своєрідного символічного знаменника, що поєднує культурну і релігійну пам'ять, сформовану переплетенням історичних та географічних впливів [Кристева 2005; 123]. Жінки, <...> які цікавляться переважно специфікою жіночої психології та її символічними проявами, на думку Ю.Кристевої, шукають мову для вираження своїх тілесних та інтерсуб'єктивних переживань, що замовчувалися культурами минулого. Як художниці, письменниці, вони вдаються до справжнього дослідження динаміки знаків [Кристева 2005; 129].

Як зазначав відомий антрополог Віктор Тернер, символи, зокрема пов'язані з релігійними віруваннями, є «полісемічними», мають численну кількість значень і трактувань. Символи також є амбівалентними, але у своєму первинному значенні майже не відображають гендерні ролі в суспільстві [Turner 1995; 51]. Основна мета гендерного підходу в потракуванні символів і знаків – продемонструвати різницю в їх розумінні чоловіками та жінками, оскільки будь-який символ народжується як результат досвіду людини певної статі. У даній статті на прикладі новел сучасних індіанських авторок Е. Кук Лінн, Бет Брант, Джудіт Мінт та Глорії Бьорд розглянемо приклади реалізації внутрішніх та зовнішніх кодових знаків та образно-міфологічних символів індіанської міфології, «однієї з «найвпливовіших» язичницьких міфологій США» [Пригодій 1999; 240].

У своїй праці «Текстуальні стратегії: політика художнього виробництва» американські авторки Дж. Баррі та С. Фліттерман-Льюїс зазначають: «Якщо говорити про смисл, який конструюється культурною, маємо на увазі систему гетерогенних кодів, що взаємодіють між собою. Смисл такої взаємодії залежить від нашого знання про набір конвенцій, в рамках якого знаходиться будь-який аспект нашого життя» [Баррі, Фліттерман-Льюїс 2005; 178]. Для індіанських письменниць смисл мистецького образу світу конструюється, в першу чергу, міфологією як основою культури кожного етносу, і створеною нею системою знаків та символів, що переосмислюється і перекодовується авторками.

Індіанський світогляд – це світогляд громади, в якій людина сприймає себе як органічну частину оточення і природи. У первинному сенсі – це культура і філософія громади, де влада не означає домінування, в якій є місце і чоловікам, і жінкам, і старим, і молодим. У кожного з членів громади своя функція, і кожен потрібен своїй громаді.

Як зазначає С. Пригодій, «індіанський концепт людини вирізняється насамперед якоюсь особливою гідністю, свободолюбством, індивідуалістичністю. Ці риси обумовлені почасти загальним світовідчуттям індіанця: адже його світ сповнений духами (душами) – рівнозначними, рівноцінними, особливо індивідуальними і спорідненими. Тому людина, тварина, рослина – рідні брати, а кожен з них – самобутня, жива душа, що має свій обрис і характер. Хто зрікається своєї «самості», той не гідний поваги, хто стверджує її – сприяє вищій гармонії Всесвіту» [Пригодій 1999; 245].

Особливий інтерес викликає відображення цієї гармонійної філософії у творах жінок. Індіанська письменниця і критик Бет Брант у своїй праці про літературну творчість індіанок називає нове жіноче письмо мовою почуттів, яка виникає внаслідок поєднання чужої англійської мови та власної культурної, міфологічної та історичної спадщини: «Ми пишемо як представники старовинної культурної свідомості. Наше натхнення – це ми самі. Наше натхнення – це наші предки. Наше натхнення – це наші діти, наші внуки, наші батьки, наші коханці. Наше натхнення – це земля та історії, які вона зберігає в камінні, в деревах, в птахів, рибах, тваринах, водах. Наші слова народжуються там, де народилося життя, їх народжують духи, які кружляють навколо нас, навчають, пестять, карають, люблять нас» [Brant 1999; 94]. Підвищена гострота почуттів, відчутна в цій характеристиці, загалом притаманна жіночій прозі, оскільки, за словами Люсі Ірігаре, «для жінок факт висловлювання вголос своїх страждань є момент істини. Він пов'язаний з катарсисом, індивідуальним і колективним... Подолати себе, висловити публічно індивідуальні та колективні біди – вже це дає терапевтичний ефект, вивільняє тіло і дає можливість розпочати новий відлік часу» [Іригаре 2005; 418]. Психологічна напрута, що є результатом такого катарсису, викликає необхідність залучати до розповіді засоби, які підкреслюють емоційний стан героїв чи наратора. Особливо це помітно в жіночій новелістиці, адже письменниці, на відміну від чоловіків, схильних до використання фігур, що підкреслюють конкретику дії (велика кількість дієслів, обмежене число епітетів тощо), вдаються до широкого ряду мовно-стильових засобів для відтворення саме візуальних образів, символів та знаків (розширений ряд епітетів, посилена метафоричність мови).

Для індіанців символи мають містичне значення. «З народження і до самої смерті ми, індіанці, живемо в оточенні символів, неначе під незримим пологом», – пишуть індіанські автори Таха Уште і Ричард Ердроз у праці «Спогади індіанця» [Ердроз, Уште 2002; 178-180]. Більшість індіанських міфологічних символів мають подвійну природу і поєднують в собі чоловіче і жіноче начала. Одним з головних символів індіанці вважали *коло*, яке для них символізує одночасно чоловіка і жінку, їхню рідну та друзів, що сидять навколо вогню і передають один одному трубку миру. Крім того, у космогонічних уявленнях цього народу всесвіт також круглий, він складається з круглих Землі, Сонця, Місяця, а горизонт, райдуга – такі ж кола, вписані в інші круги, в яких немає ні початку, ні кінця. Круг життя розширяється до безкінечності і йде у вічність, він означає народження життя зі смерті і його торжество над смертю. Для жінок коло завжди асоціювалося зі священним простором, який захищають духи або боги. Для них таке місце є церемоніальним простором, усередині якого – всі рівні. Так, наприклад, в новелі Глорії Бьорд «Черепашове озеро» персонажі ловлять рибу на озері ідеально круглої форми, тому вони немов би знаходяться всередині магічного кола, що допомагає їм врятуватися від помсти духів і, одночасно, наближає, поєднує їх з ними. В новелі Бет Брант «Ті, що пливають про-

ти течії» син головної героїні тоне в озері, і потім образ озера супроводжує її упродовж усього перебігу подій. Така інтерпретація символу кола/озера означає народження життя зі смерті і його торжество над смертю.

В індіанській міфології чотири сторони світу та *чотири стихії* (земля, вогонь, вітер, вода) мають свою символіку кольору (чорний, червоний, прозорий, блакитний). Такі уявлення позначилися в структурі новели Бет Брант «Ті, що пливуть проти течії», де присутні всічотири просторові символи: земля, на якій живе героїня; вода, місце загибелі її малого сина; подальші пошуки та подорож героїні, марковані образами вогню та вітру. Під час цієї зустрічі Ана переживає тяжку внутрішню боротьбу, апростором душевного перелому та прозріння для неї знову стає вода.

Завдяки тому, що водойми (річки, озера, ставки чи просто струмки) завжди залишалися головним джерелом виживання для індіанців і забезпечували їх прісною водою та рибою, *вода* належить до центральних міфологічних символів індіанської культури. Вода – це також символ жіночого начала, чистоти і душевного здоров'я, вона відображає зв'язок людини з минулим та майбутнім, з природою. В новелі Б.Брант, наприклад, вода є наскрізним образом – об'єктом постійних сновидінь головної героїні та джерелом її духовного відродження. Саме вона очищує душу героїні, примиривши її з минулим. Крім того, навіть перебіг подій у новелі нагадує стрімку течію ріки: героїня постійно рухається, її думкистрімко перескакують з однієї події наіншу, а різкі перепади настрою нагадують хвилі. Вода як символ очищення фігурує в новелі Джудіт Мінт «Вбити ведмедя»: після того, як героїня вбиває і хоронить Духа лісу, ведмедя, вона миє в річці руки, змиває кров з дошок веранди і чекає дощу, аби дістати повного духовного очищення. В новелі Глорії Бьорд «Черепахове озеро» вода символізує магічний зв'язок між минулим та сьогоденням: рибалки на замерзлому озері голосно розмовляють про міфічних Мужніх Індіанців (Stick Indians), зрештою, духи предків чують розмову і приходять з лісу, аналяканим героям ледь вдається врятуватися. Таким чином вода, яка символізує плин часу, поєднує реальне й міфічне.

Важливим символічним образом у новелах індіанських письменниць є *край, межа*. Так передається модус існування на межових територіях та маргіналізоване життя людини, якої зреклася громада/сім'я. У новелі Бет Брант «Ті, що пливуть проти течії» головна героїня живе вигнанкою, її зрікся чоловік і забрав з собою сина. Героїня Джудіт Мінт («Полювання на ведмедя») живе на межі з лісом, далеко від поселення, оскільки прагне самотності і це віддаляє її від інших. В оповіданні Глорії Бьорд індіанка Сіссі, яку вважають дивакуватою через те, що вона одружилася з «чоловіком, який так і не виріс», живе з ним за межами поселення. Зображення подібних межових ситуацій часто підкреслює пограничний психологічний стан персонажів. Наприклад, Ана Мей («Ті, що пливуть проти течії»), приймаючи складне для неї рішення, ходить по краю водоспаду. Героїня новели Дж. Мінт, чекаючи на ведмедя на межі лісу, переживає внутрішню боротьбу з власним страхом. В оповіданні Г. Бьорд індіанці Скелмак і Тапете переживають страшну пригоду на краю замерзлого озера. Як бачимо, центральні конфліктні ситуації безпосередньо пов'язані з відтворенням фізичного образу межі/краю.

Наскрізним образом новели «Полювання на ведмедя» є *ліс*, що символічно пов'язаний з тваринним світом. Індіанці вважали ліс місцем, де живуть верховні духи, тому в новелі ведмідь – це, власне, дух лісу. Жіноче бачення лісу як символу таємничих

сил продемонстровано авторкою в зображенні головної героїні одночасно і мисливицею (вона полює на ведмеда – Духа лісу) і берегинею цього лісу, а в новелі Г. Бьорд духами лісу є міфічні Мужні Індіанці. В новелах обох авторок (Г. Бьорд, Дж. Мінт) відображено своєрідне прагнення культурного героя знешкодити сторожа лісу – лісового Духа, що є мотивом багатьох індіанських міфів.

Слід зупинитися окремо на *зооморфних символах*. У міфологічній системі індіанців Північної Америки тварина/звір виступає джерелом мудрості та сили, часто є провідником у світ таємної мудрості. В новелах зазначених індіанських письменниць зустрічаємо зооморфні символи черепахи, коня, ведмеда. *Черепаха* – символ вічного життя й довголіття. Згідно з віруваннями індіанських племен, світ стоїть на гігантській черепаці, яка є хазяйкою водойми (океану). Саме так витлумачує цей символічний образ Глорія Бьорд, коли один з героїв новели «Черепахове озеро» розповідає історію озера: «Колись черепахи були на всіх дорогах, а виходили вони з Черепахового озера». На запитання товариша, що з ними трапилося, Тапета відповідає коротко: «Лісовози». Таким чином, авторка вводить у міфологічну канву тексту новий символ механістичної цивілізації, яка має на меті поступове витіснення культурно-історичних цінностей індіанців.

У новелі Елізабет Кук-Лінн «Сила коней» центральним символом є образ *коня*, який символізує внутрішній зв'язок духовної природи людини з духами. Авторка навіть цитує легенду про священну кобилу, що була подарована бідній сім'ї духами, і врятувала все плем'я, кожного року даючи потомство. Коли героїня новели Марлін їде з батьком рятувати коня, «подарованого духами», вона сама реалізує цей міфологічний зв'язок між земним і надприродним, між світом людей і світом духів, і таким чином долучається до легенди.

Значну роль в індіанській міфології відіграє символічний образ *ведмеда*, який в міфах різних племен фігурує як тотем, дух-охоронець та цілитель. В новелі Дж. Мінт «Половання на ведмеда» ведмідь втілює чоловіче начало, він – двійник чоловіка, що також співзвучно міфічним мотивам деяких племен. Крім того, авторка вибудовує паралель з міфом північних народів, в якому ведмідь викрадає жінку, і та народжує від нього дитину. Здогадуючись, що за нею прийде ведмідь, героїня боїться і, одночасно, чекає на нього. Взагалі новела Дж. Мінт своєю побудовою нагадує міфологічний ритуал полювання на ведмеда, який є ядром культу ведмеда у північних племен: героїня готується до ритуалу (купає рушницю), очікує жертву, полює на неї, вбиває, ховає і, зрештою, сподівається через рік отримати амулет – щелепу, яка допомагатиме в цілительстві. У новелі ритуал полювання символізує одвічну боротьбу жіночого та чоловічого начал: жінка бореться з ведмедем не для того, щоб перемогти, а щоб поєднатися з ведмедем, стати єдиним цілим, недарма вона ховає його біля свого житла.

У зазначених новелах індіанських авторок можна виокремити два типи символів: історико-міфологічні символи, які мають універсальне значення і реінтерпретуються чи переосмислюються авторками (вода; ведмідь; ліс, черепаха) та символи, що мають індивідуальне контекстуальне значення. В останньому випадку, художні образи набувають символічного значення а) у певній, окресленій автором, ситуації і б) для певної людини, зокрема для автора, наратора чи одного з персонажів. У творі Б. Брант – це пляшка вина, що символізує кров і біль героїні; у Г. Бьорд – лісовози, що символізують витіснення племен. Обидві групи символів демонструють жіноче бачення світу через витлумачення міфологічних мотивів та символів. Символи, які часто фігурують в новелістиці індіанських

письменниць, є частиною цілісного міфологічного спадку, але у сучасному тексті вони стають власне жіночими образами, в яких авторками переосмислюються міфологічні архетипи та уявлення. В потрактуванні авторками цих символів відбувається трансформація чоловічих знаків у жіночі або ж їх поєднання, що підкреслює подвійну природу індіанських міфологічних символів.

1. *Барри, Дж.*, Флиттерман-Льюис, С. Текстуальні стратегії: політика художественного виробництва. // Гендерна теорія і мистецтво. Антологія 1970-2000. – Москва.: РОССПЭН, 2005; 2. *Іригарэ, Л.* Как нам создавать свою красоту?// Гендерна теорія і мистецтво. Антологія 1970-2000. – Москва.: РОССПЭН, 2005; 3. *Кристева. Ю.* Время женщины. Гендерна теорія і мистецтво. Антологія 1970-2000. – Москва.: РОССПЭН, 2005; 4. *Пригодій, С.* Типологія язичницької міфології України і США. / Вісник КДЛІУ: Серія філологія, том 2 №2. – Київ.: Видавничий центр КДЛІУ, ст.240-246; 5. *Уйте Т.*, Эрдроуз Р. Воспоминания индейца. // Свидетельства и документы/ Знаки и символы/ Ж. Жан; пер. с фр. И. Алчеева. – М.: ООО «Издательство Астрель»: ООО «Издательство АСТ», 2002; 6. *Brant, B.* The Good Red Road / in Contemporary Native American Cultural Issues. // ed. by Duane Champagne. – Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press, 1999; 7. *Turner, Victor.* Turner, Edith L. (coauthor) Image and Pilgrimage in Christian Culture. – Columbia University Press, 1995.

*Д.М.Лазаренко, асп.,
Запорізький національний університет*

«ГЕРТРУДА І КЛАВДІЙ» ДЖ. АПДАЙКА: ВІД ГРИ З ОБРАЗАМИ ДО ГРИ СМИСЛАМИ

«Розуміння може виходити за межі суб'єктивного задуму автора, більші того, воно завжди та немінуче виходить за ці рамки»

Г.-Г. Гадамер

Дж. Апдайк (1932) належить до найавторитетніших письменників сучасної Америки. З-під його пера вийшло близько двох десятків романів, кілька новелістичних збірок, поетичних книжок та безліч критичних відгуків і есе. До найвідоміших творів Апдайка відносяться тетралогія, присвячена Гаррі (Кролику) Енгстрому, романи «Кентавр» (1964), «Подружні пари» (1969), «Іствікські відьми» (1984) та ін.

Сьогодні Дж. Апдайк є визнаним майстром «суб'єктивної прози». Т.Н.Денисова характеризує його творчу манеру наступним чином: «Джон Апдайк, блискучий стиліст, тонко відчуває і відтворює барви і пахощі, пейзажі і психологію, тяжіючи до іронії: йому вдається переконливо змалювати як казковий світ Олімпу, так і сірий зимовий день у Пенсильванії» [Денисова 1999, с.45-46].

До найістотніших рис «суб'єктивного» або «доцентрового» роману, в рамках якого, на думку О.С. Мулярчика, пише Дж. Апдайк, відносять багатофокусність зображення, лірич-

ність, увагу до окремої особистості в ході трансформації її мінливих якостей, локальності сюжету, тонкий психологізм та стилістичну благозвучність [Мулярчик 1988, с.65-67].

Проблематика, що цікавить Дж. Апдайка, стосується, в першу чергу, місця особистості в системі «людина – суспільство». Його героями стають середні американці, мешканці передмість та невеличких містечок. За вдалим визначенням Т.Н. Денисової, «Апдайк має сталу репутацію «барометра американських настроїв». У переважній більшості своїх романів автор розкриває трагедію духовної апатії пересічних американців, зображуючи нудьгу, монотонність, безвихідність того замкненого кола, яким виявляється їхнє буденне життя. Незрідка об'єктом пильної уваги автора стають родинні відносини, стосунки чоловіка й жінки, родинний побут, поступове згасання почуттів та бажання звільнитись від підсвідомої невдоволеності подружнім життям. Саме це проблемне коло є однією з центральних тем і у одному з останніх романів майстра – «Гертруді і Клавдії» (2000).

Роман «Гертруда і Клавдій» був сприйнятий критиками дуже тепло, хоча й викликав, як і будь-яка інша книжка Дж. Апдайка, полеміку у пресі. Втім, попри надзвичайну читацьку популярність та величезну кількість критичних рецензій, об'єктом наукового інтересу твір ставав доволі рідко (серед досліджень на особливу увагу заслуговує монографічна праця В.І. В'юшиної [В'юшина 2006]). Можливо, причиною такої ситуації є недостатня часова дистанція, яка створила б умови для більш об'єктивного сприйняття та панорамності бачення, або ж несхожість роману з іншими творами письменника.

Звернення до гамлетівського сюжету є для Дж. Апдайка доволі сміливим експериментальним кроком. В романі дія переноситься зі звичних для апдайківського читача американських передмість до середньовічного королівського палацу. Обивателі поступаються місцем особам королівської крові. Цей просторово-часовий зсув провокує законмірне питання: чи так вже відрізняються середньовічні воїни та ренесансні вельможі від нас, людей XXI століття? Власну відповідь, іронічну і, в той же час, щиру, пропонує нам у своєму романі Дж.Апдайк.

В межах роману творче спілкування Дж.Апдайка з Шекспіром базується скоріш на дискусійності, аніж на узгодженні естетичних та етичних настанов. Великий Бард стає для Дж. Апдайка одним з літературних авторитетів ще в університеті. Апдайк багато розмірковує про загадкові аспекти шекспірівської трагедії «Гамлет». Одну зі своїх есеїстичних збірок він навіть називає «More Matter» (незакінчений рядок з репліки Гертруди до Полонія) [Urdike 1999]. У інтерв'ю Апдайк зазначає: «Факти зазвичай переоцінюються. Практично рід є такою, якою люди її собі уявляють. Доки вони вважали, що Земля є плоскою, вона й була плоскою. Доки люди терпимо ставились до рабства, воно й було терпимим. Ми живемо серед тіней, тіні серед тіней» [Апдайк 1997, с.12]. В цих словах відчувається певна суголосність з роздумами Гамлета, прагнення переосмислити їх у новому культурно-історичному контексті.

«Гертруда і Клавдій» Дж.Апдайка є своєрідним «пріквелом» («prequel») до подій, що розгортаються у шекспірівській п'єсі. У романі письменник актуалізує одночасно три ключові елементи еволюції гамлетівського сюжету у літературі – протосюжет, тобто першоджерело сюжету (середньовічна хроніка «Діяння датчан» Саксона Грамматика, XII ст.), сюжет-посередник (переклад Саксонівської хроніки, здійснений Ф.Бельфоре, що увійшов до збірки «Трагічні історії», 1576) та сюжет-еталон («Гамлет» В.Шекспіра, 1599) (термінологія А.С. Няму). Відповідною є й структура роману, який поділяється на

три частини. Кожна з частин відбиває той варіант розвитку подій, що й твір-відповідник. Такий розподіл маркується за допомогою імен, що змінюються від частини до частини відповідно до тексту-джерела. Цей метатекстуальний прийом є доволі цікавим художнім рішенням, що дозволяє органічно поєднати власне літературність із запрошенням долучитися до фахового літературознавчого діалогу.

Формою актуалізації традиційного матеріалу Дж. Апдайком обрано модель дописування (за термінологією А.Є. Нямцу): порівняно з сюжетними першоджерелами, на сюжетному рівні в романі не відбувається значних змін, а суть трансформації полягає у доповненні основних сюжетних ліній окремими мотивами, що є необхідними для створення цілісної системи конфліктів.

Докорінному переосмисленню підлягають образи дійових осіб. Дж. Апдайк, визнаний майстер психологічного портрету, користується різноманітними засобами творення художніх образів, аби його персонажі стали трьохвимірними, об'ємними. Автор використовує портрет, пейзаж, деталь, дію, самохарактеристику та характеристику з вуст інших дійових осіб, що уможливило багатифокусне висвітлення кожного характеру.

Приміром, Горвендил (батько принца Гамлета) для Рорика (батька Гертруди) – вправний воїн, гідний чоловік для дочки, який заслуговує на корону, людина, що розуміє свій обов'язок та дотримується своїх обіцянок. Для Гертруди Горвендил – невитончений варвар, який ставиться до неї, як до атрибуту королівської влади. Для Полонія король – необгесаний узурпатор. Сам же Горвендил вважає себе сонцем, яке зігріває усю країну.

Образом-антиподом Горвендила є його брат Клавдій. За характеристикою брата, Клавдій – мрійник та фантазер, невірний брехун, обдарований та чарівний цинік, що звик досягати усього, не докладаючи жодних зусиль. Думається, за такими словами ховається відображення задрості, яку брати відчували один до одного. Тему двійництва братів підсилює образ тіні: Клавдій говорить про себе: «темна та безпунта тінь короля», так само називає його сам Горвендил «брудна зазра тінь» [Апдайк 2004, 174]. Цілісною особистістю Клавдій стає лише вбивши брата та посівши його місце.

Найбільш яскравим та психологічно насиченим образом роману є Гертруда. З самого початку читач бачить королеву сміливою і розумною жінкою, що «відчуває в собі кров воїна» [Апдайк 2004, 11]. Гертруда наділена незалежністю суджень. Своє ставлення до заміжжя вона висловлює наступним чином: «жодна жінка не хоче бути табуреткою, яку виторговують для того, щоб потім на ній сидіти» [Апдайк 2004, 10]. Її батько вказує на властивість, що привертає до юної королеви усіх датчан, це – «надлишок того, що дарує щастя іншим людям», «сонячного світла», «милої простоти» [Апдайк 2004, 15]. Клавдій називає її «скарбом жіночості», зазначаючи, що єдиним недоліком Гертруди є покірність [Апдайк 2004, 88].

Проте, образ незалежної самодостатньої жінки суперечив суспільним стереотипам того часу, в якому розгортаються події. Королева не могла реалізувати себе, адже постійно перебувала під владою чоловіків. Горвендил та Гамлет здавалися їй двійниками – володарями та охоронцями тунелю, кінцем якого була смерть. Ця нереалізованість стала фатальною і для чоловіків, яких доля пов'язала з Гертрудою, адже «ані один, ані другий не знав її до кінця» [Апдайк 2004, 157].

Втім, найнеоднозначнішим персонажем твору, думається, є принц Гамлет. Принц з'являється тільки наприкінці роману, проте його образ складається набагато раніше на основі висловлювань інших дійових осіб. У романі Апдайка суттю Гамлета є слова – слова

інших людей. Такий спосіб авторської характеристики цікавим чином відображає специфіку сучасного гамлетівського дискурсу – будь яка читацька рецепція є сьогодні обтяженою та обумовленою цілим багажем чужих суджень та інтерпретацій. Часом здається, що шекспірівського Гамлета вже майже неможливо розгледіти за калейдоскопічною картинкою найрізноманітніших потракувань.

Так само, як і критики та літературознавці, самі дійові особи не можуть визначитись, яким є їхнє ставлення до принца. Іноді воно навіть змінюється на повністю протилежне. Так, Клавдій спочатку називає Гамлета «марнославному щеням та грубіяном» [Апдайк 2004, 88], проте з плином часу сам починає намагатися завоювати прихильність пасинка та характеризує його як дотепного, з широкими поглядами, різнобічного, чуйного до усього, що відбувається навколо, чарівного з тими, хто вартий бути причарованим, та надзвичайно освіченого юнака, а також стверджує, що вони схожі своєю витонченістю і положенням жертв датської вузькості та дріб'язковості [Апдайк 2004, 199].

Для Горвендила, попри зовнішню схожість, принц залишається таємницею. Однак король достаньно близько підходить до істини, зазначаючи, що його син у Віттенберзі навчається сумніватися [Апдайк 2004, 96].

Найповнішу інтерпретацію мотивувань та вчинків Гамлета дають Гертруда і Полоній. На думку королеви, Гамлет в дитинстві поважав тільки Йорика, вважав весь світ, зосереджений у стінах Ельсинора, лише жартом. Жартівливість, здавалося його матері, слугувала йому щитом, призначеним сховати принца від суворого обов'язку та стихії почуттів. Для неї Гамлет був стриманим, відчуженим. Королева відчувала, що під афектованими манерами та витонченими заняттями шляхетного юнака схована ютська похмурість. У розмові зі служницею Гертруда охарактеризувала свого сина як жорстоко-сердного, нещанобливого зі старшими, бездушного з нижчими, схильного до нерозсудливості у настроях, що так швидко й часто змінюються.

Полоній пояснює поведінку Гамлета схильністю до акторського ремесла. Можливість грати одночасно декілька ролей причаровує принца. На підтвердження цієї думки свідчить ентузіазм Гамлета з приводу візита у Ельсинор бродячих акторів.

До Гертруди з часом також приходять розуміння особистості Гамлета. В розмові з Клавдієм вона пояснює, що контакт з Гамлетом є неможливим, адже йому заважає «божевілля відчуженості»: «Гамлет занадто зачарований самим собою, йому не потрібні ані я, ані ти ... для нього увесь світ – підробка, вистава ... він – єдина людина у своєму власному всесвіті» [Апдайк 2004, 211].

Важливим засобом характеристики персонажів та презентації проблематики роману є символ. Так, наскрізним для усього твору є образ птаха. Горвендил приносить Гертруді у подарунок клітку з пташками-коноплянками. Він обіцяє, що скоро дівчина також заспіває пісню подружнього щастя. Проте, принцеса невпевнена, що птахи співають про щастя. «Можливо, вони оплакують свою неволю», – зітхає вона [Апдайк 2004, 21]. З цього часу образ пташки у клітці стає символом подружнього життя Гертруди.

З образом Клавдія та його кохання до Гертруди пов'язаним є символ хижого птаха, уособлення свободи. Для королеви цей символ є відображенням її внутрішньої сутності, бажання бути володаркою своєї долі, жаги звільнення від рутини повсякдення, здатності до рішучих дій. На запитання Клавдія «Як тобі відчуття вбивства у тебе на зап'ясті?» Гертруда відповідає: «Ми обидві жінки – вона (*пташка* – Д.Л.) і я. Ми повинні брати

те, що можемо, з того, що пропонує світ. Немає сумнівів, вона б їла зелень, якщо б природа не зробила її рабинєю кривавого м'яса. Нам не варто судити її по правилам, які ми створюємо для овець» [Апдайк 2004, 85]. Думається, у цій репліці можна почути голос самого автора, якому вдалося створити своєрідну апологію Гертруди, і, так би мовити, виправдати її перед читачем.

Гертруда в романі Дж. Апдайка насправді є своєрідним «речником» автора і носієм авторської іронії. Приміром, письменник вкладає в уста Гертруди вираз з «Гамлета» Шекспіра «шляхетності свічадо» [Шекспір 1986, с.56], який вона вживає для характеристики зовсім не шляхетної поведінки Горвендила по відношенню до Сели (жінки-воїна, яку король збездивив та вбив). В даному випадку авторська іронія покликана привернути увагу до різниці інтерпретаційних потенціалів епохи-творця традиції та епохи-реципієнта. Переосмислення легендарно-міфологічної основи сюжету з позицій сучасності стає доволі іронічною авторською провокацією.

«Гертруду і Клавдія» Дж.Апдайка правомірно вважати розгорнутою багатомірною інтерпретацією гамлетівського сюжету, яка одночасно включає іронічний коментар стереотипізованих поглядів на шекспірівських героїв. Полілог традицій та опіній, зсув оповідного центру (у дусі п'єси «Розенкранц та Гільденстерн мертві» Т.Стоппарда), присутні у романі, є одними з найцікавіших рис сучасної моделі осмислення традиційного матеріалу.

1. *Апдайк Дж.* Гертруда и Клавдий. – М.: АСТ, 2004. – 256 с. 2. *Апдайк Дж.* Выглядеть глупым полезно // Литературная газета. – 1997. – 15 января. – С. 12. 3. *Вьюшина В.И.* Романы Дж. Апдайка «Бразилия» и «Гертруда и Клавдий»: особенности беллетристического повествования : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж, 2006. – 18 с. 4. *Денисова Т.Н.* Нонконформизм середины віку: людина в постіндустріальному суспільстві // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С.38-48. 5. *Мулярчик А.С.* Современный реалистический роман США: 1945 – 1980: Учеб. пособие для вузов по спец. «Рус. яз. и лит.». – М.: «Высшая школа», 1988. – 174 с. 6. *Шекспір В.* Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – 696 с. 7. *Updike J.* More Matter: Essays and Criticism. – New York: Knopf, 1999. – 900 p.

Є.М. Лебідь, асп.

СВОБОДА ВОЛІ: КОНЦЕПЦІЯ У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА В ЛІРО-ЕПІЧНІЙ СПАДЩИНІ Т. ШЕВЧЕНКА

Звернення у нашому дослідженні до проблеми свободи волі (моральної свободи) треба розцінювати як цілком закономірне явище, оскільки співвіднесення понять «свобода», «несвобода» та «необхідність» є одним із найактуальніших, найцікавіших, проте, на жаль, малодосліджених питань у класичній українській літературі. В кожну конкретну епоху українські митці здобувалися на власне розуміння ідеї свободи волі, зумовлене певними світоглядними та концептуальними особливостями.

В українській літературі від давньої до нової (і новітньої також) епох питання свободи волі тісно пов'язане з існуванням «індивідуальної волі» окремої людини [Лук 1993, 104]. Це, вочевидь, зумовлене такими рисами української ментальності як індивідуалізм та прагнення свободи, що виявляються у здатності й бажанні брати на себе відповідальність за свої власні вчинки та за життя суспільства [Чижевський 1993, 307]. До «проявів волі», зазначає А. Шопенгауер, можемо віднести «такі афекти як прагнення, бажання, любов, гнів, страждання» та ін. [Шопенгауер 1992, 52]. Прикладом реалізації індивідуальної волі цілком може служити вибір князем Володимиром християнської віри у «Слові про Закон і Благодать» митрополита Іларіона Київського та у «Пам'яті та похвалі князю руському Володимирі...» Іакова Мниха. Так Іларіон наголошує, що князь Володимир «запраг серцем» стати християнином і освятити свою землю [Іларіон 2001, 210]. Подібне твердження знаходимо і у Іакова Мниха, який підкреслює, що серце князя «запалало Святим Духом», «прагнучи святого хрещення» [Мних 2001, 225]. Потрібно одразу зазначити, що панівним в українській філософії та літературі є розуміння серця як основи людської волі, центру її духовного, морального життя [Юркевич; 69 – 72]. Тому через бажання серця Володимир реалізує власну волю обираючи з-поміж інших релігій християнство. Характерно, що Т. Шевченко теж визначає серце як джерело людської волі. Головна героїня його поеми «Катерина» власною волею обирає коханого та визначається у стосунках із ним: «Не слухала Катерина/ Ні батька, ні неньки,/ Полюбила москалика,/ Як знало серденько...» [Шевченко 1957, 29].

Закономірно постає питання: чим зумовлюється індивідуальна воля або наскільки вона спроможна володіти свободою? Як бачимо, Іларіон Київський у «Слові...», возвеличуючи волю і розум князя, все ж таки висуває на перший план інший чинник – волю Божу: «і зійшло на нього навіщення Всевишнього, – і споглянуло на нього все милостиве око благого Бога, і розсіяв розум у серці його» [Іларіон 2001, 209]. Не можемо не зауважити підкреслену залежність прозоріння князя від Божого промислу. Отже, його свобода волі реалізується у межах абсолютної свободи волі Бога і залежить від неї. Проте, на загал, це жодним чином не применшує значення й свободи індивідуальної волі. Саме завдяки їй конкретна людина може віднайти сили на боротьбу із обставинами, на утвердження власної незалежності від думки загалу, добровільно обрати мученицький шлях, здійснити подвиг самозречення. Так у «Повіданні...» князі Борис і Гліб, завдяки зусиллям власної волі відмовляються від боротьби із старшим братом і обирають мученицьку смерть, яка освячує «принцип безумовної покори меншого старшому» [Горський 1994, 113]. Хоча й у цьому випадку автор тексту підкреслює: вибір Бориса і Гліба, як і вибір Володимира, здійснюється завдяки тому, що молоді князі, яким «страшно віддатись на страсть», отримують «відвагу від Господа», яка зміцнює їх рішення [Повідання 2001, 423]. У межах Божої волі та власного розуму, який «володіє знанням блага» [Горський 1997, 80], реалізують власну свободу вибору між добром і злом й святі Києво-Печерського патерика. Преподобний Феодосій із самого дитинства обирає служіння Богові й людям, праведне життя, покору і смирення: «Ріс тілом і душею, прагнув до любові Божою, ходив щодня у церкву Божу, слухаючи божественні книги з великою увагою» [Нестор 2001, 306]. І вже навіть жорсткий спротив матері не здатен змінити його вибору. Учень Феодосія Варлаам, долаючи заборону батька на прийняття чернецтва, теж власною волею вільно обирає далеке від благ світу послушницьке життя.

Герої ліро-епічної спадщини Т. Шевченка також реалізують власну свободу волі, здійснюючи екзистенційний вибір між добром і злом. Ян Гус («Єретик») – пророк поневоленого народу, виразна індивідуальність, яка через свою власну незалежність несе свободу всьому народові. Свобода волі у вчинку Гуса виявляється у тому, що він, як слушно зазначає Л. Задорожна, «пересилуючи свідомість того, що повстає проти по суті непоборного усе-таки повстає, ідучи за правдою» [Задорожна 2003, 15]. Щоб стати народними керманічами, таким особистостям, як Гус і Алкід («Неофіти»), належить володіти волею до влади над собою, тобто свободою внутрішньою (моральною свободою), і, саме завдяки їй, вони осягають свободу зовнішню – волю до влади над обставинами. Відтак, свобода волі Шевченкових героїв виражає «загальний і досить складний стан людини, що є продуктом її розвитку» та духовного вдосконалення [Грот 1884, 20]. Саме на цьому етапі, вважає Л. Задорожна, проблема свободи волі тісно пов'язана із темою самовладання. Так, розглядаючи образ матері Алкіда, яка після смерті сина настільки опановує себе, що знаходить сили продовжити його справу, дослідниця пише: «Самовладання веде людину до перетворення самої себе, або до преображення, до преосвєтління» [Задорожна 2003, 18 – 19]. На перший погляд, вільний вибір у поемах Т. Шевченка Гусом і неофітами добра й істини, попри страждання та смерть, близький до вибору Бориса і Гліба, які теж, завдяки зусиллям індивідуальної волі, діють на благо народу, держави. Але не зважаючи на поверхневу схожість є те, що відрізняє Шевченкове тлумачення свободи волі від літератури киеворуської доби: герої поетових текстів володіють необмеженою свободою волі. Моральний закон (необхідність), який, за Е. Кантом, є передумовою існування свободи волі, на думку Т. Шевченка, не дається ззовні Богом або суспільством, а витворюється і знаходиться у самій людині. Тому свободою волі у його творах наділені духовно сформовані особистості, чия воля не залежить від впливу середовища, а визначається внутрішніми ідеями, якими керуються ці особистості.

Така суттєва, навіть кардинальна відмінність між об'єктивацією свободи волі у киеворуському письменстві та її суб'єктивацією у творчості Т. Шевченка стає зрозумілою, якщо звернутися до ще одного етапу у розвитку української літератури – доби бароко, зокрема до творчості І. Вишенського та Г. Сковороди. З властивими культурі Відродження антропоцентризмом та вірою в людину, І. Вишенський наголошує на важливості індивідуального спасіння та великому значенні у цьому процесі власної волі людини, її «самовладдя». Як і автор життя Володимира, який підкреслює, що спасіння, звільнення князя від гріховності хоча й відбулося в результаті Божої волі, але у межах її здійснилася свобода вибору Володимира між християнством і поганством, І. Вишенський проголошує тезу: «той, хто хоче, може спастися» [Вишенський 2001, 44]. Дотичні до нашої проблеми міркування знаходимо і у філософських трактатах Г. Сковороди, який вважав: людина повинна надавати перевагу своєму внутрішньому єству, бо це веде до пізнання Бога, єднання з Ним, а отже до інтеріоризації абсолютної свободи волі: «Чи ж сподіваєшся відшукати рай поза Богом, а Бога поза душею своєю? Щастя твоє і мир твій, і рай твій, і Бог твій усередині тебе є» [Сковорода 1994, 422]. Митець закликає покладатися у самопізнанні лише на Бога і зробити «Його волю святу своєю волею. Коли її приймаєш, то стала вже твоєю» [Сковорода 1994, 344]. Як бачимо, у Г. Сковороди, попри існуюче розмежування волі Бога і людини, все ж можливо через духовне вдосконалення наближення людини до Бога, а отже – індивідуальної свободи волі до абсолютної.

Відтак, стає зрозумілим, що Т. Шевченко, творчо трансформувачи думки попередників, розвинув ідею свободи волі окремої людини до абсолюту. Проте митець застерігає: така необмежена свобода волі людини може переходити у сваволю – гріх, що, на думку Т. Адорно, «становить єдине ціле із несвободою» [Адорно 2000, 139]. Це, вважає Т. Шевченко, відбувається тоді, коли воля (емоції) придушують розум людини, і вона, не користуючись внутрішнім духовним імперативом та загальноприйнятими законами моралі, реалізує свій хибний вибір. Так чинять героїні Шевченкових поем «Катерина» та «Наймичка», які здійснили моральний переступ та піддалися пристрасті. Тут слушно навести рядки із 28-ї Пісні Г. Сковороди про те, що «нерозумна» пристрасть, воля, «безпутне бажання видимостей» не лише позбавляють людину свободи до дій, а й губить її [Сковорода 1994, 149]: «Воле! О неситий ад! Трута ти, а всі – то ядь» [Сковорода 1994, 78]. І Катерина, і Ганна знаходять у собі силу подолати гріх і вийти з духовної неволі, хоча й роблять це різними шляхами. Катерина через вільний вибір смерті виборює свободу, якої сама себе позбавила у житті. Але розуміння моральної свободи (свободи волі) включає в себе поняття відповідальності за свої вчинки. Як зазначає А. Шопенгауер, «там, де є провина, повинна також бути і відповідальність» [Шопенгауер 1992, 117]. Усвідомлення Ганною свого гріха зумовлене внутрішнім моральним законом, совістю, які скеровують її на спокую. Тому свобода волі героїні визначається її внутрішнім «я» і тільки ним. Це міркування повністю суголосне із тезою Е. Канта: «ти можеш, тому що ти повинен», тобто людина спроможна до дії, бо вона вільна, оскільки в ній є моральний закон, який їй велить [Лук 1993, 120]. Наголосимо, що у Т. Шевченка цей моральний закон (імператив) людина встановлює сама для себе; тому особистість у поета виступає носієм абсолютної свободи волі, завдяки чому несе повну відповідальність за свої дії.

Ще один аспект питання свободи волі – це добровільний вибір людиною зла, не зважаючи на те, що вона має розуміння добра. У життійній літературі піддаються злу, орієнтуючись на матеріальні цінності, преподобний Еразм, який пошкодував за своєю пожертурою на церкву, преподобний Федір, спокушений «золотом», князь Мечислав, який замучив святих Федора і Василя, щоб збагатитися. Їх гріх постає як «результат свобідної волі людини, що піддалася диявольській спокусі» [Горський 1994, 152]. Але реальна вина покладається навіть не на святих, які чинять переступ, а на диявола, який спонукав їх до вчинення гріха. Зрозуміло, що все ж таки певна частина вини лежить і на людині, як істоті, наділеній свободою волі, та джерело зла не в ній, а в дияволі, бісах, які зводять людей [Горський 1994, 152]. Що ж до Т. Шевченка, то він вважає, що свідомий, вільний вибір людиною зла автоматично перетворює її, на його умов, єдине джерело та носія – диявола. Так варнак, герой поеми «Москалева криниця» (1857), звертаючись до свого співрозмовника, сам неодноразово ототожнює себе із саганою: «...Всюди люди, а я один/ Диявол проклятий!» [Шевченко 1957, 532]. Розкриваючи причину своєї ненависті до Максима, варнак каже: «...А за віщо?// За те, за що Каїн/ Убив брата праведного/ У світлому раю...» [Шевченко 1957, 531], тобто витоки його злоби – у заздрості. Таку поведінку варнака окреслює думка Г. Сковороди про заздрість як найбільший серед усіх гріхів: «заздрість, мати інших пристрастей та беззаконь... Не милий їй світ, не люба добродичність, а шкода така солодка, що сама себе десятком з'їдає» [Сковорода 1994, 149].

Поруч із вільним вибором людиною зла у поемі «Москалева криниця» Т. Шевченко визначає і ще один чинник, що породжує гріх – відмову людини від можливості ді-

яти згідно із власною волею. Така бездіяльність Максима розцінюється поетом, вважає Я. Розумний, як «непротівлення злу» та скорення зовнішнім обставинам [Розумний 1991, 103]: «Все од Бога, – скаже собі, – // Треба вік дожити» [Шевченко 1957, 531]. Тлумачення відсутності у людини свободи волі як невільництва, рабства зустрічаємо в образі рабині Агар із вже згаданого «Слова про Закон і Благодать» Іларіона. Агар уособлює у тексті Старий Заповіт або Закон, даний Мойсеєм, що передбачав сліпе, неосмілене підпорядкування особистості встановленим нормам. Як слушно зазначає О. Сліпушко, таке тлумачення автором Закону «стосується будь-якого вияву людської несвободи взагалі» та відсутності свободи волі зокрема [Сліпушко 2002, 226].

Відтак, можемо зробити такі висновки: – в українській життійній літературі власну свободу вибору будь-яка конкретна людина (князь Володимир, святі Борис і Гліб, преподобний Феодосій та ін.) реалізує у межах абсолютної свободи волі Бога. Моральний закон дається їй Богом згори як апіорна даність та розкривається як вторгнення Вищого Духу в людське «я»; – в епоху доби бароко відбувається перехід від Бога поза людину до Бога всередині неї, що призвело до часткової суб'єктивації свободи волі; – у творчості Т. Шевченка свобода волі розуміється як особливий внутрішній стан людини, коли вона реалізує власну волю за велінням внутрішнього (нею ж і встановленого) морального імперативу.

1. *Адорно Т.* Проблеми філософії морали – М.: Республіка, 2000 – 239 с.; 2. *Вишеский І.* Послання до єпископів // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. // Т. 2. Кн. 2. – Перша половина XVII ст. / Упор. прим. В. Шевчук. – К.: Дніпро, 2001 – С. 7 – 63; 3. *Горський В. С.* Святі Київської Русі. – К.: Абрис, 1994. – 176 с.; 4. *Горський В. С.* Історія української філософії. Курс лекцій. – К.: Наукова думка, 1997. – 286 с.; 5. *Грот Н. Я.* К вопросу о свободе воли. – Одеса, 1884. – С. 20; 6. *Задорожна Л. М.* Само-владання як свобода волі людини : аксіологічна модель Шевченкової творчості // Шевченкознавчі студії. Збірник наукових праць., Випуск 5 – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2003 – С. 12-20; 7. *Іларіон* Київський Слово про закон і благодать // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. // т. 1. X – XV ст. / Передм. О. Сліпушко, В. Яременко; упор. прим. О. Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001 – С. 204 – 215; 8. *Лук М. І.* Етичні ідеї в філософії України другої половини XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1993 – 149 с.; 9. *Мних Іаков* Пам'ять і похвала князю руському Володимирі... // Тисяча років української суспільно-політичної думки. У 9-ти т. // т. 1. X – XV ст. / Передм. О. Сліпушко, В. Яременко; упор. прим. О. Сліпушко. – К.: Дніпро, 2001 – С. 224 – 228; 10. *Нестор Житіє* преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського // Там само. – С. 306; 11. *Повідання* про святих князів Бориса та Гліба // Там само. – С. 423 – 426; 12. *Розумний Я.* Чи вичерпано «Москалеву криницю»? // Світи Тараса Шевченка: 36. Ст.: До 175-річчя з дня народж. поета / Ред.: Л. Залеська-Онишкевич та ін. – Нью-Йорк; Париж; Сідней; Торонто; Л.: ЗНТШ, 1991 – С. 91 – 110; 13. *Сковорода Г.* Твори: У 2 т. // т. 1 / Передм. О. Мишанича. – К.: АТ «Обереги», 1994 – 528 с.; 14. *Сліпушко О.* Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X – XIII століття). – К.: Видавництво «Аконіт», 2002 – 399с.; 15.15. *Чижевський Д.* Українська філософія // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.; 16. *Шевченко Т. Г.* Кобзар.

– К.: Державне видавництво художньої літератури, 1957. – 646 с.; 17. *Шопенгауэр А.* Свобода воли и нравственность. – М.: Республика, 1992 – 448 с.; 18. *Юркевич П.Д.* Серце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия// *Философские произведения.* – М., 1990 – С. 69 – 87.

В. Левицький, студ.,
Институту філології КНУ імені Тараса Шевченка

БУКОЛІЧНІСТЬ КИЇВСЬКОГО МІСЬКОГО ТЕСТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ І ПОЛ. ХХ СТ.

Однією з визначальних рис розробки художнього образу Києва в новітній українській поезії як на витку *fin de siècle*, так і на рубежі 1990-х – 2000-х рр. є вдавання до точки зору прибульця в місто, що має вироблену культурно-історичну репутацію. На думку М.Назаренка, про роль прийшлих («пришлецов») у такому процесі свідчить бодай весь комплекс звертань і осанн, утверджених іще на етапі романтизму («Здравствуй, старец величавый!/ Здравствуй, труженик святой!..»(В.Бенедиктов); «Слава, Киев многовечный,/ Русской славы колыбель»(О.Хом'яков); «Как ты красив, мой родной Киев!»(С.Гребінка)). «... В цьому, – наголошує літературознавець, – його [київського тексту] схожість із текстом петербурзьким, який, до приходу Блока, створювався мало не всуціль іммігрантами...»[14, 216-217].

У сучасній столиці у 20-х рр. ХХ ст., за П.Ковжуном, «поміж «старою» (перед війною ані один з них не мав повної двадцятки літ) київською братією як Семенко, Комендант, Савченко, Терещенко, Поліщук, Петрицький, Лісовський, Еланський, Михайличенко і багато інших – знайшлися нові люди – Тичина, Меженко, Слісаренко, Курбас, Загул, Ярошенко, Хомик, Лебединець, Обідний, Немоловський... Час від часу загощували до Києва Ірчан і Кобилянський і майже щодня з'являвся хтось новий або когось нового «десь» відшукували»[11, 3].

Прикметно, що феномен «київської братії» питома входить до кола сучасних йому «міських богем», які в українському вимірі зазвичай прийнято ототожнювати зі львівськими мистецькими угрупованнями, найперше «Дванадцяткою» [див. 5]. Київ же, на противагу строго урбаністичному Львову, крізь ліричну призму своїх різних за походженням «олімпійців»(у сенсі культурного, привільно вишуканого, ореолу, а не тільки позиції в літературній дискусії) може розкриватися в більш або менш провінційних тонах. Вирізнити закономірності перебігу такого багаторівневого та зчаста контрверсійного процесу і ставить на меті ця стаття.

Напрочуд самотутньою київською величиною, сумірною Блокові в петербурзькому тексті, серед щодених відкриттів «когось» і «десь» із певністю можна було б назвати М.Рильського. Проте сприйняття міста, сповненого знаками та міфами попередніх поколінь роду Рильських (чого варта бодай діяльність батька, Тадея Розеславовича, у «Громаді» й редакції «Киевской старины»), доволі часто полемізує з майже по-русоїтськи сформованим дитячим досвідом самого поета:

«Село на Київщині, кучерявий лісок на ледве помітному узгір'ї, білі хати й зелені сади понад річкою Унавою, що, перепинена греблею, розливається в широкий, порослий комишами і лататтям, став... Босі діти з засмаленими ногами, з *пастушими* торбинками через плече... Вечірні співи дівчат, що солодкою луною плывуть у далечинь, парубочі розгонисті пісні... Солов'їні жагучі ночі, жаб'ячий хор і гукання водяного бугая... Дитинство мое, юність моя»[18, арк.1; тут і далі – курсив *В/Л*].

Зачарування селом Романівка, означене виразно буколичним колоритом, очевидно, на певному етапі увиразнило неокласичні ідеали М.Рильського, співпадаючи з обрисами комфортного, «домашнього», Києва, вимальованого ще романтиками [14, 214]. Однак у I пол. XX ст. поглиблюється й саме уявлення про культурологічну гармонію. Приміром, інший представник «група п'ятірного» М.Драй-Хмара як її загальне мірило, в т.ч. у міському просторі, мислить наближеність до природи. Він осмислює переглянуті документальні фільми про Індію та Африку, застерігаючи:

«[Індійське] Озеро священних мавп і ченці-жебраки – яке це все архаїчне, давнє, старозавітне! І воно живе сьогодні поруч з новітнім, майже європейським містом!..

Разючий контраст: в Індії – багата природа (гори, річки, озера, ліси) й велика оригінальна культура, тут [в Африці] – убога природа (випалений сонцем степ, мілководні річки, маленькі озерця, кущі замість дерев, мертві гори) й ніякісної абсолютно культури»[8, арк.65 зв.].

Типова риса побутових спостережень Драй-Хмари – «зачарування простором»[17, 279] – суголосне любові письменника та науковця до «ліричних пленерів». Його смакам переважно відповідають київські передмістя з живим (часто в найбуквальнішому сенсі) краєвидом із надміром раритетних мікротопонімів, заряджених фольклорною, щоправда, найчастіше «неміською», символікою:

«В повітрі літало бабині літо. Я з Ніною, найнявши човна, пішов Дніпром униз. Десь проти Китаєва ми звернули вбік, заїхавши в рукав, що зветься *Коник*. З одного боку верби, з другого – золотий пісок. Доїхавши ми до кінця рукава, позлазили з човна на берег і пішли Жуковим островом на Конча Заспу. В одному місці ми сіли на човника й трохи проїхали *Козаком* (другий, ширший рукав Дніпра)... Ідучи берегом, я зачепив головою осине гніздо, і мене вкусила в голову оса. Я потім весь час тримав на голові мідного п'ятака, щоб не було опуху»[8, арк. 64-64зв.].

Інколи таке узагальнення фрагментів природного простору Києва більше скидається на гротесковий «семіотичний гербарій», каталог у дусі К.Зіновієва. Справді, втечею від «гермокопідівської», за висловом «неокласичного генерала», Лаври, де «все лапають руками, скрізь плюють і палять»[8, арк.74зв.], стає ще одна прогулянка до Китаєва. Найзахопливіше для М.Драй-Хмари починається тоді, коли вони з товаришем «минули Лису Гору, перейшли Либідь і залізницю й вийшли на гору, де два-три роки тому блукав сам. Там цілком несподівано натрапили на глибоке маленьке озеро з водою ультрамаринового кольору... Посеред його росло кілька кущів лози, а з краю було трошки молоденького очерету. Нарвавши *жовтого дроку, чебрецю, конюшини, кашки, шитшини та інших диких польових квітів*, ми попростували до небудованої церкви, з якої ніби-то хочать зробити крематорій»[8, арк.76зв.-77].

Оглянуті ухили «неокласичного» київського тексту до пошуку буколичного осердя, водночас, не є винятковими. Вони цілковито суголосні філософському тлумаченню входу

до урбаністичного світу як випробування: «В місті виявляється лімінальна ситуація, стан переходу, ініціації... Шлях героя до сили та влади пролягає через місто й реалізується в місті. Проникнення в місто сумірне чудесному перетворенню, набуттю магічних здібностей, здійсненню, досягненню багатства, безсмертя тощо»[4].

Здавалося б, контрпозицію до підходів М.Рильського та М.Драй-Хмари мав би уособлювати М.Семенко. На думку М.Петровського, «ставши поетом міста, Семенко виривався з циклічного, замкнутого п р и р о д н о г о часу – в розімкнутий лінійний і с т о р и ч н и й час... Семенко перестав бути сільським поетом і став поетом міським того самого дня, коли він слухав Маяковського [на вечорі в Петербурзькому психоневрологічному інституті]. В його вірші ввірвався – як буває навесні, коли виставляється перша рама, – шум вулиці великого міста, гудки автомобілів і дзвінки трамваїв... Семенко потрапляє до Києва й одразу починає освоєння цього міста – віршами, стаючи мало не першим вийвовничим урбаністом в українській літературі»[15, 169].

Втім, ця патетична характеристика набуває дещо інших деталей, якщо, всупереч уже виробленій літературознавчій традиції, звернутися не до поезій, а до неопублікованого сьогодні прозового доробку футуриста. В оповіданні (ймовірно, всуціль автобіографічному) «Мак Долина ховає свою сестру»(1928) М.Семенко виводить кульмінацію крізь призму таких коментарів:

«Мати тихо говорить до Мака й затасно плаче:

– Мабуть уночі вмере [сестра Саша]. Ти пішов би, Максиме, та труну замовив заздалегідь, бо піде не такий клопіт, що все треба передбачити.

Мак здригнув. Йому ніяково – він не любив села, воно йому чуже, він нікого не знає, всі на нього будуть дивитися й говорити – «що воно за людина»?

– А хіба не може батько піти? Я ж не знаю...

Мак бачив, що обставини сильніші за його волю, за його неспіливість, за його безпорадність»[20, арк.6-63в.].

На початку твору також зрозуміло, що безпорадність, яку навіює героєві село, криється в незворушному, з його точки зору, патріархальному світоустрої провінції (причому відмінного від найтиповішої «міської провінції» Владивостока):

«Коло нього [Мака] тулилась зніяковіла на новому місці... його дружина.

– Дружина? Це ж продовження мого Владивостоцького кохання! От я привіз її сюди – а тепер що я з нею робитиму? Раніше здавалося все це таким природнім...

А зараз його становище було дикунське. Що скаже Василь Леонтович [батько], смирний писарь Хорольської Земської Управи? Що скаже Марія Степановна [мати] в ролі тещі? Як вони подивляться на цей сюрприз?..»[20, арк.3]

Своє тяжіння до Києва у «прозопіслях» із циклу ««В садах бензину» – спіралі»(1913-1917) автор виражає й через мотив рішучих, однак поки безнадійних пошуків «Дульсіней в червонім капелюсі»[19, арк.43в.]. Вказаний символ, центральний у осягненні «Міста Великого»[19, арк.43в.], сприймається так само контаміновано, як і «козлого каріатида», котра зображає «кам'яного *бороданя*», – повторювана деталь будівлі «рідної» Установи Аполлона Аполлоновича Аблеухова в романі А.Белого «Петербург». Як дає підстави міркувати Л.Долгополов, акцентоване суміщення, перемежування знаків і їхніх угадуваних деталей є одним зі шляхів витворення міражного простору міста [за 6, 324]. Саме таким подає Київ і ліричний герой М.Семенка, схвильовано зізнаючись:

«Одверто виставив душу – розхристаний і неохайний. Стою на порозі, нові заклики слухаю і розмикаю рота. *Чи не з лісу з явивсь я?* – Мене витягли з під автомобіля. Він поїхав далі, застерігаюче сурмлячи в тумані. Ах, треба дістати сурму, сказав я – але не для пісень зброї, не для пісень диму __ Місто Велике в душі моїй, бензіном пройнято моє натхнення, – а мене витягли з під автомобіля, коли вийшов я з поемами бетону, з піснями шукання»[19, арк.4зв.].

Сприйняття обрисів буколічного як пов'язаного з київським міським укладом збагачує також визначеність із їхніми чільними культурологемами. Зокрема, для петербурзького тексту, за В.Топоровим, найбільше важать плани аполлонійства й діонісійства [пор. 21, 237-244]. В епохи Ренесансу та Бароко, коли постають регіональні мистецькі феномени, на штиб «Київського Парнасу / Гелікону», «Руського (Львівського) Парнасу», «Гелікону Острозьких», «Чернігівських Атен» тощо, світлоносне начало порядку рішуче насичує тодішню художню систему (пор. твори Павла Русина, С.Кленовича, С.Пекаліда, С.Почаського) [22, 127]. Тим часом, уже згадувана стаття П.Ковжуна про ««стару» київську братію» тематично пов'язана саме з літугрупуванням «Музагет»(один із перифразів Аполлона) і його часопису, але, як відомо, це об'єднання митців стало чи не найодіознішим через деякі внутрішні колотнечі, наприклад, вихід із-під його символістського крила М.Семенка з однодумцями, а журнал побачив світ лише єдиний раз [пор. 10, 61-63; 23, 41-42]. По суті, чи не найсконденсованіше в усьому ХХ ст. обидва ніцшеанські профілі Києва вже на зрізі постмодернізму сардонічно відзначає В.Герасим'юк у творі з промовисто зворотною щодо всього культурного досвіду міського тексту – «Нічні кіоски – 93»:

Минаєш будинок, де жив Параджанов. Євбаз навколо. Осінній євбаз у кривавому злоті.

Трамваям досвітнім кидаєшся вслід, мов кінноті, що мчить від Софії – крізь морок, і мозок, і час.

Залізна Острога,

до ранку ще пару годин,

і вершник розтане – останній залізний, досвітній.

Боги кам'яні, золоті, дерев'яні і мідні

прийдуть до кіосків нічних, аби ти не один...

Згорають, аби відпустив цей коханий пейзаж,

а вас, мої любі, не збила верхом або низом

кіннота з кіосків нічних – Аполлон з Діонісом

на Галицькій площі¹, що зветься євбаз, бо – євбаз [3, 252].

З іншого боку, якщо простежити розвиток ореолу Аполлона у сфері давньогрецького язичництва поза студію Ф.Ніцше «Народження трагедії з духу музики», – ґрунтується на мотиві Дафнія, «лаврового віщуна», котрий, водночас, є також «закоханим у лаврове дерево» – Дафну [13, 93]. Ця німфа мусила обернутися на лавр через його настирні залицяння, надавши допіру непримітному кущеві роль атрибута осяйного олімпійця [13, 354]. Важливою є і наявність у античній міфології ще одного образу зі спорідненим іменем – Дафніса, легендарного винахідника буколічної поезії [13, 355]. Причому коренева морфема всіх трьох номенів означає *'лавр'*, а цей факт на рівні потєбніанської «внутрішньої

¹ Колишня назва площі Перемоги (прим. автора вірша).

форми» наvertsає хід міркувань до метафори Києво-Печерської лаври. Факт міжмовної омонімії (укр. *лавр* < лат. *laurus* – укр. *лавра* < гр. *λαύρα* ‘вулиця, провулок’) втрачає разуючість на поч. 2000-х рр., оскільки стає складовою гри: популярний міжнародний фестиваль поезії, заснований у 2006 р., здобув іронічну назву «Київські Лаври». А, як відомо, саме монастир понад Дніпром надзвичайно потужно долучився до закріплення за Києвом репутації гóрода, що до нього «язик... доведе», та «матері міст руських» (тепер доречно накладати тривіальний сенс поданого прислів'я на символічність «генеалогії» нині звичного Аполлона-митця).

Тож одним із рушіїв «міражу» міського тексту цілком виправдано може вважатися «пращур» однієї з ніцшеанських культурологем. Своєрідно, що його історію з-серед усіх «неокласиків» розвинув у поетичній подачі (до того ж, із нарацією від першої особи, якою, можливо, і є Дафній) саме М.Рильський у 1922 р.:

В освяченім гаю, де зеленіє лавр –
Стрункої Дафни тінь і знак ясної слави –
По росяній траві пробіг дзвінкий кентавр,
Що мудро вчить мене розпізнавати трави.

З них кожна має дух і чародійну міць:
Та зцілить, та уб'є, та зробить пожадлигим,
Та серце укротить, немов пастух ягниць,
Та блисне й прогрімить золотокосим гнівом.

А я їх всі мину, байдужий і німий:
Не хочу гніватись, любитись чи кориться.
Я тільки виріжу оцей комиш сухий
Для нової цівниці [17, 171].

Архаїчний Аполлон, носій рослинних функцій, також може в подобі ворона вказати на терени, якнайпридатніші для заснування міста [за 13, 93-94]. Заувага, наведена останньою, дозволяє, зосібна, вказати на ще не відзначені смислові грані мотиву «чорного птаха із гнилих закутків душі», котрий «виймав живим очі./ Із серця віру» [16, 130] в «Золотому гомоні» П.Тичини: автор міг умістити в нього квінтесенцію всієї епохи декадансу як гіперболізованого культу Аполлона.

Сакральний зв'язок між Дафнієм і дубом скрупульозно розглядає у класичній гуманітаристичній праці «Золота гілка» Дж.Фрезер, а якраз її доскіпливо поповнює примітками професор Комаха в романі В.Домонтовича «Доктор Серафікус» [див. 7, 32-33]. Той, «як і більшість його сучасників... не розумів свого часу... Так або інакше він, як і інші, вірує в Нечуя-Левицького, в старосвітських батюшок і матушок, в рибалку Крутя, в сталість плес, зарослих комишем» [7, 105]. Контекст поетичної візії Києва, націлений на питому урбаністичне аполлонійство, передається і у спостереженні щодо університетських років Вер Ельснер:

«Революція переставала бути забавкою для естетів... Літо 18 року принесло білий хліб, ясність і спокій, звичайний усталений лад, сонце, пляж, Курбасів «Молодий театр» з Кляйстом і Шекспіром, «Біба-бо» з Агніцевим, роздягну «Леду» Анатолія Каменського, віденську оперетку. Втікачі з Петербургу й Москви переповнили Хрещатик, каварні

Франсуа й Семадені, алеї «Купецького саду». Київ став галасливий, людний, безтурботний. «Чорна біржа» простяглася од Інститутської до цирку на Миколаївській. Двір, сенат, синод, міністри, титули й ордени відновлювали *ілюзії реставрованого Петербургу на берегах Дніпра* [7, 75].

Деталі, додані містким пасажом В.Домонтовича, вказують на можливе співжиття кількох культурних моделей міста в разі, якщо найархаїчніша з них доповнюватиметься *ілюзіями*. При цьому аполлонічний Петербург набуває іпостасі семіотичного «нащадка» Києва-«Дафнія», вподібненого до його близнюка на певному історичному етапі.

Обране «лавричне» тематичне русло дозволяє залучити чимало інших антиномій, притаманних буколічній версії київського тексту, зокрема, в рамках його християнських і язичницьких виявів. На думку І.Булкіної, вони неодмінно дають змогу вирізнити «єрусалимську складову» [2, 93] (такий концепт розглядав іще М.Максимович [12, 57]). М.Назаренко ж указує на відмінність українського бачення міста від російського, яка полягає в увазі до «нечистих», демонологічних, чудес [14, 223]. Язичницький Дафній мав би повсякчас спряти їхній динамізації (бодай у художній формі), проте поети ХХ і згодом поч. ХХІ ст., схоже, націлені на пошуки оновленого варіанта «входу» Києва у виміри потойбічного, що теж заслуговує на осібне дослідження. Приміром, М.Рильський наснажено стверджує: «Він хмари рукавом розмаяв./ Піднявшись хвилями вершин./ Окучерявлений Китаїв,/ Благоуханний сільний крин» [17, 225].

У класичному «обрієсподівання» останній рядок, висновуючись із церковнослов'янська, повинен був би асоціюватися з православним стрижнем *Кутаєва* (процитований вірш називається саме так, на честь урочища, популярність якого у 20-ті – 30-ті рр. засвідчують і уривки зі щоденника М.Драй-Хмари). Втім, сучасна культурологія зараховує крин у сенсі 'перший паросток зернових' до звичних дохристиянських мотивів у оздобі прикрас-колтів, які за Київської Русі виконували роль оберегів [1]. Тобто оказіональні – для свого питомого історичного зрізу – епітети на початку третього та четвертого рядків поезії Рильського своєрідно симетризують язичницький і православний китаївські фрагменти «художнього Києва».

Таким чином, начало Дафнія оптимально позначається на розробці насичено пантеїстичного сприйняття урбаністики. Саме воно закоринене в основі буколічності київського міського тексту, що представляє культурологічну грань поміж патріархальним провінційним простором і урбанізмом із розгалуженими традиціями. Однією з них передбачено розвиток природної «домашності», гармонійного включення ліричного «я» у систему знаків міста. Схожі цілі, встановлені літературними генераціями І пол. ХХ ст., усталилися впродовж усієї новітньої доби. Їхнє коло вклалось у «спільний знаменник» до діалогу між «етикетними» елітарними та визивно-дендистськими установками в мистецтві, передбачаючи закономірності їхнього «одивнення» Києва в подальшому.

1. *Белименко Л.І.* Спадковість традицій Київської Русі в сучасній святково-обрядовій культурі // www.newacropolis.kiev.ua. 2. *Булкіна І.* Київський текст в руском романтизмі: проблеми типології // Лотмановський збірник. – Вып.3. – М., 2004. 3. *Герасим'юк В.Д.* Була така земля. Вибране. – К., 2003. 4. *Гурин С.П.* Образ города в культуре: метафизические и мистические аспекты // www.comk.ru/HTML/gurin_doc.htm. 5. «Дванадцятка». Наймолодша львівська літературна богема 30-х років ХХ ст.: Антологія урбаністичної

прози / Автор. проект Габора В. – Львів, 2006. 6. *Долгополов Л.К.* Андрей Белый и его роман «Петербург». – Л., 1988. 7. *Домонтович В.* Доктор Серафікус. Без ґрунту. – К., 1999. 8. *Драй-Хмара М.П.* Щоденник. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури НАНУ. – Ф.198. – Од.зб.72. – 1924 – 1928 рр. – Автограф. – 81 арк. 9. *Женетт Ж.* Фигури. – Т.1. – М., 1998. 10. *Льницький О.С.* Український футуризм 1914 – 1930. – Львів, 2003. 11. *Ковжун П.М.* «Музагет»// Назустріч. – 1934. – Ч.3. – С.3. 12. *Максимович М.А.* Письма о Киеве. – М., 1869. 13. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл.ред. Токарев С. – Т.1. – М., 1991. 14. *Назаренко М.О.* Альбом С.И.Пономарёва «Киев в русской поэзии»// Літературознавчі студії. Зб. наук праць. – Вип.7. – К., 2004. – С.212-225. 15. *Петровский М.С.* Городу и миру. Киевские очерки. – К., 1990. 16. Ранні збірки Павла Тичини / Передм. Неборака В.В. – Львів, 2000. 17. *Рильський М.Т.* Зібрання творів у 20-ти тт. – Т.І. Поезії (1907-1929). Проза (1911 – 1925). – К., 1983. 18. *Рильський М.Т.* Із давніх літ (неповністю). – ЦДАМЛМ. – Ф.46. – Оп.1. – Од.зб.72. – Б/д. – Машинопис з правками автора. – 23 арк. 19. *Семенко М.В.* ««В садах бензину» – спіралі». Прозопісні. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури НАНУ. – Ф.156. – Од.зб.7. – Київ – Хорол, 13. XII. 1913 – 22. XII. 1917 рр. – Автограф. – 5арк. тексту + 3 арк. (чисті). 20. *Семенко М.В.* Мак Долина ховає свою сестру. Оповідання. – Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури НАНУ. – Ф.156. – Од.зб.12. – 2. VIII. 1928 р. – Автограф. – 7арк. тексту + 1 арк. (чистий). 21. *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. – СПб., 2003. 22. *Шевчук В.О.* Муза Роксоланська: Українська література XVI– XVIII століть: У двох книгах. – Книга перша: Ренесанс. Раннє бароко. – К., 2005. 23. *Шкандрій М.* Модерністи, марксистки і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. – К., 2006.

С.Ф. Левітас, студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

МІФОПОЕТИКА РОСЛИННОГО СВІТУ В РОМАНІ «ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ» Е. БРОНТЕ

У романі Грозвий Перевал Е. Бронте використовує широку і строкату парадигму міфологічних елементів, подаючи їх на текстуальному, інтретекстуальному і символічному рівні. Метафори, уособлення та звертання, які містять міфологічні алюзії, додають побутовим сценам незвичного окрасу лиховісності, містичності, фатальності і драматизму та відкидають читача до народної літератури більш раннього періоду – до фольклорного пласту. Варто зауважити, що в даному романі пейзаж – співучасник та передвісник подій, і читачеві подається досить чітка графічна картинка. Вересові поля та торф'яні болота, що спалахують відблисками блискавок та пагорби, на які падає тінь грозових ммар... Поодинокі дерева, що колосяться під поривами вітру, та чорна, волога, збурена земля... Гуркіт грому та вогні блискавиць є суголосними почуттям героїв, які страждають, божевільють і потерпають від душевних мук. Природі, як і людям, властиве шаленство і вічна загадка. І, аби підкреслити цей древній зв'язок між людиною і природою, Е. Бронте час-

то використовує образи-символи чарівних дерев та рослин, позичаючи їх з фольклорного пласту європейської літератури. Письменниця тяжіє до широких узагальнень та реалістичних у своїй основі символів, які, тим не менш, мають яскраво виражене міфологічне походження. Окрім явищ природи на зразок грози, в цьому романі чимало образів-символів рослинного та тваринного світу, виходячи з міфологічного походження яких можна зробити висновок, що їхня присутність в монологах, діалогах та епізодах описів є не випадковим художнім та сюжетним рішенням Е. Бронте. То ж пропонуємо розглянути три образи-символи рослин, які присутні в даному романі: ялину, верес та ясен.

«О, якби мені лежати на старому ліжку, в старому домі! І як шумить вітер серед ялин та шкрябає віконне скло. Дай мені його відчуті – він прямо звідти, з вересових полів, – дай вдихнути хоч раз», – скаржиться доглядальниці Неллі божевільна Кетрін Ерншо-Лінтон, що стоїть на порозі смерті. [1].

В цих рядках привертає увагу образ ялини, яка знову і знову з'являється на сторінках роману у тих епізодах, які пов'язані з Кетрін Ерншо-Лінтон. Вперше ми зустрічаємось із ялиною на початку роману, коли сквайр Локвуд ночує в дівочій кімнаті Кетрін на Перевалі та зустрічається з її сумним привидом, що не знає спокою. «Я чув також безперестанне дратуюче шкрябання ялинової гілки по віконному склу та приписував його реальній причині. Але шкрябання так надокучало мене, що я вирішив зупинити його... видавив кулаком вікно, висунув руку, щоб схопити вередливу гілку, та замість неї мої руки намацали пальчики маленької, холодної як лід, руки!

– Впустіть мене... впустіть!

– Хто ви?

– Кетрін Лінтон... Я прийшла додому: я заблукала у вересі...» [2].

Здавалося б, ялина – просте дерево, але в ірландських міфах ці творіння живої природи ніколи не були «просто деревами», вони мали і дух, і волю, і символічний зміст. Щодо походження і символіки ялини Тім Аппензеллер наводить такий оповідок: «Були часи, коли всі дерева були вічнозеленими, зберігаючи листвяний покрив навіть холодної зими. В ті часи кожне живе створіння, чи то рослина, чи то тварина, мало свою душу і характер та підкорялося законам моралі. Навіть дерева мали проявляти доброту до своїх побратимів та могли підпасти під страшну кару за свою жорстокість. Початок цій карі було покладено одного дня в кінці вересня, коли ключі птахів збиралися у переліт до далеких країв. Але одна пташечка відстала, бо мала зламане крило. Поранена пташечка перестрибувала з гілки на гілку, шукаючи собі прихистку від холоду. Береза не звернула уваги на благання пташечки. Так само вчинила і верба. Величний гордий дуб теж не відгукнувся на прохання. Нарешті втомлена пташечка дісталася до ялини, найвишого дерева в лісі, яке любязно прийняло її та вкрило своїм густим голками. Поряд простягнула свої гілки сосна, щоб краще зігріти пташечку, а темний ялівник запропонував жменню ягід, аби пташечка могла прогодуватись до кращих часів. Береза, верба та дуб були покарані за свою негостинність: коли навздогін за першими морозами почав дмухати вітер, він здер з них все листя та пробудив від погорди. З тої пори вони навіки приречені страждати від зимових морозів та зустрічати сніг тремтячими скелетами, в той час як добра ялина, сосна та ялівець вічно зеленіють.» [3].

Отже, виходячи з фольклорного матеріалу, підбраного Тімом Аппензеллером, ялина – символ доброчесності, щедрості і високої моралі. Але текст роману доводить, що за

життя Кетрін Ерншо-Лінтон не могла похвалитися цими високими чиснотами. Навпаки, вона була примхливою, себелюбною і легковажною. Але саме з ялиною, як видно з наведених вище цитат, Емілія Бронте пов'язує найщасливіші миті дитинства та появу привида своєї героїні. Життя, яке вирує, та смерть, позбавлена спокою, у павутинні міфологічних натаків, сплетеному Емілією Бронте, в романі пов'язані непомітним і на перший погляд аж ніяк не промовистим образом-символом – ялиною.

Цікаво, що образ цього дерева знову з'являється в тексті, коли йдеться про маленьку Кеті Лінтон, дочку Кетрін. «Вона росла, неначе ялинонька, і навчилася ходити і навіть по-своєму розмовляти, перж ніж розквітнув вдруге верес над тілом місис Лінтон.» [4]. Можливо, тут маються на увазі чисноти, притаманні лише дитинству, не зіпсованому погордою та меркантильними міркуваннями.

«У парі» з ялиною авторка Е. Бронте вимальовує ще один цікавий образ-символ рослинного походження – верес. Вересові пустища, запах квітучого вересу та його прекрасний рожево-бузковий колір з'являються на сторінках роману чи не частіше за грози та буревії.

Виходячи із загального огляду, верес з його п'янкими пахощами, яскравим цвітінням та континентальною всюдисущістю можна беззастережно вважати трансєвропейським художнім символом у літературі. О. Дюма, Г. Ібсен, М.Гоголь зображували його у своєму різножанровому літературному доробку.

Для літератури Великобританії верес становить унікальну символічну одиницю, яка містить в собі коливання значень від милих серцю спогадів про дитинство, сповнене магії природи і пригод до солодко-гіркої туги за рідною землею та моторошного передвістя страшних і кривавих подій та використовується багатьма письменниками і поетами. Р.Л. Стівенсон, Р. Бернс, А. Конан-Дойль, Ш. Бронте, Дж. Р. Толкієн... Верес займає свою нішу і у британському фольклорі. Приміром, в ірландській казці маленький ельф-лепрекон з гордістю розповідає, що варити пиво з вересу його навчили дани, що колись жили на острові (що можна розуміти як приклад відлуння у фольклорі строкатої етнічної історії Туманного Альбіону).

З біографії письменниці Е. Бронте достеменно відомо, що вона разом з братами і сестрами зростала в будинку біля міської межі, а далі простягалися пагорби Пенінських гір, болота, що поросли мохом, та безкраї вересові поля. Отже, ми можемо зробити висновок, що верескові пустища навколо Грозового Перевалу Е. Бронте виписувала «з природи», і її художні описи стали результатом довгих прогулянок по цій овіяній давніми легендами місцевості. Згідно з язичницькими повір'ями, верес – магічна рослина, яка допомагає при ворожбі та чаклуванні, та має особливу силу, якщо додати її у любовне зілля. А ще верес – це символ вічної самотності. Самотності, на яку Хіткліф, ймовірно, був приречений чи не від народження, адже він з'явився у домі Ерншо без батьків, без імені і без історії. І ця сама самотність через короткий проміжок часу знову спіткала Хіткліфа після того, як Кетрін пішла з життя, і аж до їхнього метафізичного воз'єднання після смерті.

В данному контексті не може не викликати зацікавлення вибір письменницею імені для свого головного героя. Хіткліф (від англійського «heath» – «вересові пустища, верес» та «cliff» – «скеля») стає живим, людським уособленням водночас моторошної і прекрасної природи Північної Англії і сусідньої Шотландії, він – стихійна сила, якій не місце під стріхою «пристойного» англійського будинку поряд з «пристойною» та по-світськи примхливою дружиною Ізабеллою. Його місце поруч з Кетрін, такою ж само стихійною

душею, яка блукатиме поряд з ним вересовими пустищами, чатуватиме на привидів на старому цвинтарі та сміятиметься над нудними проповідями старого Джозефа. Не дарма про героїв «Грозового Перевалу» У. Пейтер писав: «Ці фігури, сповнені таких пристрастей, але виткані на фоні непомітної краси вересових просторів, є типовими втіленнями духу романтизму». [5]

Аби продовжити розміркування над міфологічною природою образів рослинного світу у даному романі та їхнього значення як алюзій для читача, пропонуємо розглянути сцену в тексті, коли покоївка Неллі таємно приходиться у парк, аби сповістити Хіткліфа про смерть Кетрін Лінтон. «Він був там... у парку... Стояв із непокритою головою та опирався на старий ясен, і волосся його було вологе від роси, що скупчилася на гілках. Вочевидь, він довго простояв таким чином. Коли я наблизилася, він підняв очі та заговорив.

Вона померла! – сказав він.» [6]

Дерево ясен має цілу низку різновекторних міфологічних трактувань, які ми пропонуємо розглянути в контексті даного епізоду, зважаючи на активну залученість цього образу-символу в кельтських легендах та переказах.

А. Волегова у статті «Космогонія і космологія в проектуванні простору міста» говорить про те, що так званий центр Всесвіту, світова вісь у міфології майже всіх народів була представлена або горою, або деревом, яке уособлювало зв'язок між небом та підземним царством. [7] Жюльєн Надя у «Словнику символів» подає таку інформацію: «Велика кількість міфів розповідають про велетенське дерево – зв'язуючу ланку між небом і землею... Китайське сонячне дерево... ясен кельтів Ігдрасіль, що сягає корінням у підземне царство; космічний ясен Старшої Едди Хеймдаль (небесний бутон)...» [8]

Отже, ясен – це початок і кінець, первісність і завершеність, універсальна точка відліку, центр егоцентричної моделі Всесвіту. Ми можемо припустити, що Е. Бронте у поворотний момент роману помістила свого егоцентричного героя поряд із ясенем, який росте відсторонено від інших дерев, не випадково. Ця символічна гра із простором, яка зводиться до приведення героя до поворотної точки, де йому доводиться вирішувати – або линути за померлою Кетрін в птоїбччя та назавжди поховати власну душу в тіні, в злобі, в ненависті і помсті, або у буквальному розумінні залишитися на землі і почати жити наново. В цьому епізоді зацікавлює той факт, що Е. Бронте віддала роль «того самого дерева» саме ясеню, а не приміром, дубу, ірландському «царю лісу», який згадується в багатьох оповідках та легендах Європи та власне Британії як всеохоплюючий образ надприродної, чаклунської сили, беззаперечної влади, чоловічої могутності. Приміром, на дуб перетворився знаменитий Мерлін із легенд артурівського циклу, дуб був також символом ірландського бога грози Тараніса.

Але власне легендарна природа і символіка ясеня, на наш погляд, заплутаніша та цікавіша з точки зору зчитування міфологічного підтексту у конкретно взятому літературному творі. В ірландській міфології ясен вважався одним з п'яти магічних дерев, посаджених загадковим міфічним персонажем Трефуїлнгідом Треохайром, якого сучасні кельтологи вважають одним з втілень раннях ірландських уявлень про Володаря Світу, або навіть Всевишнього. Давня кельтська назва ясеня споріднена ірландському слову «небеса», і це викликає певні асоціації релігійного характеру. Парадоксально, але ясен також пов'язувався і з підземним царством, світом мертвих. І це знову повертає нас до тези, що Хіткліф і справді опинився «між небом і землею». Кетрін, його кохана,

пішла у потойбіччя, а разом з нею померла, висловлюючись метафорично, і частина його душі. Але тілом і розумом Хіткліф залишився на землі. З міфів та легенд відомо також, що з ясеня вирізали магичні жезли. Приміром, білий маг Гендальф у романі Дж. Толкієна «Володар перснів», користувався посохом, зробленим з деревини ясеня. Подібними посохами, згідно з легендами, користувалися і таємничі містики-друїди, забезпечуючи себе заступництвом вищих сил при небезпечних мандрівках по потойбічному світу, по непізнаній царині духів. Із тексту роману ми знаємо, що мандрівка між світами живих і мертвих таки відбудеться, але не Хіткліф буде линути до Кетрін у п'ятьму померлих душ, а сама Кетрін не зможе покинути землю та матеріальний світ, бо під тим ясенем він прокляне її і тим самим змусить до скону не полишати його на грішній землі. Ясень символізує зв'язок того, що вгорі, із тим, що внизу, тобто світу духовного і матеріального, неба і землі, живих і мертвих.

Цікаво, що в ірландській міфології це дерево тісно пов'язане з бурями та грозами, які є наскрізним мотивом роману Е. Бронте. В Британії ясень досі часто називають «деревом погоди». Для кельтів він був символом зустрічі вогню та води, блискавки та дощу. Він втілював могутню турбулентну силу, яка виникає, коли два протилежні елементи починають війну між собою. Згідно з кельтськими легендами, ясень асоціюється з блискавками та грозами, і це дерево використовується для розпалення багаття під час церемоній, присвячених заклику дощів. Місяць Ясеня – третій за друїдським календарем, по всій Європі характеризується штормами та грозами. Тут варто нагадати, що ясень – це ще і знамення долі. І героям Е. Бронте судилося саме таке кохання, велике і грізне, як хмарне, чорне, розлючене небо над Перевалом, як вільний, могутній вітер, що дме з вересового пустища та безкраїх вересових полів та разючі блискавиці, що блимають над Гіммертонським цвинтарем, яким блукали маленькі Кетрін та Хіткліф.

На завершення хочу процитувати Л. Меншикова, який у книзі «Міфи кельтських народів» каже наступне: «Дерево як найважливіша смислова частина і модель творення світу завжди звертало на себе увагу людини. І кельти залишили нам багато поетичних легенд, присвячених деревам. Дерево – це людина, що помирає і воскресє багато разів.» [9] Так зрештою сталося і з героями Е. Бронте, адже у смерті їх чекало довгоочікуване воз'єднання і воскресіння. А покоління багатьох читачів і поціновувачів даного роману мають змогу насолоджуватися міфопоетикою диких пейзажів та буремних почуттів, які сильніші за час. «З диких вересових пустищ Йоркшира Емілія Бронте зробила крок у безсмертя». [10]

1. *Бронте Е.* Грозовой Перевал. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956 – с. 135; 2. *Там же*, с. 35; 3. *Аппензеллер Тим.* Волшебная справедливость. – М.: ТЕРРА, 1996, с. 43; 4. *Бронте Е.* Грозовой Перевал. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956 – с. 200; 5. http://eur-lang.narod.ru/histart/xix/e_bronte.html; 6. *Бронте Е.* Грозовой Перевал. – М.: Государственное издательство художественной литературы, 1956 – с. 179; 7. *Волегова А.* Космогония и космология в проектировании пространства города// Архитектон. – 2004. - №6; 8. *Там же.* 9. *Меншиков Л.А.* Мифы кельтских народов. М.: Астрель, 2004. – с. 506; 10. *Ионкис Г.* Магическое искусство Эмили Бронте:// <http://literature.gothic.com.ua>

ІСТОРИОГРАФІЧНА ПОЗИЦІЯ В ОСМИСЛЕННІ ВАГИ ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ ДЛЯ ДОБИ НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

Наприкінці XVIII ст., попри рух до відмови від стагнаційних процесів у суспільно-історичному житті, в Україні спостерігається несподівано рішучий відрив від нівеляції, ґрунтований на нехтуванні мовними та, загалом, демократичними інтересами суспільства. На зміну добі, коли навіть поступально налаштовані митці (В.Капніст, В.Наріжний, О.Сомов тощо) вдаються до творення мовою Російської імперії, приходить час, коли на перший план виходить зацікавленість історичною наукою, що вивчає культуру і побут народу, сукупність його звичаїв, культурно-побутових взаємостосунків, тобто народознавством. Останнє, за умов уваги суспільства до цієї галузі науки, тоді, коли вона виявилася не просто на часі, а й, загалом, тим, що викликає захват, – спричинилося до значного переосмислення культурних, художніх цінностей.

Тепер створюється історична передумова для появи художніх явищ якісно нових за своїм характером. «такою межевою датою, – зауважує, зокрема, М.Голубець, – був рік появилення в друці «Енеїди» Котляревського» [1, 224]. «Чому «Енеїда»? Вочевидь, насамперед, своїм співвіднесенням світового ходу розвитку людства з розвитком українського суспільства – за всієї притаманної йому своєрідності. Тому появу Котляревського історики розцінюють – як знакове явище «на обрії української історії саме в пору, коли начебто навки похоронено український народ, з його славним, геройським минулим, його культурою й надіями на майбутнє» [1, 224].

Це був новий, якісно інший етап у історичному розвитку літератури доби національного Відродження: своєрідне підтвердження можливості щасливого завершення того, передумови якого склалися не зовсім сприятливо.

Між половиною XVIII ст., коли Анонім у драмі «Образ пристрастей цього світу», тавруючи гетьмана І.Мазепу словами: «Душепагубний роський для всіх супостате? / Де узяв таку силу своєї держави, / Де узяв су противність до нашої слави? / І чи ти не боїшся противитись владі? / За ці вчинки в покору помреш у загладі, / Бо хто владі супротив вчиня, йде на Бога, / Той покару приймає небавом од нього» [6, 13] і поемою «Енеїда», в якій Котляревський не приховує, що його троянці – козацтво, здатне, на чолі зі своїм поводирем-командувачем Енеєм повстати супроти прав, звичаїв, законів, насаджуваних богами, – справді-бо мали скластися кардинальні суспільні зрушення, як і, водночас, не менш глибокі зміни в художній, мистецькій свідомості українців. І однією із важливих заслуг літератури цієї доби є та, що вона, з безпристрасністю скрупульозного хронографа, фіксує ці зміни, а, властиво, поступ, у явищах української культури. Саме культурні чинники, на нашу думку, спричинилися до того, що «якось само собою ще раніше, ніж уряд видав якісь нові розпорядження або закони» [2, 289] наступають якісні історичні зміни, що стають зримими, знов-таки, саме завдяки посередництву явищ культури: «Преса заговорила мовою, якої вона не знала до цього часу, й голосно почала заявляти про потребу реформ. Оживилася література, люди взагалі стали сміливіше себе почувати й говорити» [2, 289]. Розвиток української культури в цю добу справді стає «вивавом

формування української нації, відродження самосвідомості українського народу, його прагнення до утвердження себе як самобутнього окремого народу» [5, 131].

Значним чином стимулює цей розвиток, зокрема, те, що «у першій половині XIX ст. в Україні з'являються установи, що спрямовують краєзнавчі, історичні, археологічні дослідження, 1835 р. засновано Тимчасовий комітет з розшуку старожитностей» [4, 104], у 1845 р. «з ліквідацією комітету його повноваження перебрала на себе комісія для розгляду давніх актів» [4, 104], а у 1839 р. розпочало діяльність Одеське товариство історії та старожитностей» [4, 104], котре «видавало свої «Записки» та підтримувало стосунки з науковими центрами багатьох європейських країн» [4, 105].

Ці явища володіють здатністю, необхідною для формування його, суспільства, світоглядних засад. Так, історики визнають, що «Історія Русів», що поширювалась у першій половині XIX ст. у рукописах, мала великий вплив на формування самостійницьких настроїв. Історик Олександр Оглоблин назвав «Історію Русів» «Декларацією прав української нації... вічною книгою України» [6, 53]. У цьому плані – за силою впливу на суспільство – співвідносними з історіографічними стають і суто літературні твори. Саме тому – з огляду на його роль – «найвизначнішим літературним твором цього періоду (доби національного Відродження – Р.Л.) була, – вважають історики, – поема «Енеїда» Івана Котляревського» [6, 53], і то передовсім тому, що, говорячи про народ і народною мовою, «Котляревський почав відвойовувати для українців надзвичайно важливу ділянку буття – художню літературу». Потім на основі літературної мови формувалася наукова, політична, військова, церковно-релігійна та інша термінологія, яка відкривала перед українцями можливість охарактеризувати власною мовою будь-яке доступне розумінню людини явище» [6, 53].

Історіографи одностайно стверджують, що мистецька праця Котляревського не вимірюється лише параметрами культури, а виходить далеко за її межі, заторкуючи історію, соціологію, політику: «з опублікуванням першої частини »Енеїди» Івана Котляревського починається українське національне відродження, тобто процес пробудження і формування самосвідомості народу, який проявляється у розвитку його духовної культури, прагненні відтворити власне історичне минуле, захисті мови» [6, 53]. І більше того, цей процес, в кінцевому результаті, стає, на думку істориків, державотворчим: «наслідком відродження стає виникнення і розвиток руху за відновлення власної національної держави» [6, 53]. Безперечно, цьому сприяла низка чинників, серед яких важливе місце посідають невдоволеність імперською російською владою в Україні, що реалізувалася в появі цілого грона літературних творів, так і в діяльності суспільно-політичних гуртків, а також, в цілому, у невдоволенні в українському суспільстві антиукраїнською національною політикою, здійснюваною царизмом.

Безперечно, за таких історичних обставин само собою визначається особлива роль, що випадає на долю елітарної частини суспільства, за якою закріплюється діяльність у галузі «кваліфікованої розумової праці»; саме ця «освічена еліта відіграла визначну роль у справі національно-культурного відродження» [7, 12].

Думка істориків літератури та історіографів перебуває, як на наш погляд, у своєрідному логічному поєднанні; певними «скрепами» у такому поєднанні виступають, усе ж, праці істориків; гадаємо, небезпідставно й, зокрема, історики в галузі культури, висновують тезу про те, що «коли найосвіченіша частина суспільства була захоплена ідеями українського національного відродження, з'являється книга, яка дала змогу українцям

ще глибше усвідомити їх етнічну належність. Це була «Історія Русів» [7, 22]. До таких «цементуючих» факторів належить, гадаємо, віднести і систему навчальних закладів, із відповідною мікроструктурою, серед яких у епоху українського національного Відродження перед веде Харківський університет (1805), а також оснований у Харкові при університеті харківський гурток, згодом перейменованій істориками літератури як харківський гурток романтиків. На думку, зокрема, І.Крип'якевича, Харківський університет «звернув очі українців на Захід і велів їм нові західноєвропейські галузі науки та нові досягнення на полі письменства перещеплювати на українському ґрунті. Так постали початки української етнографії та початки української філології» [3, 293].

Визначна роль у розвитку системи естетичних цінностей української літератури належить Київському університету (спершу – Київський імператорський університет Св. Володимира – заснований 1833 р., відкритий 1834 р.), як і, утім, одному з найстаріших в Україні вищих навчальних закладів – Львівському університеті (заснований 1861 р.).

Погляньмо лише на основі здобутки в галузі ефективного спрямування розвитку літератури в цих вищих навчальних закладах у добу національного Відродження в Україні. Насамперед, зважимо на те, що завдяки професору І.Кронебергу, який викладав у Харківському університеті у 20-30-і рр. XIX ст., тут поширюються ідеї І.Канта, Й.-Г.Гердера, Ф.В.Шелінга, Й.-Г.Фіхте, що сприяли розбудові естетичних засад української літератури означеної доби, зокрема – концепції (з його особливістю, відмінністю від західноєвропейської моделі) українського романтизму, естетичне значення якого не лише для цієї доби, але і, на загал, для подальшого розвитку історії української літератури годі переоцінити.

Саме в Харківському університеті здобуває освітній ценз зачинатель українського романтизму Левко Боровиковський. Організатором гуртка студентської молоді, що здобув згодом назву Харківська школа романтиків, стає відомий своїми творами, написаними в романтичному стилі І.Срезневський – ініціатор видання шести випусків «Запорожской старины», 1833 – 1836 рр. Тут, у Харківському університеті, здобув освіту український поет, перекладач П.Гулак-Артемівський (у 1829-1841 рр. – декан факультету словесності, 1841-1849 рр. – ректор Харківського університету), членом Товариства науки при Харківському університеті (1817 р.) був письменник, мовознавець, педагог, літературний критик П.Білецький-Носенко; закінчили Харківський університет і поет-романтик, перекладач, видавець О.Корсун (1842), письменник, історик, публіцист, літературознавець і критик, фольклорист М.Костомаров (1833-1837), поет-романтик, перекладач А.Метлинський (1835), поет-романтик, перекладач, лексикограф П.Морачевський (1828), поет-романтик М.Петренко (1841) та ін.

Навчалися та закінчили Львівський університет такі письменники й літературні діячі епохи національного Відродження в Україні, як письменник І.Гушалевиц, історик літератури, публіцист О.Барвінський, письменник Т.Бордуляк, поет, фольклорист, етнограф Я.Головацький та ін.

Важливу роль у творчому житті письменників епохи національного Відродження відіграв, безперечно, і Київський університет, який закінчили філолог, культурно-освітній діяч М.Андріївський (1862 р.), громадський і літературний діяч В.Білозерський (1846 р.), фольклорист Ф.Бодянський (1838 р.), поет, перекладач О.Навроцький (1847 р.); в Київському університеті навчався П.Куліш, працювали М.Максимович, М.Драгоманов, Т.Шевченко.

Значним освітнім фактором на цю добу виступає і Ніжинська гімназія вищих наук кн. Безбородька, яку закінчили поет, прозаїк Є.Гребінка (1831), письменник М.Гоголь (1828 р.), поет, етнограф, історик О.Афанасьєв, мовознавець Чужбинський (1835), письменник Л.Глібов (1855 р.) тощо.

Сприяють розбудові освіти і письменницької справи також, безперечно, Волинська вища гімназія, м. Кременець, 1805 р., із 1819 р. – Кременецький ліцей; Рішельєвський ліцей – м. Одеса, 1817; такі духовні навчальні заклади, як Чернівецький ліцей, 1826, Києво-Могилянська академія (з Київської братської школи, 1815 р. і Київської Лаврської школи, 1831 р., 1632 р. – Києво-Могилянська академія, у XIX ст. – духовний навчальний заклад) тощо.

Певної оцінки перед українською культурою здобулося й таке, сприятливе для розвитку української літератури цієї доби, явище, як розвиток та зростання центрів мистецтв, зокрема, професійних – у м. Одеса, 1804 р., у м. Київ, 1805 р., у м.Полтава, 1810 р., у м. Харков, 1812 р., а також аматорських, як от театр при Будинку виховання дітей незаможних дворян – м. Полтава, театр при Харківському, Київському університетах, у Ніжинській гімназії вищих наук кн. Голобородька, у Львівській духовній семінарії; певну роль у розбудові репертуару на українській сцені відіграли також театри, створені українськими магнатами: у с. Калганівка, у с.Спиридонова Буда на Чернігівщині, в с. Кибинці – на Полтавщині, в с. Романове – на Волині, в с. Козацькому – на Київщині. Під конкретні театральні сцени писалися драматичні твори: Василя Гоголя для театру Д.Трошинського, Івана Котляревського – для професійного театру в Полтаві тощо.

Якщо освіта стимулювала письменників до праці, то театри забезпечували прямий і безпосередній, найбільш мобільний вихід на реципієнта, що «включало» систему найшвидшого зв'язку з суспільством, впливу на свідомість народу.

Уже сам перелік зазначених видань дозволяє зауважити неминучість якісних змін у культурному житті України в добу її національного Відродження. На нашу думку, вже лише сам кількісний чинник дозволяє усвідомлювати неодмінність змін у якості зрілості суспільства, реципієнта за сприйняття художніх якостей мистецтва літератури.

1. *Голубець М.* Велика історія України. Від найдавніших часів. У 2 т. Т.ІІ. – К.: Глобус, 1993. – 400 с. 2. *Дорошенко Дм.* Нарис історії України. В 2 кн. Т.ІІ (Від половини XVII століття). – К.: Глобус, 1992. – 349 с. 3. *Історія української культури.* За заг. редакцією І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 2002. – 656 с. 4. *Рент О.П., Малій О.В.* Історія України. Кінець XVIII – початок XX ст. К.: Генеза, 2003. – 224 с. 5. *Рибалка І.К.* Історія України. Частина 2. Від початку XIX ст. до лютого 1917 р. Х.: Основа, 1997. – 48 с. 6. *Тисяча років української суспільно-політичної думки.* У 9 томах. Т. V. Кн.1. – К.: 2001. – С.145-146. 7. *Шейко В.М., Тишевська Л.Г.* Історія української культури. – Х.: Харківська державна академія культури, 2002. – 180 с.

ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНА ОСНОВА П'ЄСИ П. КАЛЬДЕРОНА «ЖИТТЯ – ЦЕ СОН»

Найперше в цій темі спадає на думку сучасна тенденція злиття морально-етичних мотивів провідних світових релігій. Паростки цієї тенденції у художній літературі, як не дивно, простежуються вже у ХУІ столітті. За приклад може правити твір Кальдерона – п'єса «Життя – це сон».

Художній задум драми «Життя – це сон», мабуть, оригінальний, і належить цілковито Кальдерону, але це не виключає можливого використання окремих мотивів, що вже зустрічалися в тогочасній літературі у інших авторів. Наприклад, східну казку про сплячого, який прокинувся, відповідну новелу Боккаччо, епізод з книги Марко Поло, оповідь про Варлаама і Йоасафа. В Іспанії існувало кілька перекладів і скорочених переробок повісті про Варлаама і Йоасафа – з них найпопулярніша та, що уміщена в книзі «Педро Рібаденейри «Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos» що від початку ХУІІ ст. була багато разів передрукована, а знаменитий поет Лопе де Вега переробив її на драму, яку Кальдерон, поза сумнівом, знав. У драмі «Життя є сон» принц Сехисмундо за астрологічним прогнозом повинен стати тираном, і батько ніби мудро і передбачливо ув'язнює власного сина в вежу, де той відлюдно проводить дитинство й молодість. Щоб перевірити вірність пророцтва, батько юнака, польський цар Василь (Басиліо), наказує приспати сина, переодягти в одяг принца й перенести до палацу. Пророцтво збувається – принц поводитьсь брутально: загрожує зброєю усім, навіть убиває людину. Батькові неначебу нічого і не залишається, як з державної мудрості наказати приспати Сехисмундо й повернути його назад до темниці.

Прокінувшись у в'язниці, принц переконується у марноті людського життя, у тому, що життя є сон...

Припустімо, що провідний мотив п'єси – усамітнення принца, виховання дитини поза зовнішнім світом запозичений із легенди про Варлаама і Йоасафа, що була надзвичайно популярна в Європі в епоху середньовіччя, звичайно ж і у Київській Русі. Практично кожен монастир мав хоча б один список цієї пам'ятки. Сюжети повісті проникли у староруський іконопис; про святого царевича Йоасафа в народі склали духовні вірші.

Повість про Варлаама і Йоасафа відома багатьом середньовічним літературам Азії, Європи, Африки. У староруську літературу повість прийшла в кінці ХІ – початку ХІІ століть в перекладі з грецької [1, 197-226]. Історія про Варлаама і Йоасафа потрапила також і до Іспанії, і використовувалась як «exemplum» – повчальний приклад. Звичайно ж, Кальдерон знав усі варіанти цієї легенди, оскільки був священником і першим драматургом Іспанії ХVІІ ст. В Іспанії побували її переклади латиною, а на території східних слов'ян був поширений грецький список.

Вчені ХІХ століття у визначенні жанру пам'ятки звертали увагу на її схожість з романом. А.Н.Піпін[2,124], А.Н.Веселовській[3,422], І.Франко визначали повість як «духовний роман»[4,1-2], П.В.Владіміров в своєму курсі староруської літератури називав пам'ятку «одним із популярних романів давнини»[5, 103]. А.С.Орлов писав про твір як про «релігійний роман» з «включеними в його рамку притчами і анекдотами» [6,69].

У царя Авеніра, ідолопоклонника і жорстокого гонителя християн тривалий час не було дітей. Нарешті, народився у нього син, якого назвали Йоасафом. При народженні царевича мудрий царський звіддар передбачив, що царевич прийме гнану його батьком християнську віру. Цар, бажаючи запобігти передбаченому, наказав збудувати для царевича окремих палац і розпорядився, щоб царевич не почув жодного слова про Христа і його вчення.

Досягнувши юнацького віку, царевич попросив у батька дозволу виїжджати за межі палацу і побачив тоді, що існують страждання, хвороби, старість і смерть. Це навело царевича на роздуми про марноту і безглуздя життя, і він заглибився у важкі роздуми.

У той час у далекій пустелі перебував мудрий відлюдник преподобний Варлаам. Божим одкровенням він дізнався про юнака, що перебуває у пошуках істини. Вийшовши з пустелі, преподобний Варлаам під виглядом купця вирушив до Індії і, прибувши до міста, де знаходився палац царевича, оголосив, що привіз з собою коштовний камінь з чудодійними властивостями зціляти хвороби. Приведений до царевича Йоасафа, преподобний Варлаам прилучив його до християнського віровчення, ознайомив з Святим Євангелієм. З почвань Варлаама хлопець зрозумів, що коштовний камінь є віра в Господа Ісуса Христа, увірував в Нього і побажав прийняти святе хрещення. Охрестивши царевича, преподобний Варлаам заповів йому піст і молитву і відійшов у пустелю.

Повість відкривається сюжетом релігійних гонінь і мучеництва. Взагалі тема мучеництва проходить через все оповідання пам'ятки. Цій темі присвячено багато значущих історій – такі як історія про те як царський наблизений, став пустельником, історія про народження Йоасафа і пророцтва його долі, історія про замордованих ченців, про пошуки Варлаама і ін.

Від самого початку в повісті, разом з темою мучеництва, страждання, яка була притаманна життям святих, (exemplum) починає формуватися сюжет принципово іншого жанрового значення – романний. Цей сюжет спочатку розвивається незалежно від першого, орієнтований на Авеніра і зображає свого героя як світську людину з складнощами його особистої долі. З появою в оповіданні постаті царевича, глобальний сюжет і локальний, особистий – романний сюжет вступають до смислової і подієвої взаємодії.

Під час розгортання сюжету повісті суперечність Авеніра і християн Індії набуває все більш виразного особистого забарвлення. Християнство, що тут розповсюджується, вже безпосередньо зачіпає Авеніра. І цілком особистою суперечливістю стає в наступній, ключовій історії повісті, що розповідає про народження у Авеніра сина і пророцтва щодо його долі. Спочатку християнство і ідея відлюдництва позбавили царя багатьох вірних слуг і друга, тепер загрожують захопити і єдиного сина. Суперечливість Авеніра і християн врешті-решт торкається особистої долі царя, оскільки загрожує захопити в свою сферу його сина. Доля дітей – це і доля їхніх батьків, і тому можна стверджувати, що суперечливість життя і долі знову постає перед Авеніром. У життя царя знову втручається доля як загроза втрати улюбленого сина. Тут обидві сюжетні суперечливості повісті – повчальний приклад, і власне романне – практично поєднуються в єдине ціле: Авенір намагається утримати сина у сфері світського життя, зберегти його як свого спадкоємця і наступника, і з цієї причини не тільки ізолює його від зовнішнього світу, але і ще раз влаштовує нещадні гоніння на християн.

Звернемо увагу на явно авантюрний характер положення Йоасафа, що знаходиться в ізоляції. Ця ситуація за своїм сюжетним значенням мало чим відрізняється від ситуації,

коли герой опиняється у в'язниці, у полоні, у неволі, що можна знайти у власне авантюрних сюжетах. Варлаам змушений проникнути до царевича під виглядом купця. Це також цілком авантюрний сюжетний засіб.

Наступна ключова за значенням історія повісті розповідає про відкриття і розчарування Йоасафа.

Хлопець, знайомлячись з реальним життям, дізнається про хвороби, біди, людські образи, гірко засмучується. Йоасафа перестає влаштовувати навколишній світ, оскільки цей світ несе в собі скорботу і печалі. Але при цьому герой не має уявлення і про те, яким має бути життя. Царевич опиняється у безвиході – психологічній та етичній. З цього стану Йоасафа виводить християнський подвижник Варлаам.

З приходом Варлаама в повісті починає розвиватися сюжет повчального прикладу (exemplum). Варлаам обертає Йоасафа в християнство. Царевич знаходить значення і мету життя. Він прагне, подібно вчителю, стати пустельником. Тим самим образ Йоасафа також наповнюється новим змістом. Герой стає суб'єктом нової суперечності: він має намір віддатися в пустелю і присвятити себе подвигам, але цьому перешкоджає його батько, цар Авенір.

Царевич тепер належить світському життю (і батькові) тільки зовні, фізично. Духом він спрямований до Бога. А це значить, що герой виходить з сфери тяжіння світського життя. Тепер це герой *exemplum*, разом з Варлаамом. Випробування словом (переконання Февди), розкішно і жіночою красою предстають як сцени спокуси святого.

Йоасаф, всупереч хитруванню волхва Февди, виходить переможцем з цієї боротьби духу і спокус. У подальшому оповіданні розширяється і міцніє саме сюжет *exemplum*, а романний початок слабшає – і Йоасаф відмовляється від світського життя і свавілля батька і стає пустельником. У душі Авеніра також відбувається перелом, зміна ціннісних орієнтацій: герой відкидає направлене на світське життя язичництво і сам стає ревним християнином. Тим самим ліквідується сама ціннісна основа романної суперечності і сюжету Авеніра. Доля сина, його призначення більше не приносять батькові страждань, не вносять розлад в його життя.

У фінальних історіях повість остаточно вирівнюється в жанровому відношенні і завершується як життє святого Варлаама і Йоасафа. Такі історії про відхід Йоасафа від царювання в пустелю, про пошуки Варлаама, про диявольські спокуси святого, диявол спокушає героя спогадами про колишнє розкішне життя, страхом самоти.

Цей сюжет прийшов у Європу з арабських збірок, куди він потрапив через мову пехлеві з давньоіндійської. Детально його шлях з індійської літератури в європейську, а також різні варіанти побутування в національних літературах простежує І.Франко у своїй статті «Про Варлаама і Йоасафа та притчу про Єдиного» [7, 544-549].

Отже, першоджерелом цього сюжету, є популярна легенда про Будду, яка взята навіть не із санскритського тексту «Лалітавістара» (детальний опис гри Будди), а із книжок «Джатака», на що вказують персько-арабські тексти, згідно з якими Біланхар, що розповідає притчі, прийшов з Серендібу, тобто з Цейлону [8, 593], і тому «Легенду про Варлаама і Йоасафа» вважають християнською адаптацією життя Будди. Цей факт свідчить про те, що з давніх давен існували значні міжрегіональні літературні зв'язки і впливи.

Ім'я «Buddha» (від староіндійського коріння означає «Пробуджений», тобто той, кого спіткало прояснення. Йому дано прозрівати світ, який, згідно з індійськими уявленнями,

прихований покривом майя. Через наполегливі праці він здобуває рятівне проникнення в суть речей, яке в той же час розуміється як внутрішнє звільнення.

Згідно відданям, при народженні дитини було передбачено, що він стане або великим Правителем, або Вчителем Всесвіту. Батько, що твердо вирішив, що син повинен бути його спадкоємцем, вжив всі заходи до того, щоб син не бачив ні знамень, ні страждань світу. В результаті Сиддхартха провів юні роки в розкошах, як і личило багатій молодій людині. Будучи людиною, схильною до роздумів, він незабаром втомився від такого життя і звернувся до релігії. У віці двадцять дев'ять років, всупереч старанням батька, він все ж таки побачив чотири знамення, якими належало визначити його долю. Вперше в житті він побачив старість (безсилою діда), затим хворобу (людину, виснажену хворістю), смерть (померлу людину) і справжню безтурботність (мандрівного жebraка-ченця). Страждання видалися йому тим більш жахливими, що, згідно віруванням того часу, людина після смерті була приречена на нові народження. Отже, стражданню не було кінця, воно було вічним. У четвертому знаменні, у внутрішній безтурботності жebraка-ченця, Сиддхартха прозрів свою майбутню долю. Він скинув дорогий одяг, вбрався у чернечий і оселився відлюдником у лісі.

Одного разу Сиддхартха Гаутама, якому було вже тридцять п'ять років, сів під великим деревом бо (рід смоковниці) поблизу містечка Гайя в східній Індії і дав обітницю, що не зрушить з місця, аж поки не з'ясує для себе таємницю страждання. Сорок дев'ять днів він сидів під деревом. Спокусник Мара (буддійський диявол) наблизився до нього. З дня у день Сиддхартха протистояв різноманітним спокусам. Врешті-решт Мара і його демони зникли, і вранці Сиддхартха Гаутама пізнав істину. Повністю просвітлений, він досяг граничної відчуженості від світу (нірвани), яка означає припинення страждань.

Такі самі мотиви прагнення до усамітнення для пошуку духовної досконалості спостерігаються не тільки в світових релігіях (напр. ісламі, буддизмі та ін.) і у європейських художніх текстах. Наприклад, у драмі Кальдерона усамітнений принц Сехізмундо страждає так само, як і його попередники Йоасаф і Будда. Страждають й інші персонажі п'єси, роздумуючи над нерозгаданою таємницею власної долі – страждає Росаура через зраду, страждає король, усвідомлюючи свою причетність до розбрату в державі, страждає Астольфо... З одного боку, страждання у земному житті – мотив звичний для літератури бароко. Але усі герої Кальдерона переборюють свої страждання або силою власної волі або усвідомлюють марноту земних поривань людини, що виходить за межі звичної для бароко концепції людини і вказує на зв'язок тексту з першоджерелом, а саме з легендою про Будду. Шлях переборення страждань і усвідомлення певних життєвих істин, який проходить Сехізмундо, є художнім втіленням шляху так званих чотирьох «благородних істин» (шляху до нірвани), які викладені у проповідях Будди на початковій стадії розвитку буддизму, коли він був ще лише етичним і практичним вченням [9, 41-42].

Таким шляхом переборення страждання й усвідомлення життєвих істин у п'єсі Кальдерона стає сон, який, з одного боку, є композиційним засобом, а з іншого – категорією й образом-символом, який надає творчій глибокого філософського змісту. Через образ сну змальована недостовірність чуттєвого сприйняття, суєтність життя, швидкоплинність часу, хисткість земних цінностей, що надзвичайно співзвучно надто поширеним в Іспанії XVII ст. ідеям стоїцизму.

Снить багач, що він багатий,

Лупить гроші так і сьяк;
Бідний снить, що він, бідняк,
Мусить пріти й заробляти;
Снить же той, хто взявся драти,
Снить, хто гнеться й хто згина;
Снить господар, снить жона
І, як видно, всі на світі
Снять, спокусами повиті,
Хоч цього ніхто не знав. [10, 89].

Повірів Сехисмундо у те, що життя є сон, проте не повірив він у те, що сон – його кохання до Росаури. Заперечує уявлення, ніби життя є сон, і сам Кальдерон, коли зображує цілком реальне повстання.

Якщо тема усамітнення принца походить з повісті про Варлаама і Йоасафа, то цікаво простежити корені появи мотиву повстання та російсько-польського сюжету, що мав у Іспанії особливе конкретне наповнення після відомої на той час драми Лопе де Веги «Нові діяння Великого князя Московського» (1606). Докладно обізнаний, що відбувалося тоді у Великому князівстві Московському, автор не знав, що на момент написання драми (мабуть, наприкінці травня 1606 р.), що юний Дімітрій був вже убитий, Лопе представив події Смутного часу як «велику революцію» (*grande revolucion*). «Великий князь Московський» Лопе де Веги, в образі якого було втілено поняття «великої революції», дав деяким іспанським творам модель зображення народного перевороту, неможливого в той час у Іспанії. Таким чином несподівано російсько-польська тема увійшла до іспанської літератури. Але потім ця тема, незважаючи на віддаленість подій, виявилася не припустимою, тому що у позитивному вигляді як зразок виступала історія не католицької, а православної держави. Так в драмах Кальдерона з'явилися росіяни з ремаркою, що вони одягнені а *lo polaco*, польські (католицькі) правителі на ймення Василь (Басиліо). Так – Хуаном Басиліо, або просто Басиліо, іспанці називали Івана Грозного, та Василя Шуйського, який був сучасником Кальдерона. Тут є і перемога повсталого народу, і покликання ув'язненого або вигнаного царевича, що скидає тирана (відгомін даних про Бориса Годунова), що усуває іноземного принца (Владислава), все це у драмі походить від фантастичного й реального розуміння у Лопе де Вега та Кальдерона «великої революції» на Русі XVII в.

У драмі народ повстав, дізнавшись, що у Басиліо є син, а правитель, не питаючи думки народної, хоче нав'язати країні чужоземного принца Астольфо. Повсталі визволяють Сехисмундо, і він, очоливши їх, розбиває війська, що залишилися вірними батькові, але, всупереч оракулам і очікуванням, не творить розправу, а прощає батька, Росауру, Астольфо і провадить політику, яка, за уявленнями передових людей того складного часу, була обов'язком національного монарха-об'єднувача і припиняла всілякий розбрат у суспільстві. Можна згадати бунтівничі почуття самого Сехизмундо на початку п'єси, де він дорікає небеса, що вони дарували йому менше свободи, аніж всім іншим створінням на землі.

Як ми бачимо, Кальдерон на протязі дії п'єси розкриває двоїстість оцінок, коли реальність вступає в суперечність з твердженням про суєтність земного життя, що підтверджує яскравий сентенційний заголовок «Життя як сон».

Сехисмундо подолав суперечність, що таїлася в драмі. Він дійшов висновку, вираженого в категоріях, прийнятних в світській філософії «діяти во благо, ось що істотне»

(«Obrar bien es lo que importa»), незалежно від того, чи є життя сон, чи ні. Сехизмундо, заплутаний попередніми експериментами батька, не впевнений,» правда або сон» те, що він очолив повстання, але висловлює відповідальну думку: творити добро.

Якщо зібрати воедино існуючі критичні розвідки драми «Життя – це сон», то вийде цікава збірка суперечливих і часто взаємовиключених оцінок. Тривалий час її розуміли тільки як релігійно-символічну драму, значення якої зводиться до теологічної тези ствердження вільної волі і тлумаченню життя як сну, грандіозної комедії, де люди грають лише відведену їм сценічну роль, щоб потім воскреснути до вищої правди вже у потойбічному існуванні. Дійсно, не можна заперечувати присутність цих мотивів у п'єсі. Для Кальдерона вони були характерні протягом майже всієї його творчості і знайшли свій прямий вираз у священних ауто «Великий театр миру», «Життя є сон» і у низці інших. Частково вони підказали Кальдерону модними у католицьких проповідях кінця XVI століття метафоричні уподібненнями життя сну та театру. Відчуття життя як швидкоплинної миті («сну») посилалося у кальдероновській період національного занепаду ще більше, і Кальдерон дав йому найчіткішу художньо-філософську формулу, доречі, явно східного походження.

Проте новітні дослідження вчених переконливо показали, що центральним завданням п'єси є спроба дати наочний урок виховання ідеального державця. Таким ідеальним проводирем може бути людина високоосвічена, поміркована, терпима, що вміє вгамовувати власні пристрасті. Основна перемога принца Сехизмундо – це перемога над самим собою. Якби Кальдерон задався метою показати просто торжество людини над своїми пристрастями, його уміння приборкати себе, то чи наврод йому знадобилося б робити свого героя принцем, переносити дію в екзотичні обставини. В даному разі – це підсумок виховання ідеального державця, гідно увінчаний торжеством принца над собою.

У цьому процесі перетворення Сехизмундо на ідеального монарха вирішальну роль відіграло сприйняття життя як швидкоплинного сну. «Що вас дивує? Що вражає? – каже принц Сехизмундо. – Якщо був мій навчитель сон», і далі: «І ось я дійшов того, що все-то щастя людське минає неначе сон». На початку драми Кальдерон показує, як принцем керує неприборканий розумом інстинкт бажання влади. У останній дії Сехизмундо під впливом гіркого досвіду («сну») приходить до сприйняття життя як явища настільки скороминачного, що його сміливо можна дорівняти сну. Слідом за сном настає пробудження, яке знаходиться в точній відповідності з нашими вчинками під час сну, і більш того – є прямим його наслідком. Люди-актори, життя-сцена, де кожен виконує відведену йому роль. Треба зіграти цю роль добре, бо людина розплачується за скоєне зло.

Як бачимо, у Кальдерона сюжет повісті про Йосафата та Варлаама набуває зовсім іншого змісту. Повністю втрачені релігійні акценти, Кальдерон знаходиться на позиціях християнського гуманізму, тому питання релігії, її пріоритетності у нього взагалі не постають. І в індійській легенді, і в п'єсі Кальдерона усамітнення принца переслідує одну мету – запобігти здійсненню астрологічних пророцтв, тобто прагнення перемогти, змінити долю, послану небом. В обох випадках усе закінчується поразкою. Та в легенді батько піклується про благополуччя сина згідно зі своїми уявленнями про щастя й добробут, згідно зі своїми віруваннями. У п'єсі – все навпаки. Батько приносить в жертву життя й благополуччя сина заради спокою й добробуту свого народу. Безперечно, в цьому випадку маємо вплив поширеної в ХУП – ХVIII століттях у Західній Європі філософії

раціоналізму Рене Декарта, за якою обов'язок перед державою і народом однозначно був вищим за особисті інтереси [10, 114].

Вияв ідей цієї філософії спостерігається і в розв'язці. Принц Сехізмундо силою свого розуму долає пристрасті, перемагає злі пророцтва.

...Отже, хто змогли бажає

Свою долю, той розумним

І терплячим бути має [12, 121].

Якщо на початку легенди, і п'єси Кальдерона усамітнення принца потрібно аби запобігти здійсненню астрологічних пророцтв, то згодом усамітнення стає духовним зростанням героїв, їхнім розумінням свого призначення в світі.

У легенді Будда здобуває рятівне проникнення в суть речей, яке в той же час розуміється як внутрішнє звільнення, просвітлення, досягнення відчуженості від світу (нірвана), яке означає припинення страждань. У повісті про Варлаама і Йоасафа наголошується релігійний акцент, а саме акцент робиться на перемогу християнського віровчення. У Кальдерона обов'язок перед державою і народом перемагає не тільки пророцтва, а й страждання. Ось така еволюція простежується у трактуванні мотиву усамітнення. Але в еволюції є імпульси і чинники, про які не можна сказати, що вони просуваються вперед по прямій лінії. Тут нас цікавлять чинники еволюції, що перехрещуються один з одним, які виявляються в такий спосіб, що ми можемо застосувати до них біблійний вислів: «Останні будуть першими». Староіндійська епоха з'являлася у X ст. в повісті про Варлаама і Йоасафа, і в XVII ст. в творчості Кальдерона і знову може виявитися в майбутній епосі в іншій, але проте впізнаваній формі.

Якщо християнство принесло імпульс, істотно пов'язаний з життям душі людини, найбільший імпульс для людського інтелекту був принесений в Європу із Індії через арабів. Варто згадати арабські завоювання у Європі в XIII ст.

Лише внаслідок взаємодії різних релігій і культур стало можливим народження європейської сучасної культури. Справді, іслам арабів, поширюючи свій вплив углиб Європи до тринадцятого сторіччя, збагатила християнську культуру. Відбувався безперервний обмін думками. Ми знайомі тільки із зовнішнім перебігом подій, але ми знаємо, що в монастирях Західної Європи – не зважаючи на протистояння арабізму – арабські концепції знайшли шлях в науку, також відомо, що до середини тринадцятого сторіччя – арабський і християнський імпульси перепліталися.

Щось незвичайне відбулося в догматичному християнстві Заходу. Внаслідок дивного збігу обставин в числі християнських святих з'явилася постать, подібна до Будди. Ім'я її було Йоасаф, хоча воно часто мінялося і набувало декілька різних форм: Йоасаф, Іудасаф, Будасаф. До певного віку Йоасаф жив у палаці свого батька, нічого не знаючи про зовнішній світ. Згодом його вивели з палацу і він дізнався про навколишній світ. Він зустрів християнського відлюдника на ім'я Варлаам, який обернув його у християнство.

Ми не можемо не визнати в цій легенді явний відгомін легенди про Будду. Він також був сином індійського царя і жив ізольований від світу, пізніше був виведений з палацу і зустрів прокаженого, сліпого і старого. Але в середньовіччя було додане те, що не можна приписувати Будді, а саме: Йоасаф обернувся на християнина. Це не могло бути сказано про Будду. У зміненій формі легенда знайшла певний відгук у творчості Кальдерона.

Було відомо, що ім'я Йоасаф, Ідасаф, Будасаф напряму пов'язане з Бодхисатвою. Отже тут ми маємо свідство помітного зв'язку між християнською легендою та постаттю Будди.

У легенді Будда постав перед нами у персонажі Йоасаафа; на зв'язок між буддизмом та християнством вказє той факт, що Йоасааф включений в число святих. До Будди було таке священне відношення, що по легенді він, син індійського царя, був обернутий в християнство і міг по праву бути включений до числа святих – хоча деякі дослідники це заперечують.

Такий зв'язок між християнством і буддизмом свідчить про еволюцію людства, якщо узяти все, що відоме з історичних знань, літератури і простежити розвиток Європи з духовно-наукових позицій, то ми ясно побачимо, що процес взаємопроникнення елементів більш давнього буддизму у християнство почався ще у в XII ст., а може й раніше. Все це, природно, зумовлено одвічним пошуком людства моральної досконалості.

Таким чином, всупереч волі ортодоксів-націоналістів, відбувається взаємопроникнення релігій, культур і літератур різних народів у всьому світі.

1. *Повість о Варлааме* и Иоасафе. Памятник древнерусской переводной литературы XI-XII вв. / Подготовка текста, исследование и комментарии И.Н.Лебедевой. Л., 1984. Текст Повести с переводом на современный русский язык издан также в кн.: Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С.197-226; 2. *Пыпин А.Н.* Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских. СПб., 1857. С.124; 3. А.Н.Веселовский. Повести. // История русской словесности А.Галахова. Т.1. М., 1894. С.422; 4. *Франко И.* Варлаам і Йоасаф – старохристиянський духовний роман і єго літературна історія. Львов, 1895-1897. С.1-2. 5. *Владимиров П.В.* Древняя русская литература Киевского периода XI-XIII веков. Киев, 1900. С.103; 6. *Орлов. А.С.* Переводные повести феодальной Руси и Московского государства. Л., 1934. С.69; 7. *Франко І.* Про Варлаама і Йоасафа та притчу про Єдиного / Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 30. – К., 1981.; 8. *Франко І.* Про Варлаама і Йоасафа та притчу про Єдиного / Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 30. – К., 1981. С.593; 9. Філософія стародавнього світу. – К., 1992; 10. *Кальдерон П.* Життя – це сон // Тема. – 2000.- № 1. С.89; 11. История всемирной литературы в девяти томах. Т. 4. – М., 1987; 12. *Кальдерон П.* Життя – це сон // Тема. – 2000.- № 1. С.121.

У.В. Лисак, асп.,

Института філології КНУ імені Тараса Шевченка

ПОП-КУЛЬТУРА ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕХАНІЗМУ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Наприкінці ХХ століття в суспільстві склалася система масової комунікації, яка ввібрала у себе новітні технічні можливості розповсюдження інформації практично на необмежену аудиторію й стала домінуючим чинником сучасної культури.

До початку ХХ століття загальнолюдська культура (або ж класична) була системою відносно замкнутих і відокремлених (навіть просторово) одна від одної локальних культур. Головним її смисловим критерієм був Розум, а в філософії панувала класична раціонально-теоретична парадигма, яка зводилася до формули «Розум – Логіка – Освіта». Зміни в культурі відбувалися вельми поволі й невиразно для індивідуальної свідо-

мості. Саме ця консервативність і елітарність визначали обличчя класичної культури з її традиційним поділом на високу та низьку.

Одним із принципів класичної культури є «завершеність» (яка так не влаштовує постмодернізм), що неминуче пов'язана з обмеженістю. Це найяскравіше виявляється в літературі. Завершений літературний текст – певний еталон тексту взагалі, завершений сенс, якому протистоять тексти «низової» культури, часто обірвані, не структуровані, невідповідні, дивні, непристойні і т.д. Замкнутість і самодостатність локальної культури виявляється в її протиставленні (іноді досить жорсткому) іншим культурам. Це не означає, що такі локальні культури не взаємодіяли між собою, не знали одна про одну. Але кожна з культур виробляла в собі потужний каркас, так званий «імунітет» до іншої культури, що не допускає чужих елементів і впливів.

Перетин мов двох просторів, як двох культур, є діалогом культур. Суть його полягає в тому, що розуміння власної культури може бути здійснене лише через пізнання іншої культури, інакше воно носить неповний характер, оскільки немає предмету порівняння. При цьому мова – не просто засіб комунікації або перекидання інформації, а найважливіший механізм культурного спілкування. Діалог культур не є однорідним накладанням сенсів, а їх симбіозом. Іноді вони навіть прямо переходять один в одного на мовному рівні. В результаті культура постає у вигляді тексту, а діалог між культурами – у формі зіткнення двох текстів.

У наш час становлення загального комунікаційного простору поступово завершує процес руйнування класичних локальних культур шляхом руйнування самих механізмів спілкування між ними.

Сучасний стан культури фіксує стадію її переходу від локального до інтеграційного рівня. Якщо раніше простір комунікації виникав між двома або декількома культурами, не впливаючи на самі культури, а й сам залежав від них, то сьогодні вони виявляються усередині глобального комунікаційного простору. Для діалогу періоду локальних культур важливою була відмінність між ними, як умова вмикання механізму адаптації через осягнення сенсів. Сучасні форми комунікації призводять до того, що в загальносвіттовому спілкуванні панівними стають інтеграційні тенденції. В результаті розширюється «псевдокультурне» поле спілкування, діалог у якому здійснюється за принципом пізнання найдоступніших смислових структур.

Відбувається різке руйнування старих цінностей, стискання часових меж цього процесу, що не дозволяє новим символам і знакам адаптуватися до традиційної знакової системи цінностей. Символи і образи старої культури зникають або змінюють свій сенс та значення. Нові цінності настільки розходяться з традиційними, що їх культуротворчий смисл залишається поки що незрозумілим. Людям вже ніколи «вбирати» нові цінності, співвідносячи їх з попередніми, вони починають їх споживати. На семантичному рівні це виявляється у швидкому «обростанню» мови новими словами і мовними зворотами, які можуть бути зрозумілі молодим людям, але вже недоступні навіть середньому поколінню.

Означені процеси, що відбуваються в культурі на сучасному етапі її розвитку, примушують нас уточнити ряд особливостей. Насамперед, поп-культура – це типова низова культура, але значно посилена новітніми засобом аудіовізуальної дії, що дозволяє репродукувати її зразки на весь світ. Вона базується не на етнічній, локально замкнутій основі, а є новим інтеграційним утворенням, в якому практично все загальник та стереотип.

Завдяки засобам масової інформації вона вже не має свого генетичного коріння (навіть якщо пов'язана з мовою своєї культури), а є надбанням усіх. Це типове утворення нового глобального комунікативного поля. Звідси, як наслідок – твори невіддільні від середовища, яке його сприймає і засобів технічної репродукції. Виконавець поп-музики та її слухач становлять єдине ціле, їх неможливо уявити один без одного. Співучасть, сама по собі, стає формою комунікації без необхідності розуміння іншого або передачі якогось сенсу. Тому і знання мови тут практично не потрібне або зведене до мінімуму. Більш того, зміна форм комунікації в людському суспільстві призвела до максимального поширення зразків високої культури, до такого їх тиражування, що фактично зробила таким же предметом повсякденної культури, характеристикою сучасного побуту. Природний баланс між високою і низовою культурою порушився, співвідношення її частин змінилося на користь останньої аж настільки, що та стала виступати у вигляді офіційної культури як її перетворена форма.

Описаний стан культури, подобається нам це чи ні, очевидно, відповідає теперішній стадії розвитку людства і є продуктом природноісторичним. Він має глибокі внутрішні мотиви, виражає протест проти стереотипів і норм поведінки, характерних для покоління епохи модерну. Поняття поп-культури стає настільки загальним для сучасного стану суспільства, що воно проникає в інші, окрім мистецтва, сфери духовної діяльності. В рамках сучасної культури найзначніших змін зазнає текст, завершеність якого виступає істотною ознакою класичної локальної культури. Критика і навіть руйнування завершеного тексту пов'язується з філософією деконструктивізму та постмодернізму. Центральним стрижнем тут виступає критичне відношення до наукового мислення, а в ширшому контексті – до раціонального мислення загалом.

У результаті відбувається абсолютизація методів деконструктивного руйнування раціональної метафізики, причому деконструкція сама по собі стає центром філософської рефлексії. Оскільки раціоналізм у філософії був реалізований в системі тверджень, яка сприймається читачем як текст, побудований за певними законами, то береться під сумнів сам факт, що раціональна інтерпретація світу виступає як єдино правильна. Пропонується інше, «мовне» прочитання філософських проблем, засноване на можливості нескінченного розхитування сталих, найперше – мовних стереотипів і пошуку нових сенсів та значень, що можуть міститися не лише у всій системі тексту як смисловій цілісності, а й в окремих словах та виразах.

Постмодернізм привабливий і модний. Він відповідає всім критеріям поп-культури. Це і опора на масову свідомість (зовсім необов'язково тексти читати, досить про них чути), і оперування системою понять, кожне з яких вимагає маси уточнень. Таким чином, постмодернізм цілком адекватний сучасному стану культури, це типовий приклад альтернативної концепції, характерної для сучасної стадії культури. Але в постмодернізмі є одна особливість, прямо пов'язана з розвитком систем комунікації – нова глобальна комунікативна система Інтернет, що виявилася повною реалізацією його устремління. В Інтернеті скасовується автор і авторство – це улюблене положення постмодернізму. Тексти нескінченно можуть інтерпретуватися на рівні мовних ігор. Більш того, в Інтернеті виникають машини зі створення текстів, причому текстів неповторюваних, які часто дуже важко відрізнити від публікованих традиційним способом. Нарешті, в Інтернеті реалізується гіпертекст. Людина може брати участь у створенні тексту з будь-якого мо-

менту. Він може не слідувати волі автора, а пропонувати незліченну кількість варіантів реалізації початкового сюжету.

Популярність (тому і прикладка «поп») постмодернізму полягає в тому, що він опинився на стику зрушень, що відбуваються в людській культурі, та, як це не парадоксально, може стати тим містком, який нас пов'язуватиме зі старою традиційною культурою. Якщо раніше можна було лише образно говорити про семіотичний простір, у межах якого розміщені всі філософські концепції, то сьогодні у віртуальному просторі Інтернету цей діалог можна здійснити реально. Постмодернізм звернув нашу увагу на мовну творчість як таку, показавши, що немає меж інтерпретації тексту і що дослідник багато в чому й виступає як найвільніший інтерпретатор. Спостереження замість міркування – ось одна з установок культури такого типу. Причому особливість сприйняття така, що людина у будь-який момент може вийти з системи сприйняття без подальшого відчуття незакінченості, як це могло б бути у разі переривання читання класичного роману, а також знову увійти до неї з будь-якого місця. Фрагментарна, «кліпова» свідомість, мабуть, найбільшим чином виражає суть поп-культури. І постмодернізм тут цінний передусім, можливо, тим, що різко (з елементами епатажу), наполягає на власному об'єкті дослідження.

1. Акоюн К. Шлягеризация науки // http://www.strana-oz.ru/numbers/2002_07/2002_07.
2. Бахтин М.М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
3. Визель М. Гипертексты по ту и эту стороны экрана // <http://novosti.oriline.ru/magazine/inostran/n10-99/visel.htm>.
4. Ионин Л.Г. Социология культуры. – М., 1998.
5. Кардонский С. Кризисы науки и научная мифология // http://www.strana-oz.ru/numbers/2002_07/2002_07.
6. Кузнецов В.Г., Кузнецова И.Д., Миронов В.В., Момджян К.Х. Философия. – М., 2000.

Н.А. Лисюк, к.філол.н., доц.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ОПОЗИЦІЯ ПРИРОДИ І КУЛЬТУРИ В МІФОЛОГІЇ ДАВНЬОГО ШУМЕРУ

За концепцією Л.Гумільова, етнос – колектив людей, природно сформований на основі оригінального стереотипу поведінки [Гумилев 1990, 51], спонукою до якої є серед іншого ландшафт, тобто та природа, на лоні якої йому випало існувати. Взаємодія природи і людини є одним із рушіїв розвитку людської спільноти. Саме тому в міфології кожного етносу увиразнюються особливості, пов'язані з ландшафтом, тим чи іншим рівнем розвитку продуктивних сил, домінантною ідеологією, проте «головний і навіть єдиний зміст міфу є не природа сама по собі, а людська взаємодія з природою» [Лобок 1997, 69], що наперед визначає відбір цим етносом конкретних архетипів, а певною мірою і подальший розвиток цивілізації.

За цього надзвичайно важливі для розвитку людського суспільства і ноосфери загалом діяльнісні архетипи, зокрема й «архетип ставлення до природи» [Кримський 1996, 94], які

відображають специфічний характер його діяльності з освоєння і перетворення довкілля, отримуючи найяскравіше втілення в міфах творення (космо-, тео- й антропогонічних, етіологічних) та нищення (есхатологічних). Окреслене в них традиційне ставлення до природи загалом – або як до сакральної нерукотворної даності, або як до рівноправного партнера, або ж як до пасивного об'єкта впливу, явища цілковито вторинного у відношенні до людини-творця, – свідчить про систему етносоціальних цінностей. Приміром, праслов'яни зі своїми родючими ґрунтами обрали природний шлях культурогенезу, тоді як давнім євреям-халіпу, що вели кочове життя, найпридатнішим способом взаємодії з природою здавалася магія «манни небесної», а шумерам, які оселилися на неродючих землях, властивий був вихідний технократизм.

Важка земля та несприятливий клімат Міжріччя і водночас високий рівень розвитку самосвідомості [див. зокрема Нойманн 1998] породили технократичні шумерські міфи творення. У цих міфах, на противагу наголосу на традиційно тісному зв'язку людини і природного світу в світовій міфології [Гуревич 1984, 59], божественне й людське середовище різко відділені від природного і навіть протиставлені йому, а тому в них актуалізуються насаперед технології **перетворення** природи. Вихідним станом усесвіту для цього етносу була статика неживої природи (однак зовсім не абсолютна, як у міфологіях інших етносів) – як першоокеан з породженою ним першонебогорою, як примарна нефункціонуюча першокраїна [Лисюк 2002, 152–153]. Життя-функціонування починається з вторгнення в природний світ божественного (себто людського – боги шумерів виключно антропоморфні) елемента – як безпосереднє втручання бога в природні процеси, тобто перетворення тих чи інших елементів вихідної природи за допомогою людського начала.

Насамперед для цього застосовується технологія розділення природного і культурного. Відтак найперше божественне діяння – це відмежування сфери людської культури від сфери антикультури, тобто водночас і від підземного світу, і від середовища існування «диких» народів. Робиться це у добре знайомий шумерам спосіб – шляхом спорудження стіни-греблі:

Нінурта, Енліля син, велике творити почав.

Він камені в горі зібрав купою.

Як величезну хмару, пустив їх із силою,

Могутньою стіною перед Країною поставив...

Вода побігла крізь камені бурхливим потоком,

Віднині і вовіки вода з-під землі вгору не піднімалась

(поема про подвиги бога Нінурти «Володар у сьайві великім...»)[От начала... 1997].

В розлогоді пролозі до поеми «У передвічні дні...» подано схему розподілу світових володін між богами. Водночас із розмежуванням у «міжнародній» сфері відбувається й розподіл господарських функцій. У довжелезній, майже в 500 рядків, поемі «Енкі і світовий лад» подано якнайповнішу картину благоустрою землі. Бог-культурний герой під час мандрівки світом визначає культурну й економічну специфіку кожного краю включно з Міжріччям та віддає під оруду другорядних божеств різні сфери культури і господарства.

Наступними за онтологічною значущістю міфологемами стають у жителів Міжріччя містобудівництво і зрошувальне землеробство, про що говориться: *Цеглини у всіх містах на місця священні воістину хай вони поставлять... Землю вода хай зростить, бла-*

гий мир їм дам... Будівничий Країни хай прокопає землю, хай закладе основи (прокляття Аккаду «Коли розгніваний погляд Енліля...»). Міста проголошуються «божих рук роботою» («Посли Аги...»), перехрестям земних і небесних енергій («Місто – зв'язок землі і неба...»). Будівничими уявляються чи не всі шумерські боги та культурні герої – й Енліль, й Енкі, й Нінурта, й Інанна, яка споруджує своє святилище в Аккаді [Афанасьева 1997б, 648–649], і Шульгі, котрий «міри шляхів визначив, палаци збудував, сади насадив», та й навіть богиня Аруру стає «теслею жіночих маток»:

*Енлілю! Коли своєю рукою святе селище на землі накреслив,
Коли місто Нінтур сам собі збудував,
То Кіур, громаддя, твою чисту землю, напоїв солодкою водою,
В осередді всіх сторін світу, в окози Дуранкі собі збудував!
(«Енліль! Усюди...»).*

Архітектура, будівництво, прокладання шляхів і каналів підносяться в ранг божественного діяння, і так само обожнюються й найперші примітивні інструменти, які значно розширюють можливості людських рук. Показово, що чільне місце серед цього інструментарію посідає Мотика, яка виявляється переможницею в суперечці з Плугом, оскільки саме вона уможливило землеробство і містобудування, як і багато іншого: *Я рови викопую, будую канали, І вода поля заповняє, В тростинні гаї лється... Простору вулицю я випрямляю, я, Мотика! Я огороджую гради, я споруджую їх стіни, Я богам великим прекрасні будую храми* («О, мотико, мотико, мотико...»).

Прокладаючи шляхи, риючи колодязі, арики і канали, зводячи греблі, майструючи водяні колеса і човни, будуючи загони для худоби, палаци і святилища, водночас боги вводять у сферу культури й саму землю. Дехто з них отримує титул «пресвітлих землеробів небесних», «орачів Шумеру» – й Енліль, й Енкі, й Нінурта. Зазначимо, що, на думку О. Лобка, землеробство є основою найдинамічніших цивілізацій, і саме давній землероб стає прообразом Бога, оскільки починає переживати себе як деміурга [Лобок 1997, 535].

Нагадаємо, що спочатку людство освоїло садівництво. Тож в епічній пісні «В предвічні дні, в безконечні дні...» фактично йдеться про одомашнення одним-однісінького магічного першодерева хулуппу (еквівалента світового дерева), яке саме не в змозі протистояти стихіям – його підмиває Євфрат, а буйні вітри вивертають його корені. Богиня Інанна приносить його до Урука в свій квітучий сад. Однак дерево залишається ще напівдиким – його кору не розколоти, в корінні його звила кубло змія, у вітті – Анзуд-птах, посередині – оселилась Ліліт-діва. Тож Гашанні (ім'я Інанни жіночою мовою емесаль) довелось «очей не зводити, рук не покладати, деревце плекати». Проте лише через десять років деревце відродилося – коли прийшов Гільгамеш (чоловіче начало) та вбив змію (відтак інші потвори з переляку втекли), а потім зрубав дерево, яке стало придатним для спорудження простору людської культури як будівельний матеріал (із нього було зроблено престол і ложе Інанни, а з коренів його, які належать підземній сфері, вийшов магічний барабан, створення якого дало початок подальшим небезпечним пригодам героїв у підземному царстві).

Більшість відомих нам шумерських міфів підходить під визначення «етіологічний міф», тобто твір, у якому в конкретно-образній формі описується походження природних явищ або галузей людської діяльності. Своєрідність кожної міфології зумовнюється колом

тих доміантних міфологем, а також тих ядерних предметів і явищ, яким вона віддає перевагу і які центрують той чи інший міфологічний усесвіт. Зазначимо принагідно, що міфологічна етіологія Шумеру не обмежується походженням лише культурних феноменів, але охоплює явища природні, відображаючи процес їх доместифікації.

*Коли ще ймення Ашнан-Зерна не зародилось, не було створено,
Ниток Утту-Ткалі в Країні не сотворили,
Уток й основу для Утту не окреслили.
Овець не було, козенята не множились...
Одягу – того, чим прикриваються, – не було...*

Ставши міфологічно-культовим феноменом, зерно і худоба як культурні новинки слугують не лише продуктом споживання для людей, а насамперед засобом задоволення вищих потреб богів. В епічній пісні «На горі небес і землі» боги-Анунаки створюють Ашнан-Зерно і Лахар-Вівцю спочатку для себе, але, сівши трапезувати, ніяк не можуть утамувати голод і спрагу, отож і спускають зерно й вівцю зі Священного пагорба – передають їх людям, навчають тих будувати загопи й обробляти поля, дарують плуг, ярмо та упряж: *Сходять Вівця й Зерно у саяві. Для народу вони – благоденство, Для Країни – підтримка сили життя.*

У шумерській міфології ми стикаємось із специфічним аспектом божеств плодючості. Їхня культурна діяльність у цій сфері зводиться до найпершої «біотехнології» – фактично до запліднення землі власним сім'ям. Субстратом цієї міфологеми є уявлення про запліднення батьком-небом матері землі (пор. рядок з епічної пісні про подвиги бога Нінурти «Володар у саяві великим...»: *«Небо вишило сім'я на зеленіючу землю!»*).

Зазначимо, що в міфологіях усіх етносів акт людського/божественного поєднання є космічною сутністю світу. Саме тому сексуальний акт у шумерів підносився в ранг найвищого ритуалу, про що свідчать й інститут ієродул у храмах Інанны, й іконографічні та скульптурні зображення жерців у вигляді фалосів, як кульмінаційна точка священнодійств у шумерських храмах. Іще Дж. Дж. Фрезер пов'язував людську сексуальність із міфологемою запліднення землі, тобто із землеробським культом. Однак у шумерів ця міфологема набула набагато ширшого значення. Виключаючи мету народження людського немовляти (право на це отримували лише найвищі жриці Інанны), водночас цей акт у шумерів мав суто прагматичний характер. І сутністю його було всеосяжне запліднення природи людським началом, тобто культурою! Отже, божественна сексуальність у шумерів отримала деміургійний вимір.

Саме за допомогою фалоса шумерське божество мітить простір буття людини. В епічній пісні «Між градусів пресвітлх...», запліднивши непорочну Нінхурсаг і давши життя країні небуття Дильмун, Енкі починає займатися окультуренням найпотасмніших і найнебезпечніших куточків країни – її боліт, куди, за його приписом, ніхто не має права вторгтися. «Його корінь рови наповнив сіменем» – і сталося запліднення безплідного краю, з'явився «покров могутній», тобто флора, вироста тростина.

У зв'язку з таким очевидним прагненням до розмежування сфери природи і культури та до вторгнення в світ природи в шумерській міфології актуалізується мотив протистояння стихії природи, конкретизований у міфологемі перемоги над нею (sic!) (пісня про Гільгамеша, Енкіду та підземний світ «В предвічні дні, в безконечні дні») [От начала...

1997]. В уривку «Жрець до гори безсмертного...» описується один із подвигів Гільгамеша – підкорення природи в її стихійному втіленні – в образі деревозмія Хувави. Ця тема є провідною в творах про поєдинки Інанни і Нінурти з кам'яним чудовиськом, уособленням гір. В епічній пісні «Володар у сяйві великім...» сфері культури, на захист якої встають самі боги, доводиться протистояти різноманітним стихійним лихам – стихіям, зледенінню, зміщенню (?) центру світу (світової осі), але найбільшою мірою людству загрожує кам'яна навала. Камінь-скеля Асаг, «який діє як антропоморфна сутність, що породжує камені (в тексті «камені-рослини», в перекладі «камінь-паросток», «паростки каменя»), – одна з найважливіших світових міфологем» [Афанасьєва 1997а, 354] (пор. ланку укр. ритуальної загадки: «Що росте без кореня?»). Породжене Асагом «кам'яне військо» захоплює і заповняє простір, не даючи зростати культурним рослинам. Нінурта перемагає кам'яну стихію і закріплює мертву – антикультурну – природу каменів, перетворює їх на матеріал для виробництва в магічній і побутовій сферах, а власне, в такий спосіб «олюднює», «окультурює» їх.

Руйнівна стихія антикультури постає персоналізованою в есхатологічних уявленнях вавілонян. В епічній пісні «Володару Заходу горе...» демони розхитують і врешті руйнують огорожу заgonу, засипають землею молоко і свіжу воду, розбивають глек. Усі ці злочини зумовлюють необоротні наслідки і спричиняють смерть бога-пастуха Думмузі. В епічній пісні про потоп «Винищення моїх людей...» та в проклятті Аккаду «Коли розгніваний погляд Енліля...» міфологема руйнації (і стихією, і ворогами) пов'язується з поверненням усіх будівельних матеріалів міста (глини й дерева) у вихідний вигляд, тобто в первозданий хаос.

Технократична, виробничо-винахідницька спрямованість шумерської культури спричинила до появи надзвичайно цікавої з погляду ідеології (і поки що не реалізованої остаточно людством) ідеї-міфологеми переведення виробничого процесу в замкнутий самовідтворювальний цикл, однак вона ж обумовила й ставлення до природного середовища як до перешкоди, яку належить зруйнувати, знищити, ліквідувати. Це наперед визначило долю Шумеру – протиставлена навколишньому середовищу і штучно відгороджена від нього цивілізація згідно з другим законом термодинаміки, що проголошує ентропію ізольованих систем, неминуче мала бути зруйнована.

1. *Афанасьєва В.К.* Коментарий // От начала начал: Антология шумерской поэзии. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1997. 2. *Афанасьєва В.К.* Шумеро-аккадская мифология // Мифы народов мира: Энциклопедия. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – Т. 2: К–Я. – С. 647–653. 3. *Гумилев Л.Н.* Этногенез и биосфера Земли. 3-е изд. – Л.: Гидрометеоздат, 1990. – 279 с. 4. *Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры. 2-е изд. – М.: Искусство, 1984. – 350 с. 5. *Кримський С. Б.* Архетипи української культури // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Зб. наук. праць. – К., 1996. 6. *Лобок А. М.* Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с. 7. *Лисюк Н.А.* Технократизм шумерских мифов творения: космо- та антропогония // Вісник. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – К.: Київ. ун-т, 2002. – Вип. 12–13. – С. 152–156. 8. *Нойманн Э.* Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – 464 с. 9. *От начала начал: Антология шумерской поэзии.* / Вступ. статья, перев., коммент. и словарь В. К. Афанасьевой. – СПб.: Петербургское востоковедение

ІДЕЇ ГУМАНІЗМУ У ПОЕЗІЯХ ПАВЛА РУСИНА ІЗ КРОСНА

Українські мислителі, сприймаючи вплив світової філософської культури, ставали безпосередніми учасниками її творення, вносячи до неї свій доробок. Тенденція до цього стає помітною в кін. XV – на поч. XVI ст. на загальному фоні духовно-культурних процесів, з якими пов'язана назва цілої епохи всесвітньої історії – епохи Ренесансу (Відродження). Основними рисами ренесансної літератури стали: відродження античності, автобіографізм, антропоцентризм, гуманізм, секуляризація (тобто посилення в літературі світського начала), багатомовність, багатоконфесійність, багатоконтекстуальність (коли спадщина одного автора належить кільком літературам).

Гуманізм (від лат. *humanus* – людський) спрямований на утвердження поваги до гідності і розуму людини, її права на земне щастя, вільний вияв природних людських почуттів, здібностей. В етичному плані – це моральні принципи, вужче – людяність, повага, любов до людини, готовність їй допомогти. Ідеї Гуманізму пов'язані з активізацією суспільства, створенням умов, гідних життю людини. Гуманізм за умов епохи Відродження проявлявся у витворенні високих зразків художньої та культурної творчості, спрямованої на реальну земну людину, перебудову суспільства через розвиток освіти, науки, культури, де все людське має бути підпорядковане людському розуму, а сенс життя полягати у служінні людям, батьківщині.

Дослідники староукраїнського письменства стверджують, що Юрій Дрогобич та український латиномовний поет Павло Русин з Кросна – духовно пов'язані вихователі цілої плеяди польських поетів, яких сучасники називали «окрасою руських мужів та гордістю земель сурмацьких».

Павло Русин народився бл. 1470 року, неподалік Перемишля у містечку Кросно (нині воеводське місто в Польщі) – помер бл. 1517 року – поет, мислитель-гуманіст епохи Відродження. Літературознавці вважають його першим гуманістичним поетом України. Повернув його ім'я в Україну в 60-х роках російський славіст Ілля Миколайович Голенищев-Кутузов, котрий назвав його «першим гуманістичним поетом України і Білорусії» [Голенищев-Кутузов 1963, 95].

Якщо врахувати, що пістет перед писаним словом, його читанням – одним із найбагатродніших занять – визначав тематичні обрії української літератури з перших її століть, то існування україномовної й латиномовної паралелі можна сприймати як ознаку повноти українського художнього світу.

У цьому розумінні ряд авторів, що їх традиційно зараховують до української літератури, спираючись чи то на самовизначення, чи на місце народження і перейнятість українською проблематикою, суттєво впливають на ті явища, які можна вважати материковими.

Грунтуючись на тому, що Павло Русин писав латинською мовою, польські дослідники трактують його як польського літературного і культурного діяча, а деякі, зокрема Б. Кручкевич, вважають його ідентичною особою з магістром вільних мистецтв, уродженцем Кросна – Павлом Процлером. Існує чимало гіпотез щодо його походження, але доказів – недостатньо. Павло Русин поспіль іменує себе у творах «русином» (тобто українцем).

Дослідник І.М. Голенищев-Кутузов підтвердив, що «у своїх книгах магістр Павло незмінно називав себе русином» [Голенищев-Кутузов 1963, 95]. Польська дослідниця А. Сліч писала, що він «вважав себе за русина і підписувався «Паулюс Рутенус» [Сліч 1985, 87]. У поезії «Промовляє книга» себе він називає тим, «кого Русином весь тямущий гурт залюбки йменує – словом солодким». Любов талановитого поета і вченого до рідного краю відзначили поети Р. Лубківський, П. Мурянка.

Павло Русин закінчив Грейсвальдський університет у Німеччині, Краківську академію. Тут отримав звання магістра і залишився викладати. Серед його учнів були видатні слов'янські поети такі, як Ян Дантишек, Ян з Вислиці, він навчав Миколу Коперника, у 1508 р. Русин у Кракові видав книгу сатир Персія, у Відні 1509 р. із ласки угорського можновладця-мецената Гаврила Перенея видав том своїх творів «Pauli Crosnensis Rutheni Carmina» («Пісні Павла Русина із Кросна»). Варто зазначити, що у збірці – понад чотири тисячі рядків, написаних сапфірним, алкеєвим, фалеховим, асклепіадовим, архілоховим віршами, які вперше вживалися у старогрецькій поезії, а тепер переносилися на український ґрунт. У 1512 р. Русин видає поему Яна Паннонія на честь Гваріно, у передмові високо оцінюючи цього поета, а в 1513 р. за редакцією Павла Русина вийшли дві трагедії Сенеки: «Троя» і «Фіест».

Деякі українські, західноєвропейські вчені, зокрема Д.Чижевський, М.Браун, латиномовну творчість українських авторів зараховували до католицьких цінностей, тому вони заперечували проникнення Гуманізму і Ренесансу взагалі («з гуманізмом в точному значенні слова Русь не мала нічого спільного...»). Але ж повернення до літературного процесу хоча б Дрогобича, Русина, Оріховського начисто заперечує ці вигадки. Уся ренесансна інтелігенція створила велику і потужну «Республіку гуманістів». І Павло Русин один із перших її почесних громадян.

Творчість Павла Русина належить до Ранняго Ренесансу, коли мистецтво ще не порвало з традиціями Середньовіччя, не ставило принципу секуляризації як рушійного, не знало підтексту, химерної метафорики, надмірної античної символізації. Саме через це дослідник Валерій Шевчук поділяє творчість Павла Русина на три пласти, перший з яких – духовна поезія, присвячена святим, біблійним особам, віршовані молитви; другий – елегії, оди, себто панегіричні твори з присвятами значним персонам, в яких ми бачимо образ мудрого, справедливого, просвіченого монарха, що зустрічається також у творах інших гуманістів; третій пласт – медитаційно-дидактична поезія – найцінніше, що створив поет, висловлюючи своє особисте ставлення до книг, мистецтва, життя і, власне, світу.

«Пісні Павла Русина із Кросна» – це медитативна лірика, яка продовжує в європейській поезії традицію, започатковану Горацієм. Його вірш промениться спокоєм і рівновагою, тихим смутком через швидкоплинність людського життя, усвідомленням мирської марноти. І водночас творчість Русина сповнена віри в поезію, де горить її живий вогонь, в книгу, босама книга є найкращим витвором людського духу. Поезії Русина притаманні глибокі, майже ностальгічні настрої, коли він пише вірші до свого улюбленого учня Севастяна Маді, який його «душіполовина» і з яким він «життя до половини ділить», вірші, котрими той має привітати рідну землю після розлуки. Безперечно, ця поезія пройнята його власним настроєм, почуттям туги за рідною Лемківщиною, коли він звертається до землі: «Зараз спішу, годувальнице мила, до тебе вернутись», «Довго не бачив тебе, о найдорожча моя!», «Мамо, прийми ти свого сина,

благаю тебе...»). Батьківщину поет бачить, як чудову, плодovиту, можна сказати, ідеальну землю, повну багатств, учених людей, про яку слід турбуватися, бо в неї ти ляжеш після смерті. Валерій Шевчук називає цей твір («До Севастьяна Маді») своєрідною програмою для написання поеми «Роксоланія» Севастьяна Кленовича.

Ідейно-тематична спрямованість поезії Павла Русина багата і розмаїта. Поезія для нього – це глибока асоціативність й підтексту: «суть усіх творів... глибоко десь помистецьки скрита...», «суть поезія досконала вміло укриває...» [Шевчук 1995, 127], це, як сказано у вірші «Похвала поезії» – «дар богів». Поет говорить про дев'ять муз, не називаючи їх (вважалося, що дев'ять муз відповідають дев'ятьом планетам, музика руху яких створювала світову гармонію). Павло Русин дає цікаве, алегоричне визначення поезії: «в пісні ж, десь на дні, по-мистецькому скрита, зблискує правда», більше того, він проголошує принцип, який став для поезитики Бароко основоположним і який Григорій Сковорода назвав у XVIII ст. «іконою Алквіадської»:

«В панцирі твердім із горіха – зерня,
Хист тонкий бува і у грубій тілі,
Так і суть свою досконала пісня
Звикла ховати...» [Шевчук 1995, 127]

У поезії «До Аполлона» Русин закликає верховника Парнасу (а Парнас – це двоверха гора у Фокіді, в Греції, біля підніжжя якої було Кастальське джерело, присвячене музам і Аполлону) «поспішити до нас вже, просимо сердечно». Цей мотив звучить і в «Оді до Аполлона»: «...священним ввінчай листям своє чоло, і під звук золотих струн... Фебе, суди спіши...»

Видно те, що Павло Русин обертається у колі загальних тем, українська земля у нього теж загальна, він більше зосереджений у слові. Зрештою це зрозуміло, адже ознакою Гуманізму була наднаціональність, космополітизм. Отже, всі новолатинські поети були, так би мовити, слугами Парнасу загальноєвропейського (про це йдеться в «Елегії для Яна з Вислиці»). А от про український національний Парнас на Львівських горах вперше заговорить лише Севастьян Кленович у своїй дивовижній поемі «Роксоланія» (1584 р.).

Павло Русин, будучи прихильником високої, вченої поезії, закликає в дидактичному наставленні свого учня Яна з Вислиці: гордо слухати «пустий гамір простої юрби», поет повинен мати вуста, наповнені «з вошин солодким медом», має дбати, «щоб на творіннях значних темних ти плям не зробиш», бо навіть маленькі вади «спотворюють чисте обличчя», поетичний твір має вкриватися «орнаментом дивним», а вчення поета, «щоб не стати відомим, не втратило силу» має бути «сховане в місці таємнім»... Ось такі от секрети тогочасної поетичної творчості відкриває нам гуманіст Павло Русин. Але дисонує з цією наукою наступне: вірші свої Русин називає «простіші за наші сурмацькі місця», стиль – селянським (в «Оді до Аполлона»), без «орнаментів дивних», талант – невеликим (в «Елегії для Яна з Вислиці»), писання – скромним (в «Севастьяну Маді»). Що це – ознака скромності автора? Скоріше це естетична, аніж моральна категорія...

Дидактичне повчання Русина «Похвала Валерію Максиму» є наукою, як здобути й утримати в собі «свою Чесноту», а розкішна елегія «Про прихід зими» засвідчує блискучий талант автора глибокою імпресією, композиційним блиском. Саме цей твір заклав початок пейзажної лірики в українській поезії.

Русин був книжником і присвятив книзі зворушливі вірші: «Промовляє книга, яку добуто із сховища і якій повернуто давній блиск» і «До книжечки». У першому, скоріше, йдеться про перевидання сатир Персія, котре подається воскресінням живої істоти. Русин мовить у вірші «До книжечки», що книга йому «від золота ясного ясніша, від коштовностей усіх мені дорожча». Її рух у світі – шлях мандрівника, який долає пільму і терни. Призначення книги для нього – не забави, а «лиш таке, що розрадить, а біль вгамує, щастя й шани додасть, спасе і увічніть».

Павло Русин із Кросна – один із зачинателів культури Відродження в Україні, який обстоював ренесансно-гуманістичну ідею про спроможність людини своїми зусиллями, добродієм і доблестю дійти богоподібності, досягти земного безсмертя, закликав віддатися справжній науці, бо тільки вона таїть «світлий образ правди святої». Русин був прихильником концепції природного права, захищав особисті свободи, стверджував право людини на повноцінне життя, свободу сумління, керівництво власним розумом. Відсутність або порушення якогось із цих прав Русин-гуманіст розглядав, як свідчення варварства і деспотизму. Ідеальною формою державного правління він вважав освічену монархію, обмежену законом, а в руслі ренесансно-гуманістичної традиції підносив поезію, поцінуючи її вище від історії та філософії, у поетичній творчості розвивав неоплатонівську ідею близькості поета до пророка, поетичне слово називав даром богів, їхнім дитям «гомінким і солодким». Його творчість мала досить велике значення для формування новолатинської польської поезії, вплинувши на Яна з Вислиці, А.Кжицького, Р.Агриколи-молодшого, Яна Дантишека, К.Яницького та інших. Русин став родоначальником української латиномовної поезії, поклавши також початок таким жанрам, як: елегії, оди, епіграми, ліричної медитації і загалом високої, ученої поезії.

Павло Русин – наш Великий Гуманіст, який творив в ім'я правди, істини, добра, розповідаючи нащадкам про свій час, а його творчість – життєдайне джерело, з якого потекли золоті ріки високої поезії України...

Гуманіст п'ять століть тому казав:
«Людина – найвища цінність!»
І погляд цей Відродженням став,
Засвідчив людини гідність,
Права на щастя земне утвердив
Від Русина й тепер до нас,
На вільний вияв людських почуттів.
Гуманність розвінчив час.
Демократ сьогодення гадати почав:
Як, чим побороти бідність?..
А хай би він Гуманіста згадав, що:
«Людина – найвища цінність!»

1. *«Антологія польсько-латинської поезії»*. – Щецін: 1985; 2. *Голенищев-Кутузов И. Н.* «Гуманізм у восточных славян» (Украина и Белоруссия). – М.: 1963. – 94с.; 3. *Литвинов В.* «Ренесансний гуманізм в Україні (ідеї гуманізму епохи Відродження в українській філософії XV – поч. XVII ст.)», 2-ге вид. – К.: Основи, 2000. – 472с. 4. *Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Теремка.* К.: 2006. – 752с.; 5. *Савчук О.*

ст. «Поет-гуманіст Павло Русин з Кросна // Європейське Відродження українська література XIV – XVIII ст.». – К: 1993; 6. «Славянские литературы». – М: 1973. – 558с.; 7. «Слово многоцінне» /хрестоматія у 3-х томах, кн.1; упорядники: В. Шевчук, В. Яременко / твори Павла Русина із Кросна у перекладах А. Содомора і В. Маслюка. – К: 2006. – 799с.; 8. В. Шевчук «Муза Роксоланська»: Українська література XIII-XVIII ст.Конспект. – К: 1993. – 93с.

*Н.О. Любарець, здобувач,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

СУЧАСНА ПОЛІКРИТИКА РОМАНУ ВІРДЖИНІ ВУЛФ «ДО МАЯКА»

Роман Вірджинії Вулф «До маяка» (1927) з моменту його публікації набув вагомого значення в критичній оцінці творчих здобутків письменниці. Так, до нього зверталися ті дослідники творчості письменниці-модерністки, яких цікавили явища ритмізації та музикалізації художньої прози (Е.М. Форстер, Е.К. Браун), її ліризації (Р. Фрідман, М. Бредбері), нові форми психологізму (Л. Ідел) та художнього стилю (Д. Олбрайт, Р. Стівенсон). Сучасна зарубіжна англістика розширює спектр підходів та потрактування означеного роману, утворюючи складну систему його інтерпретацій. Метою даної розвідки є виокремлення ключових векторів аналізу роману «До маяка» у його полікритиці останніх десятиліть.

Один із варіантів сучасного провокативного прочитання роману «До маяка» пропонує відома американська дослідниця гендерних проблем Гаятрі Чакраворті Співак у критичному есе «Руйнування і творення у повісті Вулф «На маяк»» (2006). Її концепція обраного твору вибудована шляхом «свідомого накладення одна на одну двох алегорій – граматичної та сексуальної – та прочитання його у певні моменти як автобіографії» [Співак 2006, 91]. На думку дослідниці, тричастинна побудова роману «До маяка» представляє граматичну алегорію: суб'єкт – з'єднувальна ланка – утвердження. Твір, таким чином, передає структуру розповідного речення: підмет – допоміжне дієслово – предикатив. З'єднувальна ланка або ж, як її називають, «копула» несе не лише ваге граматичне навантаження («ключовий момент граматики і логіки, вісь ідеальної мови» [там само, 92]), а й втілює сексуальний заряд статевої відносин («copulation від copula» [там само]). Мегафора копули, як стверджує Г.Ч. Співак, стосується, в першу чергу, містера Ремзі, з одного боку, як мислителя – хранителя логічних суджень, а з іншого, як чоловіка й батька – «хранителя копуляції».

Водночас, Г.Ч. Співак інтерпретує роман як проект «вхоплення сутності» місіс Ремзі, яка виступає у першій частині роману його суб'єктом, а в останній – утвердженням, зображеним на полотні. І якщо для містера Ремзі його дружина розкривається у подружніх стосунках, то Лілі Бріско намагається «вловити» її образ за допомогою іншого виду «копули» – мови мистецтва. На думку дослідниці, цей роман є «історією містера Ремзі (філософа-теоретика) та Лілі Бріско (художника-практика), що розгортається довкола місіс Ремзі (текст)» [там само, 91]. Г.Ч. Співак стверджує, що Вулф використовує образ

плетива, яким зайнята місіс Ремзі, «як автоеротичну текстуальність» [там само, 95]. На нашу думку, даний образ може бути також потрактований в інших параметрах, як один із варіантів «творення» нової дійсності, як «копула», що перекидає місток між мрією Джеймса та можливістю її реалізації, адже місіс Ремзі, попри наполегливість чоловіка, плете панчохи для здорового сина доглядача маяка.

«Ключем» до біографічного прочитання роману Г.Ч. Співак обирає дві аналогії між датами життєвого шляху Вулф та зображеними в романі подіями. По-перше, між першою та третьою частинами твору минає десять років, по яких закінчується перша світова війна, тому дію першої частини можна співвіднести з 1908 роком, тоді як родина Стівенів останній раз відвідала Таланд Хауз у Сент-Ів («реальне» місце дії роману) у 1894 році. По-друге, місіс Ремзі помирає невдовзі після завершення дня, описаного в першій частині роману, тоді як мати Вірджинії – Джулія Стівен померла 1895 року. Тому 10 років, що утворюють розділ «Час минає», співвідносяться з фактичним проміжком часу з 1894 по 1918 рік. Це був один з найважчих періодів у житті письменниці, позначений численними нападами депресії. Тому історія занепаду та руйнування літнього будинку Ремзі пропонується до сприйняття як «щоденник» душевного та розумового стану письменниці, її психологічного досвіду тих років. Дослідниця проводить паралелі між процесами руйнації, зосереджуючи увагу на образі розв'язаної зеленої шалі, яка, на її думку, «перетворилася на мовчазне письмо, що оповиває звук» [там само, 101]. Такі міркування дозволяють Г.Ч. Співак стверджувати, що в другій частині роману «копула» як зв'язок з реальністю втрачається, і тому процес «руйнування» домінує над «творенням», хоча й не поглинає останнього завдяки введенню персонажів жінок, які впорядковують будинок до нового приїзду сімейства Ремзі.

Іншим аспектом біографічного прочитання обраного роману є спроба дослідниці сприйняти образи Кем та Лілі Бріско як уособлення самої авторки. Семирічна Кем у першій частині твору – це маленька Вірджинія у Сент-Ів. Сорокатрилітня Лілі Бріско у третій – Вулф у віці, коли вона почала працювати на романом «До маяка». До того ж, Лілі – художниця. Тому Г.Ч. Співак пропонує розглядати цей образ ще й як уособлення сестри письменниці – художниці Ванесси Белл. Лілі Бріско закінчує роботу над полотном після того, як настав мир. У «реальному» часі на момент підписання Перемир'я Вулф закінчила книгу про сестру – роман «Ніч і день». На нашу думку, прочитання образу місіс Ремзі як спогаду про матір письменниці можливо доповнити, побачивши в ньому художню реалізацію мрії Вулф про материнство.

Проблемами автобіографізму та віковими збігами персонажів і авторки в досліджуваному романі займається також американська дослідниця С'юзен Дік. У статті «Літературний реалізм у «Місіс Делловей», «До маяка», «Орландо» та «Хвилі»» (2000) вона звертає увагу на те, що в першому варіанті роману Лілі Бріско (тоді ще під ім'ям Софі) у першій частині «Вікно» мало бути сорок п'ять років. Зменшення віку персонажа в канонічному тексті допомогло Вулф розкрити ставлення Лілі до місіс Ремзі швидше як до матері, ніж як до подруги. Іншою точкою дотику біографічного та художнього матеріалу С. Дік обирає місце розгортання дії. Вона досліджує, як початковий задум Вулф щодо реального корнуельського містечка Сент-Ів трансформувався у художній простір шотландського острова Скай. При цьому вона згадує, що деякі критики зауважували збереження в романі колориту Корнуельса, а не презентацію Шотландії. Все ж, на її думку,

якщо «Лондон функціонує в «Місіс Деллоуей» з детальною точністю саме як Лондон, то острів Скай [в романі «До маяка» – Н.Л.] існує у загальному плані як частина світу природи, в якій відбуваються події людського життя» [Dick 2000, 57].

С. Дік сприймає детальність та точність хронотопу в романі як прояв «літературно-го реалізму». Йдеться, звичайно, не про міметичне відображення життя. Для дослідниці важливо, що маршрути, які персонажі «Місіс Деллоуей» долали вулицями Лондона, можна було б легко відтворити, користуючись картою міста і навіть вкластися в ті проміжки часу, які передає Вулф. Таким чином, за С. Дік, «реалізм» у Вулф є способом художньої трансформації комплексу часопросторових та історичних відношень реального світу. На її думку, в романі «До маяка» «реалістичних» деталей замало і вони переважно пов'язані зі сприйняттям першої світової війни.

Дослідниця також приділяє увагу індивідуально-стильовим ознакам обраного твору. Так, вона зупиняється на застосуванні Вулф круглих та квадратних дужок. С. Дік помітила, що квадратні дужки є лише в другій частині роману. В інших його частинах письменниця звертається до круглих дужок, які створюють відчуття «одночасного прочитання різних рівнів» твору [там само, 61]. Проте квадратні дужки в «Час минає» емпатично візуалізують розрив між двома планами оповіді, які, до того ж, контрастують як «поетичний стиль оповіді [загального плану] та звичайна, навіть банальна, проза вставок» [там само, 61]. Таким чином, стильові прийоми передачі різних рівнів дискурсу С. Дік розглядає і в опозиції «поезія – проза», що є актуальним для наших подальших досліджень ритмізації художньої прози Вулф.

Подібного до того, як Г.Ч. Співак заперечує актуалізацію в романі проявів жіночого «кастраційного комплексу», інша американка Ніколь В. Жув у феміністично-психоаналітичному аналізі роману «До маяка» ставить під сумнів потрактування образу містера Ремзі як фройдівського патріарха. Дослідниця зауважує, що містера Ремзі часто прочитують як «владну особистість, батька, який каже «ні» своєму синові Джеймсу і його сподіванням поїхати до маяка, будинку світла, будинку матері» [Jouve 2000, 261]. Вважають, що у зображенні таких стосунків Вулф навмисне прагнула розкрити едіпів комплекс. Для Н.В. Жув такі паралелі є надуманими. На її думку, непохитність батька у відмові в подорожі на маяк, а також інтенсивний прояв злості Джеймсом здаються майже карикатурними, оскільки «суперечать очевидній рівності та ввічливості» у відтвореній ситуації [там само]. У своєму намірі полонити увагу місіс Ремзі її чоловік, стверджує дослідниця, радше конкурує з власними дітьми. Він вимагає від дочки та інших жінок свого оточення дбайливого материнського ставлення, а не поводиться як «фройдівський батько, який диктує закони та погрожує кастрацією (часто цитована критиками сцена з Джеймсом є винятком)» [там само, 262]. Навіть задоволення, яке отримує містер Ремзі, завдаючи болу синові, дослідниця схильна розглядати не як садистичні прояви, а як звичайне хлоп'яцтво. Як аргумент того, що в цьому романі Вулф могла йти не за Фройдом, Н.В. Жув посилається на обізнаність письменниці з працями його сучасниці антрополога Джейн Харрісон, в яких значне місце відводилося постаті Матері та якими сам Фройд знехтував, «спираючись лише на тих з антропологів, свідчення яких не суперечили його власним» [там само]. У підсумку пропонується сприймати місіс Ремзі як центральний і найвпливовіший персонаж роману, з чим важко не погодитися. Загалом інтерпретація роману з позицій, запропонованих Н.В. Жув, навертає читача до вдумливого сприйняття як самого тексту, так і дискусій довкола нього.

До тематичного розгляду роману «До маяка» зверталася англійська дослідниця Джулія Бріггз відома вулфознавцям не лише тим, що вона є головним редактором творів Вулф у серії «Penguin Twentieth-Century Classics», а й багатьма критичними статтями, присвяченими її творчості. Вона проаналізувала розкриття у романі центральної теми «відсутності та втрати» [Briggs 1991, IX]. Ключем до її розуміння дослідниця вважає другу частину твору, в якій шокова інформація про раптові та передчасні смерті місіс Ремзі та двох її дітей подається в квадратних дужках. Не заперечуючи значення цього прийому як засобу виокремлення різних планів оповіді, Дж. Бріггз наголошує на їхньому сприйнятті самою Вулф, спираючись на епістолярій письменниці. Для неї трагедія полягала не так у фактичних жорстоких потрясіннях, як у раптових болісних усвідомленнях втрати, вписаних у щоденну рутину життя. «Нас старять і знищують не катастрофи, вбивства, смерті та хвороби, а спосіб, у який люди дивляться, сміються та поспіхом забігають сходами в омнібус», – писала Вулф у романі «Кімната Джейкоба».

Дж. Бріггз сприймає роман як побудований на бінарних опозиціях. Опозиція «постійного ідеалу» (маяк) та «плину часу» (хвилі) залишається центральною в романі. Бажана, але майже недосяжна природа ідеалу втілюється й у прийменнику «до» із заголовку роману [там само, XI]. Поряд з опозиціями «час – мистецтво», «постійність – плинність», дослідниця визначає такі, як «реальність – уява», «жіноче – чоловіче», «тоді – зараз». На її думку, Вулф не лише актуалізує ці опозиції в романі, а й руйнує їх, додаючи третій елемент. Задля того вона вводить у структуру роману частину «Час минає», в гендерному аспекті розкриває складний образ Лілі Бріско, а в символіці роману надає особливого значення фінальному мазку на полотні, який одночасно роз'єднує та єдне будинок та огорожу – опозиційні та незбалансовані елементи картини.

Стосунки між Лілі Бріско та місіс Ремзі Дж. Бріггз своєрідним чином асоціює зі зв'язком між Шекспіром та молодим чоловіком у циклі сонетів поету. В останньому рядку 98 сонету Шекспіра, який місіс Ремзі згадує наприкінці першої частини роману, дослідниця вбачає також тему відсутності. Вона проявляється не лише у смерті самої місіс Ремзі, а й у відсутності будь-якого суттєвого контакту між персонажами: «Нічого не сталося. Нічого! Нічого! Коли вона [Лілі] схилила голову на коліна місіс Ремзі. Та все ж вона знала, що знання й мудрість зберігалися в серці місіс Ремзі» [Woolf 1996, 79]. Мистецтво утворює цілісний образ з того, що сприймалося як неповне, уява Лілі, спираючись на уривки спогадів та фрагменти дійсності, дозволяє їй завершити роботу над картиною. Картина Лілі Бріско – засіб подолання «відсутності і втрати», надання плинному моменту дійсності статусу постійності, хоч сама Лілі далека від усвідомлення власної значущості в цьому процесі.

Дж. Бріггз також стверджує, що втілення в місіс Ремзі спогадів та дитячих уявлень авторки про свою матір, дозволило їй позбутися відчуття одержимості, певного психічного комплексу залежності від образу матері, який, за свідченнями самої Вулф, переслідував її роками. Дослідниця розглядає процес творення як певну психотерапію, спосіб потамування душевних страждань.

Таким чином, сучасна англомовна полікритика засвідчує розширення спектру підходів та прочитань роману «До маяка». Наведені варіанти потрактування цього твору оригінальні у спробі поєднання підходів різних шкіл: феміністичної, психоаналітичної, ново-історичної (у її біографічному аспекті), а також тематичної критики. На даному

етапі започатковане попередниками вивчення стилевих особливостей прози Вулф виходить на новий рівень аналізу планів оповідної структури та взаємовідносин в системі персонажів твору. Поєднання методологічних підходів, апробованих авторами розвідок на матеріалі роману «До маяка», вважаємо за корисне транспонувати на площину досліджень інших творів письменниці, зокрема і в ракурсі подальшого вивчення особливостей ритмізації та музикалізації її прози.

1. *Снівак Г.Ч.* Руйнування і творення у повісті Вірджинії Вулф «На маяк» // Співак Г.Ч. В інших світах. Есеї з питань культурної політики. – К.: Вид. дім. «Всесвіт», 2006. – С. 91-115. 2. *Briggs J.* Introduction / Woolf V. To the Lighthouse. – L.: Campbell, 1991. – P. IX-XXIV. 3. *Dick S.* Literary realism in *Mrs Dalloway, To the Lighthouse, Orlando* and *The Waves* // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 50-71. 4. *Jouve N.W.* Virginia Woolf and psychoanalysis // The Cambridge Companion to Virginia Woolf / Ed. by S. Roe and S. Sellers. – Cambridge: Cambridge University Press, 2000. – P. 245-272. 5. *Woolf V.* To the Lighthouse. – L.: Penguin Books, 1996. – 306 p.

К.О. Львова, студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

МЕЛЕТІЙ СМОТРИЦЬКИЙ І ЙОГО «ТРЕНОС»

Творчість Мелетія Смотрицького (світське ім'я – Максим), найсуперечливішої постаті історії української полемічно-публіцистичної літератури, припадає на першу чверть XVII століття. Син видатного Герасима Смотрицького, автора популярного свого часу «Ключа царства небесного», Мелетій Смотрицький пройшов нелегкий шлях від пошуку істини у православ'ї до уніатського самозабуття. Можна навіть припустити, що саме завдяки цьому неочікуваному повороту у діяльності Смотрицького, ми знаємо його не як «одного із багатьох», а як певний виняток свого часу, сильну, вольову особистість, яка здатна підняти свій голос проти суспільної обмеженості, несправедливості й консерватизму.

«Тільки той, хто присвячує свою душу розмірковуванню про закон Всевишнього, буде шукати мудрості усіх древніх і вправлятися у пророчтвах; він буде зважати на сказання мужів іменитих і заглиблюватись у тонкі звороти причч» [Біблія 1994,648-672]. Це класичний православний образ ідеального християнина. А що, коли лише цього недостатньо? Що, коли самими розмірковуваннями не обмежується життя віруючого, пошуки мудрості приводять у ще глибші лабіринти, а «сказання мужів іменитих» направлені на власне благополуччя? Можливо приблизно так думав Мелетій Смотрицький, приймаючи найважливіше у своєму житті рішення, яке тавром лягло на його ім'я для майбутніх поколінь.

С.Єфремов у своїй «Історії українського письменства» так пояснює причини важкого вибору Мелетія: «Мелетій Смотрицький був вихованцем, з одного боку, острозької школи й тієї, що там панувала, духовної атмосфери, а з другого – закуштував був і єзуїтської науки та західноєвропейського життя. Це одбилося на його літературній діяльності хи-

таннями й суперечностями, з яких видно невірноважену вдачу, хитку та непокійну – «мятущуюся», сказати б, душу» [Єфремов 1995, 125-128]. Приймаючи до уваги ці обставини освіти Смотрицького, чи можемо ми негативно ставитись до прагнення молодшої людини до свободи, духовної самореалізації, суспільної гармонії? Адже саме завдяки прочитанню творів західноєвропейських гуманістів, Мелетій Смотрицький і сам став представником епохи Відродження, тільки на Україні. Гуманізм Смотрицького не слід шукати у його життєвих діях чи релігійних позиціях, гуманізм для нього – це душа, а душа залишається незмінною у своїй суті попри всі суспільні правила. «Хитання» його ми можемо пояснити лише тяжкими обставинами і тогочасним релігійним гнітом.

Цікавим є те, що моральна підготовка Смотрицького до унії почалась ще задовго до однозначного вибору. І, як не дивно, поштоухом до цього стала не сама релігія як така, а питання освіти і науки. Д.Мордовець у своєму романі «Сагайдачний» так характеризує діяльність Смотрицького: «...Багато помандрувавши по Європі як учитель одного литовського панича – сина вельможі, наслухавшись найученіших професорів кращих європейських університетів, цей схизматик боровся із своїми ворогами не як неук, а у всеозброєнні тодішньої вченості» [Мордовець 1994, 81]. Зауважимо, що особливо негативне ставлення сучасників до Смотрицького було ще й зумовлено певною інтелектуальною конкуренцією, адже начитаність, блискуча освіта і висока ерудиція Мелетія ставили його на одне із перших місць серед тогочасної наукової еліти. Діяльність Смотрицького можна визначити як активно-реформаторську, яка за основу мала виразні патріотичні ідеї. Програма Мелетія була такою: негайно реорганізувати шкільництво за західноєвропейським зразком, запровадити вивчення латинської мови і філософії, зокрема Аристотеля і Платона (яких називали «поганськими»), просвіщати народ науково, релігійно і політично [Полек 1994, 84-88]. І знову – стіна презирливого мовчання, а потім – вибух обурення серед ортодоксальних православних України. Обурення від нерозуміння важливості змін? Від нестачі потрібної освіти? Чи, може, були інші, більш особисті причини? То ким же був Мелетій Смотрицький: еретик і відступник чи борець – патріот?

Опинившись у швидкозмінному вирі подій свого часу, Смотрицький чудово розумів важливість поширення знання серед народу, виховання нової наукової і релігійної свідомості. Неодноразово у його творах з'являється думка про становище української верхівки, одягнута у поетичні шати туги за минулим: «Де тепер неоціненний той камінець,... той карбункул, що саяв, наче світильник,... – дім князів Острозьких...?» [Яременко 2006, 545]. Острозькі – то лише ідеалізований приклад, крім цього Мелетій згадує «безцінні діаманти»-князів Слуцьких, Заславських, Збарських, Вишневських та багато інших відомих родів. Але головною метою просвітницьких реформ Смотрицького було зупинення процесу денационалізації та ополячення вищого українського панства, а з ним і простого народу. Байдужість суспільства до таких справедливих (що й довела історія) вимог породила відчай, який вилився у геніальному «Треносі» Смотрицького, якому судилося стати найдосконалішим твором полемічної літератури початку XVII століття.

Твір було написано 1609(1610) року польською мовою під псевдонімом Теофіл Ортолог, тобто Правдослов. Невипадковою була і назва «Тренос», себто плач, яка визначала не тільки характер твору, а й стиль написання. За основу було взято українські народні плачі-голосіння, які автор вдало подав у ритмізованій прозі, що не може не нагадати нам

відомий «Плач Ярославни». Цікавим є те, що між обома плачами можна провести певні стилістично-образні паралелі.

Починається «Тренос» словами жінки-матері: «**Горе** мені, бідній, **горе** нещасній, ах – з усіх сторін ограбованій, на світову ганьбу мого тіла з усіх риз оголеній!» Мотив горя було одразу введено у твір для точної і однозначної оцінки тодішньої суспільно-релігійної ситуації і повторено задля емоційного спрямування на свідомість читача. « І квилить, плаче Ярославна в Путивлі рано на валу... **Горе! Горе!**» [Шевченко 1999, 552-554]. Ярославна – жінка-дружина, яку також духовно пограбовано та відібрано найцінніше – коханого. Страждання її не мають меж і вириваються надривним « Горе!» і ще раз розпачем серця «**Горе!**»

У «Треносі» головним ядром є персоніфікований образ матері-церкви, який, як слушно зауважує М.Грицай, « переростає в символічний образ матері-України, що тужить-плаче за своїми невдячними дітьми, які давно вже її покинули, зрадили її віру, мову, громадянство» [Грицай 1989, 150-154]. У «Плачі Ярославни» – тонко вималюваний образ жінки, про яку можна сказати словами із «Треносу»: «День в болях і ранах, ніч в стогоні і зітханню!» Варто зауважити, що тут також можливий перехід з образу Ярославни-дружини в образ матері-України, яка риде за своїм зниклим сином, сумує, бо не знає його долі, бо відірвався він від лона материнського і слабкою є надія на його повернення.

Гостро протиставлена у творі ідея миру-війни: «Моє ти ладо принеси, щоб я постіль весела слала, у море сліз не посилала...» Тобто «постіль весела слала» – як **колись**, у мирні часи, а **тепер** « у море слюзи посилаю». Цю ж ідею бачимо у « Треносі»: «**Перед тим** гарна і багата, **тепер** зогиджена і убога! **Колісь** королева всьому світові мила, **тепер** всіма зневажена і загнана!» Знаменням квітучого минулого виступає мотив **весілля**, як радості, кохання, продовження роду. Так у «Треносі» Церква названа Божою нареченою, а у «Плачі Ярославни» читаємо сумний докір Вітру: «Моє **веселіє** украв, в степу на тирсі розібгав». І якщо у попередньому творі війна виступає реальними фізичними подіями, то у «Треносі» зображено не менш жахливе явище – війну релігійну, тобто духовну. Смотрицький не дарма вклав до вуст Церкви жіночі слова, показуючи нам те, що саме для жінки, як матері, неприродним і чужим є розуміння війни, бо війна означає вбивство нею породженого.

Варто звернути увагу і на такий всеохоплюючий тон обох творів, як індивідуально-авторське подання краси. Д.Чижевський у своїй праці «Поza межами краси» зазначає, що однією із особливостей епохи Бароко був прийом натуралізації священного образу [Чижевський 1952, 22].

Саме у «Треносі» Мелетій Смотрицький зображує естетичний контраст між «королевою **всьому світові**» і «посміховиськом **світові**». Задля пробудження жалю у читача таке становить Церква подається саме у світовому масштабі, тим самим підсилюючи безпорадність **однієї** матері перед **цілим** світом. У «Плачі Ярославни» княжна «плаче, сумує, квилить...», але ж ще на початку сказано, що вона співає: « В Путивлі граді вранці-рано **співає**, плаче Ярославна». Вбита горем жінка із заплаканим обличчям не могла сприйматись естетично, тому Ярославна «...як та зозуленька кує, словами жалю додає». Такий опис надає героїні жіночої привабливості, створюючи образ «естетичного страждання».

Що ж до «Треносу», то можна сказати, що не менш важливим і, можливо, головним є мотив зради. А найтяжчих ран завдають саме рідні діти: «Діток родила і виховала – а вони мене виреклися, стали мені посміхом і докором!» Саме тут проглядає напру-

жена опозиція двох світів – рідного, материнського і чужого, злого, але багатшого на життєві блага і перспективи. Ворогом Церкви-матері стає католицька Церква-мачуха із папою римським, до якої перебігли колись вірні сини православні : «...**всі** мене одбігли, **всі** погородили, родичі мої далеко від мене, приятелі неприятелями стали, сини мої, гадючому позавидувавши племені, утробу мою заразливими жалами жалять!» «Всі» – виступає констатацією самотності, а його повторення – материнським болем самотності. Тут ми бачимо лейтмотив приреченості, бо все вирішує тільки Бог. І знову вистражданий, але у своєму тоні спокійний висновок княжни Ярославни: все марно, «сльозами моря не долить», і звертання до вищих сил – Вітру, Води, Сонця, як усвідомлення своєї безпорадності перед людською жорстокістю.

Особливим у «Треносі» є те, що Смотрицький вперше подає поіменний список українських і білоруських зрадників православної віри, протиставляючи їм «родовиті, славні, великомисленні, сильні й давні доми по всім світі». Особливо яскраво зриває він маски зі священників і архієпископів, учителів і пастирів: «...багато тепер пастирів іменем, а мало ділом!...Більше! Не пастирі се, а вовки хижі, не вожді, а льви голодні, що одні вівці самі без милосердя пожирають, а другими зміїні пащі без милості загиблюють!» Цікавими є зауваження автора щодо католицьких звичаїв і обрядів: «Ох той непорядний, переінакшений, безбожний звичай рукоположення! «Рук ні на кого не полагай»,- апостол каже...». Також у «Треносі» дуже чітко висвітлюється ставлення Смотрицького до грошей, як до чогось брудного, непорядного, «папського»: «Мої ж теперішні єпископи і архієпископи все те апостольське поучення за себе закинули і ногами непорядку, бажанням срібла засліплені, його потоптали!» Новаторський підхід автора до написання полемічного твору позначився на використанні численних окалізмізмів, наприклад: пильні розпорошувачі еретичних плевел, гасителі (а не світильники), обманці (а не пастирі), архієпископи (а не архієпископи), болото простоти розуму вашого.

За сплеском почуттів відчуваємо у Смотрицького страшне осягнення реальності: коли останній православний продасть свою душу за католицькі привілеї, не стане віри, а без віри не існуватиме й свята Церква. Приреченість через повну залежність від дітей – носіїв віри. Той же вирок виносить собі княжна Ярослава: «**Загинув** ладо... **Я загину!**», – життя без коханого не має смислу.

Звернемо увагу на те, що звертання у «Треносі» спрямовані не просто до одного народу, а до цілого світу: «Слухайте моєї жалісної повісті **всі** народи, візьміть в уха **всі**, що в кругу світу живете...» У цьому полягає виняткова масштабна спрямованість емоційної передачі болу православної Церкви. Як слушно зауважив Б.Степанишин : « В українській літературі є ще два твори, які за силою громадянського звучання можна поставити поряд з «Треносом» – це Шевченкове послання «І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм...» та «Пролог» до поеми Івана Франка « Мойсей». Але тільки за силою громадянського пафосу, бо обидва наші генії звертаються лише до свого народу (« Брати мої...», «Народе мій!»). Мелетій Смотрицький перший (і поки що єдиний) звернувся до всіх народів планети Земля, закликаючи їх бути свідками і суддями кривд, заподіяних нашої Україні)[Степанишин 2000,373].

«Тренос» по його виникненні було сприйнято по-різному. Для читачів православного середовища книга стала своєрідною коштовною Біблією, її заповідали дітям, веліли класти до могилі[Возняк 1992,486-495]. І хоча у творі не прослідковувалось революційного

заклику до боротьби, але точна критика, основою для якої були антиватиканські твори західноєвропейських авторів, спричинила неабиякий гвалт серед представників уніатства. Петро Скарга у книзі «На тренос і лямент Теофіла Ортолога до Русі грецької віри пересторога» (1610) уділиво написав, що «...наклепи його костелові римському не нашкодять, але церкві руській це велика зараза і вступ до еретичтва спричинити може» [Яременко 1986, 52]. Ці слова були зумовлені певним намаганням відвернути від Смотрицького народ, зменшивши популярність твору шляхом закидання сумнівних доказів.

Після бурхливої реакції з боку католиків, король Сигізмунд III наказав під загрозою штрафу в п'ять тисяч злотих не продавати і не купувати книжки, віддруковані примірники спалити, друкарню закрити, коректора Логвина Карповича ув'язнити, а самого автора негайно виявити і забрати під слідство. Цікавим є те, що попри всі утаємничування Смотрицького, ім'я його знали всі православні, але слідство так і не виявило [Грицай 1989, 150-154].

Та після визначного літературного піднесення для Смотрицького настала глибока духовна і моральна криза. С.Єфремов достатньо критично описує період надлому Мелетія: «Та ще більший, може, трагізм тодішнього становища України в тому, що й автор того незрівнянного плачу, цей «янгол божий», незабаром власних рук доклав до національного лихоліття» [Єфремов 1995, 125-128]. До нашого часу незбагненим являється питання переходу Смотрицького на уніатські позиції, але варто звернутись до самої творчості автора.

1628 року, по своїй подорожі на схід, Смотрицький випускає книгу «Апология», у якій зрікається своїх колишніх поглядів і вже відкрито оголошує себе уніатом. Але тенденцію до прийняття такого рішення можна помітити ще року 1609 (1610). У відомому (як анти уніатський) «Треносі» вже на початку читаємо: «...меч над головою **обосічний**». То сама Церква промовляла тяжкими роздумами Смотрицького, в її уста було вкладено осягнення подвійної реальності і неминучості вибору: з одного боку – суспільство потребувало негайних реформ, а з іншого – противилось їм. У духовенстві ж панувала ганебна ситуація подвійної моралі: під прикриттям релігії творилися страшні злочини. Мелетій Смотрицький такими словами пише про священників: «Ані життя, ані обичаї, ані ходження, ані одіння – священників в вас не показують. Ні мудрість, ні наука, ні розмова про священня й пастирство ваше не свідчать». Він перебирає багато аспектів життя духовенства, немовби шукаючи виправдання такої моралі, але й тут на Смотрицького чекає сумний висновок: «Ви в житті корчмарі і купці, в обичаях домолежні, в розмові неуки, в ходженні лукаві лиси, в однін хижі вовки!» Чи ж про уніатських священників пише він? Не тільки. У цьому полягав увесь трагізм долі Мелетія. Розчарований у братах православних, пригноблений важкими сумнівами, гнаний і переслідуваний Смотрицький опинився на розпутьті двох доріг. Обидві вели його душу до пекла.

Яким ми знаємо його зараз? І чи маємо право судити? Чому, читаючи лише сухі факти ми принципово не хочемо зазирнути у душу людини? Але прислухайтесь – і почувсте, як крізь віки лунає його страдницький крик: «Ви, що стоїте передо мною, ви, що дивитесь на мене, – послухайте і подумайте: чи є де **біль**, як **біль** мій? Чи є де смуток і жаль, як журба моя?»

1. *Біблія*. – К.: Біблійна спілка, 1998, – С.648-672. 2. *Возняк М.*, Історія української літератури. Том I. – Л.: Світ, 1992. – С.486-495. 3. *Грицай М.*, Давня українська

література. – К.: Вища школа, 1989. – С.150-154. 4. *Єфремов С.*, Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – С.125-128. 5. *Мордовець Д.*, Кримська неволя. Сагайдачний. – К.: Вища школа, 1994. – С.81. 6. *Полек В.*, Історія української літератури 10-17 століть. – К.: Вища школа, 1994. С.84-88. 7. *Степанішин Б.*, Давня українська література в школі. – К.: Либідь, 2000. – С.373. 8. *Чижевський Д.*, Поза межами краси (До естетики барокової літератури). – К.: Академія, 1952. – С.22. 9. *Шевченко Т.*, Кобзар. – К.: Дніпро, 1999. – С.552-554. 10. *Яременко В.*, Слово многоцінне. Том I. – К.: Аконіт, 2006. – С.545. 12. *Яременко П.*, Мелетій Смотрицький. – К.: Вища школа, 1986. – С.52.

*Н.М. Масвська, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ХАРАКТЕРНІ РИСИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО ХУДОЖНЬОГО НАРАТИВНОГО ПИСЬМА

Постмодернізм як художня система – явище неоднозначне і дискусійне. Пропонована на сьогодні парадигма його рис далеко не вичерпує суті феномену: деякі прояви постмодерної естетики так чи інакше продовжують залишатися поза спробами теоретичної систематизації. Така смислова «невичерпуваність» має досить багато причин – від очевидної синкретичної орієнтації постмодернізму, що охоплює і «деконструює» практично всі попередні естетичні здобутки до «деконструкції» усталеної літературознавчої термінології, яка, здається, втратила сьогодні свою загальноприйнятну семантику. Ось чому усі наукові дискусії навколо постмодерну як філософсько-естетичної системи можуть оперувати лише «незамкненими» визначеннями і пунктирними прокресленнями його піввікової ретроспективи [8, 10].

Мета пропонованої статті полягає у спробі емпіричної систематизації деяких найприкметніших рис постмодернізму, пояснити роль і місце постмодернізму в науковій парадигмі ХХ століття та взаємозв'язок постмодернізму з літературою попередніх епох.

Постмодернізм в буквальному перекладі означає «після сучасність». Постмодернізмом характеризується стан цивілізації на Заході епохи «гонки технологій», тобто останньої чверті ХХ століття. Можна сказати, що це вся сума культурних настроїв сьогодні. Відлік постмодернізму ведеться з кінця 60-х років, з часів виникнення американської контркультури. Тоді ж виник постструктуралізм і були впроваджені найновіші засоби масової інформації [3, 154].

Постмодерністська література та культура – це, за словами Дж. Барта, «література виснаження» і водночас «література повторного наповнення і насичення». Не відкидаючи здобутків минулого, вона повинна не просто модифікувати їх, а й стати синтезом уже існуючих естетичних антитез і не забувати про досягнення попередньої літературної традиції необхідність їх наступного збагачення та розширення. Саме в цьому виявляється амбівалентність постмодерністського світосприйняття.

У сучасному вітчизняному й зарубіжному літературознавстві та лінгвістиці постмодернізм найчастіше визначають як певний етап в історії культури, що вирізняється

відчуттям духовної "порожнечі" після втрати ідеологічних ілюзій середини минулого століття. Це явище виникає саме у цей період і, на відміну від попередніх мистецьких тенденцій, відрізняється особливим драматизмом і має досить неоднорідний і внутрішньо суперечливий характер. За визначенням Д. Затонського, постмодернізм як світоглядно-мистецький напрям виникає як певна паралель модернізмові і вони спільними зусиллями відбивають кризу світосприйняття, духовну збентеженість, руйнують попередні суспільні і мистецькі ідеали, філософсько-естетичні системи, стають реакцією на найновіші тектонічні зрушення політичної і соціальної історії [6, 8].

Свої витoki постмодернізм бере з таких течій початку ХХ століття як футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм у мистецтві країн Західної і Східної Європи.

Оскільки одним з найважливіших чинників культури є філософія, то саме з неї починаються всі напрямки і стилі в мистецтві і культурі. Як систематизований світогляд філософія об'єднує всі духовні утворення.

На початку ХХІ столітті література постмодернізму видається досить хаотичною. Публікації про неї кількісно перевершили саму цю літературу. Кожен із літературознавців пропонує свою «модель» «постмодерністського феномену». Але в одних випадках вона подається лише у філософському ракурсі, в інших – без аналізу загальних тенденцій, домінант, магістральних ліній.

Постмодернізм залишатиметься в центрі уваги значною мірою завдяки питанню інтелектуальних поколінь. Подібно до марксисту, який був у центрі уваги покоління, що досягло інтелектуальної зрілості наприкінці 60-х років, постмодернізм залишається центральною проблемою для покоління, яке сформувалося наприкінці 70-х і на початку 80-х років [2, 8]. Постмодернізм як художнє явище репрезентує себе в епоху глобалізації.

Характерною ознакою сучасної філософської ситуації є звертання до лінгвістичної проблематики. Наприклад, Гайдеггер проголосив мову «домом буття». Так, мова опосередковано, специфічно пов'язана з дійсністю і тому з'ясування в якому сенсі вона є головним знаряддям та частиною людської реальності є важливим у морально-філософському, теоретичному відношенні, і, в той же час, має морально-гуманістичні аспекти, допомагаючи вільному волевиявленню та слововиявленню індивіда [1, 32].

Постмодернізм став предметом передусім естетичного, морального і політичного дискурсу. Однак він не став предметом серйозного систематичного аналізу, зокрема серйозного лінгвістичного аналізу.

Дихотомія мови та реальності ідейно готує та виправдовує чисте свавілля в справах та судженнях, безвідповідальність у сфері ідей, та й повсюди, де проголошуються слова, промови, поняття. Не випадково сучасні філософські напрями звертаються до проблеми мови, бо попередні концепції чистої інструментальності мови несуть загрозливі практичні та ідейні наслідки. Та й у нас донедавна до мови ставилися як до формального мовного засобу. Вона інтерпретувалася як дещо другорядне по відношенню до дійсності та свідомості [4, 33].

Постмодерністське письмо є своєрідним синтезом модерністського та реалістичного письма, оскільки включає художні методи в різних модифікаціях у свій код. Постмодерністський нарратив відрізняється хаотичністю та фрагментарністю художньої структури, яка носить світоглядний цілеспрямований характер та покликана відобразити хаос та фрагментарну калейдоскопічність сучасного буття. Сучасна естетична картина світу ба-

гатомірна й плюралістична. Феномени різних естетичних дискурсів поєднуються й створюють нову мозаїку, свого роду синкретичну й поліцентричну поетику, яка відкриває нові можливості та перспективи для лінгвістичних студій.

Прагматична та еклектична гнучкість постмодерністських дискурсів дозволяє поєднувати розмаїття традиційних та інноваційних стилів, змінювати встановлені межі між жанрами, художніми формами, теорією та практикою, високим та низьким стилями, балансувати між старими та новими формами художнього зображення. Отже, художнє постмодерністське нарративне письмо є невичерпним джерелом образності і презентує багатий арсенал мовних засобів художнього зображення, які потребують системного лінгвістичного дослідження.

Велике значення в сучасній лінгвістиці надається проблемі тексту, текстуальності. Причому текстуальність слід розуміти як загальну включеність суб'єкта в людську культуру, де та знаходить своє опредмечення. Не менше значення має і проблема мови, як засобу спілкування та комунікації та як проблема конструювання і деконструювання об'єктивної та суб'єктивної дійсності. Проводячи паралель між різними філософськими напрямками можна сказати, що сучасна людина, суб'єкт, віднаходить своє самобуття в суміші різних родів та видів реальності. Мова є засобом не тільки спілкування та комунікації людей, але й органічної «включеності» суб'єкта в систему сучасної йому культури, вона виступає запорукою його самовиявлення та самоідентифікації [4, 34].

Друга половина XX століття відзначається бурхливою еволюцією суспільної свідомості, впритул до її докорінного зламу: зміни моральних орієнтирів, поширення новітніх філософсько-естетичних концепцій. Виникає атмосфера кризи, абсурдності світу, відчуття, що людство перебуває у «мертвій зоні» своєї історії, і ця «мертва зона» глобальна [7, 190].

Втрата ідеологічних ілюзій стає найхарактернішою рисою постмодерністської художньої свідомості: людина, на думку постмодерністів не здатна систематизувати світ, який постійно трансформується. Тому й не існує абсолютних суспільних цінностей, а отже тотальність й абсолютизм змінюються плюралізмом художнього бачення світу.

Духовний вакуум, невіра породжують самоіронію, скептицизм, творчу багатозначність літератури середини XX століття.

Власне стилю постмодерного мистецтва притаманні риси еклектики (або колажу), тяжіння до підкресленого естетизму, цитування, ремінісценцій, алюзій на відомі сюжети, переінакшення, десаκραлізації цінностей, міфологізації, іронії, прийому художньої гри. Взагалі функція гри найчастіше домінує у творах постмодерністів, формуючи найсуттєвіші аспекти письма: мотив гри постає глобальним філософським символом буття, окреслює проблему сенсу життя [8, 11].

Однією з провідних рис постмодерністської літератури є також гра з читачем (інтерактивність), коли читач отримує повну свободу, може прийняти участь у створенні тексту, бере на себе деякі функції письменника і певною мірою впливає на художній текст, обирає свій шлях його прочитання.

Постмодерністська література та культура виходить далеко за межі класичної традиції, принципово по-новому модифікує основні естетичні категорії, дистанціюється від традиційних бінарних опозицій.

Постмодернізм виник тоді, коли сфера культури почала претендувати на домінуюче становище серед інших соціальних сфер.

Постмодернізм як світогляд намагається пережити, подолати традиційність способу нашого життя не через заперечення і відмову від нього, а, навпаки, об'єднуючи, вбирає в себе всі його непримиримості і протилежності.

Довільність є небезпечною для митців та письменників, позаяк ні сюжет, ні форма його виразу не зустрічають опору і не накладають певних обмежень на виснаження суб'єктивності.

Постмодернізму властиве відкидання авангарду і класицизму, і натомість схильність до ствердження та доповнення.

Постмодерний есенціалізм у літературі, філософії і науці насправді вибирає зі спадщини античності та середніх віків те, що могло б бути прикладом для нього. Постмодерн використовує цю спадщину для того, щоб перевершити епоху модерну та її принцип суб'єктивності і індивідуальної свободи.

Витвори літератури мистецтва постмодернізму базуються на демонстративній імітації та перекомбінуванні частин уже існуючих текстів. Таке використання «готового» художнього слова наближається не до плагіату, пародіювання чи схвалення, а до «позиціонування» текстів попередників та компонування їх у нові тексти.

Типовим для постмодернізму є відмова від пошуків єдиної і беззаперечної істини про світ.

Постмодерний есенціалізм акцентує увагу, на протигагу тотальному процесові думки в діалектиці і теорії вільного від панування дискурсу, на відображенні світу і нашого пізнання за допомогою ідеї або ж *essential*, без яких було б неможливе осягнення цілісності, неперервності як зовнішнього світу, так і пам'яті та пізнання. Світ містить у собі такі форми, що є значною мірою єдиними у своєму роді конфігураціями, які в межах діалектичного та дискурсивного процесів виступають зайвими випадковостями.

Отже, полеміка навколо постмодернізму в сучасному художньому дискурсі представляє собою своєрідний філософсько-естетичний контур в межах якого розгортаються сьгоднішні уявлення про літературу епохи постмодернізму та про відповідний тип образного мислення в різних європейських країнах.

Постмодернізм як художня система сьогодення – непересічне явище, без якого важко уявити шляхи розвитку літератури та мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

1. *Енциклопедія постмодернізму*/ За ред. Ч. Вінквіста та В. Е. Тейлора. Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Видавництво Соломії Павличко – Основи, 2003. – 503 с. 2. *Леш Скот*. Соціологія постмодернізму. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с. 3. *Кормич Л.І., Багацький В.В.* Культурологія: історія і теорія світової культури ХХ століття: Навч. Посіб. – Харків: Одиссей, 2002. – 304 с. 4. *Ярошовець В.І.* Історія філософії: від структуралізму до постмодернізму: Підручник. – К.: Знання України, 2006. – 214 с. 5. *Бульвінська О.І.* Національні особливості європейських постмодерністських літератур // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – К., 2007. – № 10. – С. 5 – 9. 6. *Затонский Д.* Закономерно ли возникновение постмодернизма? // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2002. – №5. – С. 7 – 9. 7. *Затонский Д.* Постмодернизм в историческом интерьере // Вопросы литературы. – 1996. – №3. – С. 182 – 205. 8. *Козюра О.В.* Феномен постмодернізму: спроба визначення естетичної функції.// Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – К., 2007. – № 10. – С. 10 – 12. 9. *Молчанова І.* Особисте

*І.П. Малішевська, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ПОШУКИ САМОІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ «ПАПЕРОВИЙ БУДИНОЧОК» ФРАНСУАЗИ МАЛЛЕ-ЖОРІС

Поняття «самоідентичність» широко застосовується у площині дитячої психології, однак не лише дитина самоідентифікує себе у фазі становлення особистості, але і кожна людина робить це двома шляхами: через саму себе і через оточуючих. Культурологія, філософія, соціологія, психологія та інші науки тлумачать цей термін згідно зі своїм понятійним апаратом, а тому встановлення чіткого визначення терміну викликає певні труднощі. Припустимо, що самоідентичність людини пролягає на стику двох понять – особистісної та соціальної самоідентичності – де сходяться в єдине ціле набір соціальних ролей, біографічні чинники, самоусвідомлення людини; що самоідентичність не є рисою чи сукупністю рис індивіда, а є втіленням його самості, яка розгортається у ході біографії особистості.

Розповсюдженню терміна «самоідентичність», що увійшов до словника гуманітарних наук у 70-х роках минулого століття, сприяла діяльність психолога Е. Еріксона. Серед науковців, які розробляли тему самоідентичності: Дж. Мід та Ч. Кулі, які ще не використовували саме цей термін, а послуговувалися традиційним терміном «самість» (*Self*); Е. Гідденс, який розглядав процес появи нових психосоціальних механізмів особистісної самоідентичності, які формуються під впливом інститутів сучасності, що перебувають у стані трансформації; Е. Гофман, який розробив так звану «драматичну модель» соціальної взаємодії, коли Я водночас являє собою сукупність соціальних ролей і рефлексію на власні соціальні ролі. Тема самоідентичності особистості активно розробляється в контексті діяльності західних дослідників, на пострадянському просторі ця тема малодосліджена, серед науковців, що займаються даною проблематикою – В. Малахов та І. Кон.

В контексті самопізнання самоідентичність отримує важливу конотацію: людина, що знаходить ся на шляху до самопізнання, власноруч, а не за допомогою зовнішніх інстанцій, встановлює ідентичність. Таким чином, людина здійснює акт самоспіввіднесення, під час якого намагається віднайти і зафіксувати, а отже й ідентифікувати себе, стверджуючи себе як самототожну автентичність. Спробою встановлення самоідентичності є творення автобіографії.

Автобіографія є передусім фактом самосвідомості автора, що являє не лише самозвернення Я, але й сам процес його конструювання в якості унікального досвіду. Загалом же автобіографія є шляхом, який веде через самоідентифікацію до встановлення самоідентичності.

Серед «традиційних» норм жанру автобіографії рівня форма-зміст можливо виділити наступні: номінальний збіг автора, оповідача і персонажа (автобіографічний пакт – згідно

з термінологією Філіпа Лежена), оповідь про приватне життя автора, прозаїчна форма, ретроспективність зображення, переважно хронологічна послідовність викладу.

Автобіографія передбачає не лише оповідь про власне життя, а спробу пережити його наново. За Ж. Гюсдорфом, праці якого, однак, було звинувачено у певній обмеженості у зв'язку з тим, що його розвідки не брали до уваги жіночу автобіографію, стрижневою ідеєю автобіографії є ідея самопізнання і самотворення через реконструювання прожитого. Інший сучасний французький дослідник Ж.-П. Міро вважає автобіографію діяльністю, що створює умови для можливого відтворення себе. Ролан Барт, як і властиво письменнику, який проголосив у 1968 «смерть автора», не веде власні автобіографічні пошуки в напрямі досягнення автентичності, а вбачає в них лише додаткові елементи до різних дзеркальних форм його ідентичності. У книзі «Ролан Барт про Ролана Барта» (1975) він зазначає, що «те, що я пишу про себе, ніколи не може стати останнім словом: чим «ширшим» я є, тим ширше мене можна інтерпретувати, на відміну від прикладу старих авторів, які вважали, що вони мають підкоритися лише одному закону: автентичності» [Barthes 1977, 120]. За Бартом, суб'єкт не може ані знову пережити минуле, відновивши його як «пам'ятник», ані прямувати до певного ідеалу трансцендентності в майбутньому: не існує жодного іншого місця ототожнення, яке може вивільнити суб'єкт назовні чи поза дискурс, в якому він конструює і деконструює себе. Проте, не приставши до позицій постструктуралізму, можливо припустити, що автобіографія все-таки є інструментом для встановлення самоідентичності.

Проза **Франсуази Малле-Жоріс** (р.н. 1930) досить однорідна: це передусім біографії («Персонажі», «Марія Манчіні» та ін.) та автобіографії («Лист собі», «Паперовий будиночок» та ін.). «**Паперовий будиночок**» (1970), обраний нами для дослідження, на поверхневому рівні прочитання являє собою сімейну хроніку, «малює» картину життя родини з матір'ю-письменником, батьком-художником, чотирма дорослими не на свій вік дітьми та чередою хатніх робітниць.

Глибший шар прочитання виказує, що життєопис родини – то лише тло для внутрішніх пошуків головного персонажа. У безкінечних діалогах з дітьми та друзями, під час інтерв'ю героїня намагається віднайти відповідь на метафізичне питання «хто я?».

Роман Малле-Жоріс «Паперовий будиночок» – це спроба автобіографії, де героїня досягає самоідентифікації в першу чергу через діалоги зі своїми дітьми. Оповідь ведеться від першої особи однини: авторка, оповідач і героїня складають єдине ціле. Домінантами цієї особистості є материнська любов і письменницький хист. Але називаючи ці дві визначальні вектори життя героїні, ми стикаємося з її власним відкиданням такої вузької картини особистості:

«Легко здаватися іншим (принаймні багатьом) благопристойною. Про мене кажуть: вона ж письменник, чого їй іще треба? Вона задоволена з того, що вона добра мати, що смачно готує й вигадує цікаві історії для дітей, і... Отак створюється мій образ, який я ненавиджу і ладна стати мученицею або ж утнути казна-що. Треба бути простою в душі, але не простодушною. Треба мати душу дитини, але не здитиніти» [Малле-Жоріс 2004, 172].

Отже, не зводячи особистість героїні до кількох складових, спробуємо віднайти наявні в тексті рмани спроби самоідентифікації Я героїні – реалізовані нею самою або ж іншими людьми.

Я-мати: героїня вичленяє два екстремуми: страх і радість материнства.

«Прийняти на себе відповідальність за появу нового життя, а отже, й цю несправедливість, – це зовсім інше, це різні речі. Те й друге – ризик, однак ризикувати іншим, ризикувати дитиною, вигодованою твоїм молоком – це значить справді спалити свої кораблі; *материнство завжди межує з чимось надприродним*. Можливо, через те, що я так глибоко відчуваю просту фізичну радість материнства, я сильніше відчуваю, яке воно ризиковане» [Малле-Жоріс 2004, 84].

В хвилини задушевних розмов зі старшим сином до неї «повертається впевненість (часом затьмарена рахунками, дантистами й посудом), що створити сім'ю означає створити шедевр» [Малле-Жоріс 2004, 170].

Глибоко, як і будь-яка інша матір, героїня переживає викидень майбутньої – п'ятої – дитини:

«Я чекала цієї дитини, вона би була п'ятою. Я втратила її ще до народження. Я перенесла операцію: більше дітей не магиму. Тяжке усвідомлення» [Малле-Жоріс 2004, 204].

Я-письменник. В професійному плані героїня чітко ідентифікує себе як письменника: письменницька діяльність для неї поєднує роботу, покликання і самореалізацію.

«– Тобто, ви сприймаєте себе як письменника? – допитується молодик, засмутившись. ...звісно...»

У нього опускаються руки.

І в безлічі прочитаних рукописів та книжок я з подивом бачу, що письменники соромляться того, що вони письменники, – безкінечні вибачення, виверти, складні маневри, аби тільки уникнути ганебного зізнання: я пишу книжку» [Малле-Жоріс 2004, 142].

«Що таке письменник, відокремлений від того, що його оточує, формує, живить?» [Малле-Жоріс 2004, 137].

І – риторичне:

«Чи можна мати дітей і писати книжки? (...) Чи можна бути відкритою для всіх, але, при потребі, залишатися на самоті?» [Малле-Жоріс 2004, 127].

Я-християнка. Віра займає чільне місце у житті героїні. Малле-Жоріс – рідкісний приклад «віруючого» автора, чи то автора, що осмілюється говорити про власне віросповідання. Адже зазвичай у сучасному світі релігійного та ідеологічного плюралізму цю тему делікатно обходять, роблячи реверанс у бік всюдисущої толерантності, або ж підіймають її у реакційно-нігілістичному дусі, знецінюючи чи відкидаючи релігійні цінності.

«Раптом у пустелі джерелом б'є думка: хвала Богові за життя, в якому, якби не Він, не було б нічогісінько!» [Малле-Жоріс 2004, 131].

«Чи існує уніформа для християнського життя? Якщо існує, то, як на мене, на нашій бракує кількох гудзиків» [Малле-Жоріс 2004, 178].

Отже, три визначальні вектори Я героїні: Я-матір, Я-письменник і Я-християнка, – складають ядро її самоідентичності.

Окрім того, присутні і «невидимі» в тексті або слабовиразні шляхи самовизначення. **Я-дочка** презентує себе у присвяті книги батькові – дипломату і політику, в якого отримав несхвалення початок письменницької кар'єри авторки, що ознаменувався книгою «Монастирська обитель» (1951). **Я-жінка** і **Я-дружина** зреалізовані через Я-матір і не діють в тексті самостійно.

Героїня рідко коли відповідає на питання «хто я?», частіше – ставить це запитання, що спрямовує її до саморефлексії.

«Я дивлюся на *своїх дітей, на свою роботу, на свою віру*. Я кажу собі: «Ось вони», як кажеш перед дзеркалом: «Ось моє обличчя». Нехай інші характеризують їх. А мені – даруйте!» [Малле-Жоріс 2004, 13].

У пошуках справжньої себе героїня відповідає на питання «яка я?».

«Я не наважуюся бути такою серйозною, яка є насправді. І не наважуюся бути такою несерйозною, як я є. Не наважуюся молитися, скільки хочу, співати скільки хочу, гніватися скільки хочу, давати нахабам відсіч як хочу, любити людей скільки хочу, писати так натхненно і так низькопробно як хочу, з такою наївністю і стільки сторінок, скільки захочу. Коли у мене оптимістичний настрій, я кажу собі: *поки що* не наважуюсь. Зрештою, мені ще ж немає і сорока» [Малле-Жоріс 2004, 147-148].

«Не те, що я геть дурна, думки мої серйозні і навіть поважні, але між цим найглибшим шаром душі і поверховим шаром характеру, веселим і часом дитячо-легковажним, немає чогось перехідного, завдяки чому можна здаватися серйозним, хоча ти й не такий, просторікувати про те, чого не знаєш, проявляти інтерес до речей малознайомих або байдужих тобі, хоч би якими важливими вони були» [Малле-Жоріс 2004, 171].

Героїня оповідає про себе опосередковано, але за узагальненнями чітко прописує власне обличчя:

«Є люди, байдужісінькі до фіранок. Є люди, в кого посуд різнокаліберний. Є люди, в яких димлять каміни й пашать ненавистю буфети. Є люди, волосся котрих не піддається гребінцю й найвинахідливішій завивці. У дітей отаких людей зуби ростуть нерівно, шнурки на черевиках розв'язані, на святковому светрі красується чорнильна пляма, гудзики відірвані, а в портфелі поруч із розчавленою жуйкою та зв'язкою ключів лежать «Три мушкетери»» [Малле-Жоріс 2004, 60].

Оптимістично лунає з останніх сторінок роману квінтесенція щастя за Франсуазо Малле-Жоріс:

Полін. А якби ти була щасливою, то перестала б писати книжки?

Я мовчу, збита з пантелику.

Альберта (обурено). Мама щаслива!

Венсан. Мама майже щаслива, але абсолютно щасливою бути неможливо, і тому, що їй трішки бракує щастя, вона й пише книжки.

Я (з полегшенням). Геніально. Не знаю лише, чи бракує мені «трішки» щастя, чи у мене його «трішки» забагато [Малле-Жоріс 2004, 220].

Автобіографічний роман Франсуази Малле-Жоріс «Паперовий будиночок» є непересічним прикладом сучасного жіночого письма. Щодо формальних характеристик автобіографії, у цьому творі ми спостерігаємо єдність особи автор-оповідач-персонаж. Ідучи шляхом самоідентифікації, авторка прописує такі вектори самоідентичності як мати-письменниця-християнка, що є магістральними лініями розвитку цієї особистості. Творячи автобіографію як письмо, авторка робить її фактом самосвідомості, адже вона під час писання саморефлексує і шукає своє місце у житті, аналізує свої соціальні ролі і міжособистісні стосунки, йде шляхом самовизначення, а отже, віднаходить свою сутність.

1. *Малле-Жоріс, Франсуаза*. Паперовий будиночок. Роман/Пер. із франц. та передмова Г. Малець. – К.: Унів. вид-во «Пулсари», 2004. – 224 с.; 2. *Barthes R. Roland Barthes by Roland Barthes*. London: Macmillan. 1977; 3. *Lejeune, Philippe*. Le Pacte autobiographique, Paris, Editions du Seuil, «Poétique», 1975.

Матеріали мережі Інтернет: 1. *Малахов В.С.* Неудобства с идентичностью // Вопросы философии. 1998 N2. [<http://www.intellectuals.ru/malakhov/izbran/8ident.htm>]; 2. *Хамнаева А.Ю.* Характеристики идентичности в меняющемся мире // Аналитика культурологи №2 (8), 2007. [<http://www.analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func=vi ewpage&pageid=332>]

*Ю.Р. Матасова, к.філол.н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

АРХЕТИП САМОСТІ У РОМАНІ К. ШОПІН «THE AWAKENING»

Виданий 1899 року, роман К. Шопін «The Awakening» («Пробудження») зродив цілу низку доволі скандальних відгуків. Справді, образ головної героїні, Едни Понтельє, виявився настільки неконвенційним, що іншої реакції годі було й очікувати. Поза засудженням постаті самої героїні, представниці вищої спільноти, сильної та сповненої бажання віднайти свій шлях, не послуговуючись настановами й нормами, котрі, здавалося, назавжди були освячені традицією, сучасники засудили й саму авторку, яка насмілилася вивести в романі такий жіночий образ. Обурив їх і тон, обраний оповідачем. Він не демонстрував жодної очікуваної моральної оцінки, далекі тихого осуду. Натомість письменниця відверто й виразно оповіла історію віднаходження себе молодою жінкою, тимто й визначила назву свого роману чітко й зрозуміло.

Традиційно роман американської авторки розглядається в межах приналежності до низки головних літературних напрямів свого часу. Йдеться, зокрема, про романтичну, реалістичну, натуралістичну тенденції, а також школу «місцевого колориту». Справді, в тексті яскраво виражено характерні для цих напрямів елементи. Звісно, роман тлумачився також і у термінах феміністської критики.

Безумовно, численні трактування пропонувалися літературознавцями і щодо саможубства Едни. Серед них тлумачення саможубства як відчайдушного кроку героїні, котра, віднайшовши себе, не побачила можливості для самореалізації в межах установлених суспільних норм, пояснення такого вчинку характером героїні, її психічною невірноваженістю, та навіть ймовірною вагітністю, що її героїня сприйняла як зловісну, і, не бажаючи потурати законам Природи, відмовилася від головного, за суспільним баченням, завдання жіноцтва. Здебільшого існуючі версії так чи інакше акцентували загальний культурний та соціальний контекст доби, подекуди виходячи на індивідуальну складову, що, звісно, є виправданим і в кожному з випадків доволі закономірним [Лесунова, Анциферова 2004]. Однак тонкий, емоційно насичений текст роману провокує й на інші потлумачення. Одним з них цілком може стати аналіз образу головної героїні в річищі архетипного бачення, яке дає змогу прослідкувати шлях Едни Понтельє в термінах

розгортання в її житті архетипу Самості – центрального і централізуючого архетипного первня.

У цьому контексті шлях головної героїні роману К. Шопін буде тлумачитися як шлях до цілісності, яка, на нашу думку, не просто віднаходиться Едною, а уже живе в ній для того, щоби бути зродженою до остаточного втілення. З перших сторінок роману ця настанова відчутна. Цей шлях виявляється доволі звивистим, він міститиме пробудження не лише моральне, але, що дуже знаково, й тілесне.

Авторка ретельно вибудовує свою оповідь, розгортаючи перед нами різні соціальні ролі, що їх нав'язано героїні, і що їх вона прагне позбутися, ніби луски, яка заважає їй докопатися до своєї сутності, досягти цілісності, отже, дійти Самості. Тим-то більш вражаюче виглядає фізичне оголення героїні наприкінці роману, коли вона вже прийняла головне у своєму житті рішення.

Ми зустрічаємо основних героїв романної оповіді в доволі незвичній для них обстановці. Жителі Нового Орлеану, вони знаходяться на березі океану, у своїй літній садибі, куди, що дуже дратує чоловіка Едни, навіть газети доходять із запізненням. Натомість його дружину заворожує океан, який пізніше стає одним з головних символів роману. Саме він є одним з відповідників «пробудження», яке переживе Една Понтельє.

Вона радо повертається із пляжу, засмагла й щаслива, чоловік же не тільки не переймається її захопленням, а з роздратованістю зауважує: «*You are burnt beyond recognition*» [Chopin], дивлячись на неї як на свою цінну, але, на жаль, пошкоджену власність («*looking at his wife as one looks at a valuable piece of personal property which has suffered some damage*» [Chopin]). Фактично, протистояння між чоловіком та дружиною вже зацентоване авторкою. Вона, як бачимо, вдається до тонкого, але дуже яскравого змалювання ситуації на рівні сприйняття головної героїні з боку її чоловіка виключно як власності, аби згодом контрастно подати її власне бачення себе. Чи не вперше, перебуваючи тут, Една починає трактувати таке ставлення до себе як гнітюче. Відмовляючись вписувати себе в таку картину світу, картину світу свого чоловіка, Една прокладає свій шлях до Selbst. До речі, цілком спрофанованим втіленням самореалізації є поведінка Леонса, його самовизначення та самоусвідомлення через іпостась володаря. В романі дуже частими є посилання на те, наскільки задоволений Леонс усім тим, що знаходиться у його володінні. Це, так би мовити, знижений варіант досягнення Самості. Він володіє – значить існує, отже зреалізований. Таке ставлення підштовхує Едну до усвідомлення неможливості приносити себе в жертву, натомість необхідності здобути можливість справді «володіти собою» наперед для себе самої. Цікаво, що свого часу її чоловік стає лише інструментом до однієї з перших демонстрацій бунту з боку Едни, коли вона виходить за нього не в останню чергу через те, що цей шлюб не є бажаним для її сім'ї, адже Леонс – католик.

Оразу вартувало б наголосити на контрасті міста як закритого простору, що вимагає інтегрованості та внормованості, та близькості до океану, який, безумовно і закономірно, уособлює всі ті віхи звільнення, які чекають на героїню роману. Нагадаємо, втім, що на архетипному рівні солоня вода, непридатна для життя людини [Башляр 1998, 212], відповідно в міфологічній опозиції «жива-мертва» займає другу позицію. Тож, з одного боку, заприявнюючи варіант звільнення, вона не гарантує позитивного розгортання такої можливості. Доречно буде також згадати про психоаналітичний комплекс Харона [Башляр 1998, 114], в термінах якого ситуація головної героїні вписується в кон-

текст ініціаційного переходу на інший рівень буття, якого, вона, безперечно, зазнає у фінальному епізоді роману, властиво обираючи самогубство.

Ще одна роль, в якій зображає свою героїню К. Шопін, – це конвенційна, усталена роль матері. Письменниця відверто зазначає, що Една Понтельє не могла бути сприйнята як мати: «*Mrs. Pontellier was not a mother-woman*» [Chopin]. До речі, не досить виправданим, як на нас, є трактування чоловіка Едни як нечулої людини, зовсім нездатної зрозуміти своєї дружини. Він доволі тонко відчуває дивне ставлення Едни до їхніх дітей. Ось що демонструє текст: «*It would have been a difficult matter for Mr. Pontellier to define to his own satisfaction or any one else's wherein his wife failed in her duty toward their children. It was something which he felt rather than perceived, and he never voiced the feeling without subsequent regret...*» [Chopin]. Леонс в принципі не може сприйняти свою дружину як самодостатню, окремішню особистість, але вчуває її настрій і віддаленість, яка по ходу розгортання романної оповіді буде лише посилюватися. Далі ми також зустрінемося із задекларованою відмовою Едни жертвувати собою заради дітей, що сприймається оточуючими як вкрай ексцентрична заувага: «*I would give up the unessential; I would give my money, I would give my life for my children; but I wouldn't give myself*» [Chopin]. Пізніше, наприкінці роману, коли героїня коїтиме самогубство, вона згадуватиме своїх дітей саме у такому контексті, підкреслюючи їхню нездатність позбавити її духовного та тілесного самовизначення.

Поряд із таким твердженням щодо своєї героїні К. Шопін вміщає опис «модельної» жінки-матері, що зображена контрастно по відношенню до Едни Понтельє. Адель Ратіньоль – тип жінки-Мадонни, жінки-матері, жінки, чия краса постає ідеальною, а тому, власне, нереальною: «*There are now words to describe her save the old ones that have served so often to picture the bygone heroine of romance and the fair lady of our dreams*» [Chopin]. Зображення Адель, що його подає авторка, відразу акцентує на принциповій невтілюваності ідеалізованого образу в реальному житті. Пізніше, витворюючи колоподібну оповідь, Шопін подасть інший опис цієї ж героїні, кардинально протилежний за своїм характером: «*Her face was drawn and pinched, her sweet blue eyes haggard and unnatural. [...] Edna saw the sweat gather in beads on her white forehead. [...] she appeared exhausted*» [Chopin]. Один з описів подано на початку, інший – наприкінці роману. В першій з іпостасей Адель – зреалізована на позір модель жінки, якою вона має бути, в наступній – вона жінка, захоплена в одну з важких митей свого життя, яка, втім, мусить сприйматися як найщасливіша – під час народження дитини. Жодної радості, полегшення, гармонії (а, відтак, втіленої Самості) авторка цілком свідомо не дає нам відчувати. Більше того, ця сцена слугує яскравим зображенням тої постійної жертви на рівні тілесному, яку привносить Адель. Вона негарна у своєму стражданні, і Една, така чутлива до фізичної краси, намагається відшукати причин, аби скоріше піти, бо для неї ця фізична відразливість дорівнює внутрішній занехаяності.

Уже на початку роману К. Шопін знаково визначає кінцевий результат шляху своєї героїні: «*A certain light was beginning to dawn dimly within her; – the light which, showing the way, forbids it*» [Chopin]. Ці переживання зроджуються в її душі, по-перше, власне обстановкою, де головну роль відіграє океан, по-друге, появою в її житті чоловіка, який стає поштовхом на шляху до «пробудження» у всіх його виявах. Від цього моменту голос океану та Роберт Лебрун ідуть паралельно, втілюючи значною мірою пристрасть, виводячи на яв з душі героїні усе, що там було приховане: «*The voice of the sea is seductive;*

never ceasing [...] The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace» [Chopin]. Важливим у наведеній цитаті, як на нас, є втілення поєднаності душі та тіла, яке є абсолютною передумовою досягнення Самості. Усвідомлюючи себе як окремішню істоту, Една віднаходить себе не лише у моральному, але й у тілесному бажанні. Утім, виявляється, що і океан, і Роберт стають лише рушійними силами до «пробудження», і аж ніяк не обмежують собою масштаби цього процесу.

Фактично сам момент віднаходження справжньої себе пов'язаний в житті головної героїні із епізодом, що його вона переживає в компанії Адель Ратіньоль. Саме цій жінці, до якої, волею авторки, Една почуває щось на зразок еротичного потягу, зродженого фізичною привабливістю Адель, головна героїня переповідає свої найприхованіші дитячі враження. Вона згадує безмежну луку, де трава доходила їй, тоді ще маленькій дівчинці, до поясу, і вона блукала поміж неї, відчуваючи, що нема ні початку, ні краю цій зеленій, благодатній місцині. Една порівнює ту луку з океаном, і відзначає на запитання подруги про мету тої прогулянки: *«I was just walking diagonally across a big field. [...] I felt as if I must walk on forever, without coming to the end of it. [...] I was just following a misleading impulse without question» [Chopin].* Далі Една порівнює той дитячий досвід із відчуттями, які приносить їй це літо: *«Sometimes I feel this summer as if I were walking through the green meadow again; idly, aimlessly, unthinking and unguided» [Chopin].* У цій своїй фразі героїня формулює складові того стану цілісності, який вона намагається віднайти всередині себе. Поринаячи у дитинство, Една повертається до стану незайманості, благісної неусвідомленості. Тепер уже доросла жінка мусить вхопити цей стан через усвідомлену настанову. Чи це можливо, демонструє нам фінал роману. Так чи інакше, але відтепер, від моменту цього знакового переживання, уся поведінка Едни Понтельє цілком інтуїтивно вписуватиметься у визначені нею ж самою критерії. Це стосуватиметься її роману з молодим чоловіком з її ж оточення, бажання займатися малярством професійно, рішення переїхати з будинку чоловіка, аби застановити себе як самостійну жінку, і зрештою, кохання до Роберта. Всі етапи цього незалежного шляху до себе самої, до оволодіння собою позначені ще дитячим визначенням того, яким має бути шлях через зелену безкраю луку.

Ще одним важливим елементом морального та тілесного «пробудження» головної героїні є музика, яка у романі пов'язана з постаттю ще однієї неконвенційної жінки мадемуазель Райтс. Вона стає провідником Едни до остаточного формулювання найважливіших звичок та рішень. Найбільше вона впливає на неї саме музикою, яка пробуджує в Едні притуплені, згнічені бажання: *«The very first chords which Mademoiselle Reisz struck upon the piano sent a keen tremor down Mrs. Pontellier's spinal column. It was not the first time she had heard an artist at the piano. Perhaps it was the first time she was ready, perhaps the first time her being was tempered to take an impress of the abiding truth» [Chopin].* Авторка, як бачимо, знову поєднує духовне та тілесне, наголошуючи на неможливості існування одного без іншого, коли йдеться про цілісність, отже, Самість.

Наприкінці роману К. Шопін знову вдається до колоподібного розгортання сюжету, адже повертає героїню до дитячих переживань. В такий спосіб утверджується колоподібна структура оповіді, архетипна за своєю природою, і пов'язана з архетипом Самості. Една Понтельє повертається з міста до океану. Вирушаючи до води, вона надягає на себе ста-

рий купальний костюм, лише для того, аби зняти його, зняти як усе непотрібне, те, що стоїть їй на заваді в поєднанні із собою: «[...] for the first time she stood naked in the open air; at the mercy of the sun, the breeze that beat upon her, and the waves that invited her: [...] she felt like some new-born creature, opening its eyes in a familiar world that it had never known» [Chopin]. Стоячи ще на березі, Една зрештою відчуває невідбутність свого вибору, який, втім, не сприймається як тотально трагічний, бо виписаний як глибоке та міцне поєднання духовного та тілесного, усвідомлення в собі цих двох начал, і водночас повне «розпорошення» власного еґо у просторі всесвіту. Фізична оголеність відповідає духовній оголеності, і краса такого поєднання подана авторкою беззаперечно. Заключний епізод роману, власне опис самогубства, що його чинить Една Понтельє, всуціль, відтак, пов'язаний з тим першопочатковим моментом пробудження, який був пережитий героїнею ще у дитинстві, згодом проговорений, отже пережитий наново, у розмові з подругою, і востаннє пережитий у воді океану, для опису якого К. Шопін знову користується тими ж словами, які вже одного разу були присутні у художній тканині тексту: «*The touch of the sea is sensuous, enfolding the boy in its soft, close embrace*» [Chopin].

1. *Бауляр Г.* Вода и грезы. Опыта о воображении материи. – М., 1998. 2. *Т.Н. Лесунова, О.Ю. Анциферова.* Кейт Шопен: авторство как альтернатива традиционной самоидентификации // www.rsacs.journ.msu.ru/books/2004/s7.pdf 3. *Юнг К. Г.* Ответ Иову. – М., 2001. 4. *Юнг К. Г.* Аион: Исследование феноменологии Самости. – М., 1997. 5. *Chopin, K.* The Awakening // <http://etext.virginia.edu/toc/modeng/public/ChoAwak.html>

Ю.В. Мендель, магістр,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

СИМВОЛІКО-ОБРАЗНА СТРУКТУРОВАНІСТЬ РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ»

Символ – це ключ, який дозволяє проникнути у галузь більшу, ніж є він сам. Символ не зводиться, як знак, лише до звичайного еквівалента чого-небудь, він має велику кількість часто протилежних значень і може бути зрозумілим лише у контексті. Символіка завжди виступала об'єктом для розкриття у роботах науковців, критиків, літературознавців. Зокрема, у ряді відомих імен науковців Аверинцев С., Бідерман Г., Багер В., Кох Р., Лосев О., а також серед українців – М. Відейко, В. Мисик та ін.

Символічна структура розглядуваного роману Ірен Роздобудько «Зів'ялі квіти викидають» має на меті формування і подачу повної ідейної системи тексту. Варто зазначити, що письменниця не намагається створити підтекстове підґрунтя, завуальовати ідейну основу тексту. Її точки зору, мотиви і теми є прозорими, алюзії – легко зрозумілими, але подані через призму метафоричного символізму. Така думка ніяким чином не применшує значення символічної структури роману: усі символи є глибокими і, крім власного загальновідомого значення, набувають авторської інтерпретації, органічно вливаючись у тканину твору.

Метою дослідження є системна організація основних символів роману, а також визначення ідейної направленості тих із них, що використовують найглибші інтерпретаційні символічні можливості у тексті. Отже, до основних символічних одиниць роману належать наступні: Собака, Яйце, Лебідь, Леда, Зів'ялі квіти, Горіх, Мушля, Лілеї, Світлина, Сніжинка, Привиди, Цуцик, Мавпа, Фотель, Колористика, Звукове наповнення.

У символічній системі роману можна виділити декілька груп за рівнем ідейного навантаження, або розкриттям змісту: символи-деталі, символи-образи та власне символи.

Символи-деталі відрізняються від символів-образів тим, що постають певними єдиними елементами, які вибудовують ідейні зв'язки у творі, тоді як символи-образи несуть пряме ідейне навантаження. Символи-деталі стають тим компонентом, які поєднують в одній площині майбутнє і минуле, реальне і вигадку, внутрішнє і зовнішнє. Символи-деталі служать меті донесення до читача на підсвідомому рівні ідеї «пересікання паралелей», або переплетення чужих долей і життів, їх взаємодії та взаємовпливу. Як зазначає сама письменниця: «*Життя, зрештою, зводиться до деталі*» [34; 169]. До групи символів-деталей належать Світлина, Привиди, назва Сніжинка.

Символи-образи, як то: Цуцик, Мавпи, Фотель, Колористика, Звукове навантаження твору – назви, які імітують форму тієї істоти чи предмета, з яким вони пов'язані. Їх значення ясні, так як засновані на певній якості, яка цим предметам чи істотам початково властива: Мавпи – кривляння, кольори – кожен має індивідуальне значення і т.д.

Перейдемо до найцікавішої виділеної групи – **власне символів**. Найголовнішим символом цієї групи визначено «*Зів'ялі квіти*», винесені у заголовок твору. Символіка роману Ірен Роздобудько є досить відкритою. А отже, письменниця сама пояснює наповнення символу. Квіти – це внутрішній світ людини, її почуття, переживання, історії, минуле. Коли квіти в'януть, їх треба викидати, тільки таким чином можуть народитися нові. І саме це є сенсом життя – піклування про те, щоб квіти душі завжди були свіжими і цвіли. «*Зів'ялі квіти – це те, що не можна тримати ані вдома, ані в душі! Їх треба безжально викидати, навіть якщо вони гарні й це мають вигляд справжніх, свіжих*». [3; 159] Лише вигляд справжніх квітів не може дарувати бажання жити далі. А щоб їх викинути, потрібно боротися із самим собою: навчитися прощати і забувати образи, любити те, що дарує життя, відкидаючи неприємності минулого. «*Життя дуже коротке*» [3; 87] – каже письменниця устами Едіт Береш. Стара актриса більшість життя берегла ці старі квіти, живлячи їх зів'ялі образи бажанням помсти і внутрішньою ненавистю до всього сущого. У Стефки інший прийом збереження цих «кебана» – жити образою на колишнього чоловіка, відкидаючи любов і кохання самою невурою в них, жити лише мрією про вступ до театрального, яка вже три роки підряд не збувається. Увесь цей час справжнє життя проходить повз молодой нянечки.

Власне, символ зів'ялих квітів є узагальнюючим для всіх і стоїть на верхівці складної символічно-образної структури усього роману, підпорядковуючи собі інші символи, за допомогою них різнобічно ідейно розкриваючись.

Розглядаючи символи *горіха* та *мушлі*, робимо припущення про можливість їх синкретичного аналізу як образів, що поєднують в собі єдине ідейне значення, лише невеликою мірою розгалужуючись. Крім родючості, горіх символізує потаємну мудрість і асоціюється з Богинею Матір'ю. Лісний горіх також асоціює світ коханців [2; 179]. Вважається, що горіх приносить удачу закоханим [4; 749]. Варто зазначити, що символи

роману більшою чи меншою мірою поєднують значення саморозкриття, внутрішнього самоусвідомлення і розуміння особистості любовними релятивами. Любов, кохання для Ірен Роздобудько є невід'ємною частиною земного щастя. Протягом роману горіх Стефки розкривається – це є етапи її внутрішнього становлення, дорослішання, як знімається саме героїня. З горішка народжується вона нова, відкрита життю, сповнена нової життєдайної сили, готова викинути свої зів'ялі квіти.

Мушля, а особливо мушля моллюска чи стулкова мушля, у християнському мистецтві зазвичай символізує паломництво [4;24]. Саме тому для Леди Ніжиної мушля виступає згадкою про минуле – саме її вона прикладає до вуха, як символ паломництва по життю, і слухає аплодисменти собі молодій: *«Я притискаю до скроні велику мушлю – єдине, що залишилося мені від минулого»* [3; 26]. Але даний символ несе значно ширше навантаження. Про мушлю говорить і Стефка. Письменниця акцентує увагу на тому, що мушля містить у собі перлину, яка, у свою чергу, становить своєрідний невідкритий символ. Перлина, як найдорогоцінніша із дорогоцінностей, використовується як символ спасіння, що є найбільш цінним з усіх земних скарбів [4; 45]. Недарма мушля разом із перлиною є паралелізмом до людського життя: *«Ми живемо, як мушлі на дні моря... гадаємо, що шари води – невідворотні, а наші ціліні стулки зачинено назавжди. Коли накочується буря, ми б'ємося одна об одну, перетасовуємося, ранимо тих, хто поруч. І забуваємо, що всередині кожної найменшої, найнепоказовішої мушлі мертвим вантажем лежить перлина! Треба лише розкритися і, не соромлячись, показати її. І тоді назустріч тобі так само розкриються інші!»*[3; 36]. Саме така ідея символу: коли людина розкривається для інших по-справжньому, дарує свою перлину світові, у відповідь теж отримує тепло. Головна героїня із самого початку вважала, що її підопічні не розуміли несправжності її турботи. Але «розкриття горішка/мушлі», яке спонукало до вчинків безкорисливої доброти, розкрило перед Стефкою цілий світ безкінечно переплетених і карикатурних паралелей – життів, сповнених такої кількості перлин, про які дівчина навіть і не здогадувалася. Виявляється, що за ширмою нудного пансіонного життя літніх людей ховалися нерозкриті секрети, привабливі загадки, пристрасті, кохання, історії, цілі життя і, врешті-решт, паралелі, які карикатурно і неймовірно, але все-таки переплітаються.

Лілеї – символ чистоти. Вони стали знаком Діви Марії. Початково у християнській символіці лілеї використовуються як атрибути святих дів. Геральдично лілея є символом очищення через хрещення, і ця квітка до сьогодні є емблемою королів Франції. Як атрибут царственості лілея присутня на головних уборах і скіпетрах царського походження, а також Цариці Небесної – Діви Марії [4; 35-36]. Лілеї посилала Леді Ніжиній Едіт Береш як ворогу, як тій, хто розбиває її серце. Леда ненавиділа лілеї, і саме ці квіти стали символом і зв'язком ненависті двох героїнь. Враховуючи царську означеність цієї квітки, трактуємо посилення лілей Едіт, як цариці власного кохання, до недруга як спробу очищення Леди від гріха і тим самим повернення власного щастя.

Значимим у творі є символ *яйця*. За словником християнського символізму, яйце – символ надії і воскресіння. Це символічне значення пов'язане з тим, що з яйця вилуплюється пташеня [4; 27]. Власне, міфологічне значення символу мотивує сама авторка роману розповіддю Пергюнта Альфреда – символ яйця набуває значення першопочатку світу, речі, з якої *«виникло все»* [3; 39]. Письменниця переносить міфологему і на слов'янський ґрунт, символ якої зберігся в усній народній творчості. Подано розширене і мотивоване

пояснення дитячої казки, в корені якої насправді лежить складне філософське питання: чому у казці про Курочку Рябу розбити яйце не можуть люди, а може лише мишка. Автор розкриває загадку, звертаючись до часової категорії: «*Все у свій час*» [3; 39]. Неможливо розбити яйце, використовуючи силу, так же, як і досягти чогось, отримати щось, застосовуючи насильство. Символ яйця набуває розширеного значення з розвитком сюжету. Яйце для Альфреда Вікторовича стає результатом морального одужування головної героїні твору. Не знаючи, що її підопічний відрізняє справжнє яйце від інкубаторського, молода нянечка щоранку дурила колишнього артиста, видаючи штучне за куряче. Розповідаючи ж про міфологічне навантаження свого щоденного сніданку, Альфред Вікторович намагався донести до Стефки, наскільки важливе значення має для нього така дрібниця, як яйце. Усвідомлення цієї важливості приходить до дівчини лише тоді, коли вона бачить сльози старого, якому вперше приносить справжнє куряче яйце від рябої курки (яку артист наділяє символічним значенням нічного неба). Ці сльози радості і висловлення омріяного щастя від такої дрібниці («*Я вже думав, що ніколи, ніколи не відчую смак своєї юності, молодості. Ти повернула все це*» [3; 78]) роздвоюють символічне значення яйця:

Для Альфреда Вікторовича воно є відчуттям молодості, давно загубленої і минулої (адже з 19 років щоденно мав випивати зранку яйце). Він згадує про те, що його наставник помер, тримаючи у руці яйце, яке ніс для нього: яйце, яке пережило самого вчителя, не випавши з рук мерця і не розбившись. Щоденне ранкове вживання цього продукту поліпшувало і підтримувало голос Альфреда Вікторовича, а отже було однією з причин його творчої кар'єри.

Стосовно Стефки, такий крок стає ознакою її морального одужання: світоглядна позиція ненависті до того життя, яке її оточує, до поразки на шляху до мрії (вступу до театрального), відчуття болю від зради коханого чоловіка – трансформується у прийняття, а пізніше і любов до цього життя. Сльози старого, його правдива історія стає першим кроком до усвідомлення Стефкою марноти своїх страждань, незначущості своєї відчуженості від людей, негативу неприйняття того, що у неї є. З того дня дівчина не дозволяє собі брехати про яйце, отримуючи внутрішнє задоволення від того, що приносить безкорисливу приемність.

«*Життя, зрештою, зводиться до деталей*» [34; 169] – а отже, до таких незначних з першого боку, але насправді настільки важливих деталей, як маленьке куряче яйце, з якого «*виникло все*» [3; 39]!

Письменниця підкреслює найголовніші характеристики своїх героїв, іменує їх назвами тварин. У цьому контексті слід розглядати Стефку – *Собаку* – та *Лебедя*, який так і не отримав справжнього імені, чим зазначається більше його символічне навантаження, ніж матеріально-людське. Собака – досить розкритий образ письменницею у контексті твору. Загадковішим виступає образ Лебедя. Саме з ним пов'язана алюзія авторки на цикл давньоримських легенд про те, як Зевс, перетворившись на лебедя, домогся красуні Леди – у романі Ірен Роздобудько Леди Ніжиної. Услід за легендами за лебедем закріпилася символіка задоволеної пристрасті і вгасаючого чи втраченого кохання [5; 821]. Лебідь – символ протиріччя: світла та смерті, чоловічого та жіночого начал. Саме так він розкривається у романі, несучи водночас своїм подвійним началом щастя і розпач двом жінкам, переплітаючи життєві паралелі. Природа лебедя така, що

вони є вірною парою у коханні, створюючи пару на все життя. Якщо хтось із пари лебедя гине, то, вважається, що інший падає з великої висоти і розбивається. Цю природу не зрозуміла закохана до нестями Леда, розбивши Лебедеву пару і тим самим отримавши лише пожиттєве приниження від коханого чоловіка і створивши своєрідний трикутник, але вже не любовний, а ненависті.

Цікаво вказати на те, що Ірен Роздобудько активно використовує алітерацію для створення символічного навантаження образів. Яскраво це видно на прикладі імен-прізвиськ-псевдонімів Ольги Ніжиної. Прослідкуємо наступний ряд імен, які отримує актриса:

Ольга **Сніжко** – Леда **Ніжина** – Офелія – **Сніжинка**;

її оточують улюблений білий колір, лілеї, Лебідь.

Як алітерація **л**, так і асоціативна частина кореня **ніж**, спонукають до сприйняття образу в ореолі ніжності і невинності, дитячості і чистоти. Саме такою Леда Ніжина розуміє себе сама, саме такою наприкінці життя усвідомлює її найлютіший ворог – Едіт Береш.

Отже, робимо висновки про те, що роман Ірен Роздобудько «Зів'ялі квіти викидають» насичений прозорою, але водночас глибокою і оригінальною символікою, структуру якої можна розподілити у трьох групах: власне символи, символи-образи, символи-деталі. Уся символіко-образна система тексту підлягає одній меті – розкрити з глибоко психологічного, внутрішнього боку ідейне навантаження твору, зокрема, ідею неймовірного за законами цього світу перетину долей-паралелей.

1. *Бейли Г.* Потерянный язык символов. – «Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век». – Кн.5. – М., 1996; 2. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. – «Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век». – М., 1995; 3. *Роздобудько І.* Зів'ялі квіти викидають. – НОРА-ДРУК. – К., 2006; 4. *Фергюсон Дж.* Християнський символізм. – «Ассоциация Духовного Единения «Золотой Век». – Кн. 8. – М., 1998; 5. *Энциклопедия символов* //сост. В.М. Рошаль. – М.: АСТ; СПб.: Сова, 2007.

З.М. Михайлишин, асп.,

Київський національний університет ім. Т. Шевченка

АВТОР І ЧИТАЧ У РОМАНІ М. ДРЕББЛ «ПРИРОДНА ЦІКАВІСТЬ»

У передмові до роману «Природна цікавість» («The Natural Curiosity», 1988), другої частини трилогії «Сяючий шлях», Маргарет Дреббл зазначила, що спершу не мала на меті створювати серію романів. Але відчувши, що попередній твір не відповідав на чимало поставлених у ньому питань, письменниця вирішила розвинути його ідеї та теми [Drabble 1990, 1]. Відтак, Дреббл продовжила вивчати британське суспільство пізніх 1980-х, спостерігаючи за вже відомими читачам персонажами.

Постіндустріальне суспільство, за законами якого існують герої трилогії М. Дреббл, позначене зміною світовідчуття. На передній план твору виходить індивідуальне розуміння часу; цивілізація ототожнюється не лише з багатомільйонним містом, але й з невеликим містечком, власне, «всі напрямки і точки Всесвіту» стають рівнозначними [Меднікова

2001, 117]. Це позначилося в структурі роману «Природна цікавість», адже простір твору дедалі ширшає, охоплюючи як різні міста Британії, так і різні частини світу – від Англії до Італії, Камбоджі та Нової Зеландії. Герої відчувають ту ж динаміку життя в провінції, що й у центрі. Однак відчуття самодостатності кожного індивіда ще не стало принципом існування всього суспільства, яке звикло жити в атмосфері кліше, шаблонів і «правильності». Поєднання пуританських пережитків одних персонажів, бунтівних настроїв інших і депресії суспільства загалом формує той феномен загальної алієнації, яку намагаються подолати героїні твору.

М. Дреббл у цьому романі продовжує розглядати долі успішного психолога, життєлюбної Лізи Хедленд та рішучої Елікс Бовен, готової у будь-який момент виступити на захист інших. Їхні суспільні ролі та психологічні доміанти не змінилися. Ліза надалі зайнята пошуком своїх коренів, для чого відкриває все нові сімейні таємниці та секрети. Елікс Бовен не втратила активізму «сердитих 1950-х», працює в якості волонтера з ув'язненими, тим самим виступаючи проти проявів деіндивідуалізації у масовому суспільстві. Третю героїню, Естер Броер, авторка залишає поза увагою: вона живе в Італії, і умови життя в Англії її абсолютно не стосуються.

Порівняно з романом «Сяючий шлях», у «Природній цікавості» змінюється проблематика. Крім розв'язання камерних проблем жінки (поєднання материнства і кар'єри, пошук власного місця у суспільстві), акцент у гендерній тематиці авторка робить на новому пробудженні жіночої сексуальності. Її позиція в цьому питанні специфічна, в лініях двох нових жіночих персонажів – Сюзі Ендербі та Фанні Кеттл – вона достоту консервативна. Обидві героїні, розчаровані в шлюбі, опиняються у вільних позашлюбних стосунках, у яких не знаходять відродження, а деградують. Напевне, саме такі художні рішення спонукали відомого критика Алана Месі оцінити цей етап творчості М. Дреббл у системі «морального імперативу» [Massie 1990, 20-22]. Зауважимо, що збільшуючи ряд жіночих доль, авторка розпорошує увагу читача, зменшує дистанцію між головними і другорядними персонажами, що характерно для постмодерних імплікацій у задумі роману.

Певних змін зазнає і структура твору. Досить незвичною для манери письменниці є поява автора у формі прямого спілкування з читачем. Останньому в романі «Природна цікавість» часто відводиться роль співавтора, адже художній твір, за спостереженням постмодерних критиків, є результатом співтворчості автора та читача [Старшова 2007, 13]. Автор пропонує читачеві низку кодів, які той повинен розкрити на власний розсуд і таким чином долучитися до інтелектуальної гри, запропонованої автором. Для активізації сприймаючої свідомості читача Дреббл використовує як об'єктивні форми оповіді (виразні деталі, монтаж), так і суб'єктивні, коли намагається вплинути на свідомість читача, одягаючи маску того чи іншого героя.

Автор не виступає незаперечним авторитетом і тоді, коли передає персонажам право вибудовувати образ суспільства перед читачем. До прийомів вираження авторської позиції в аналізованому творі відносимо, по-перше, думки самих персонажів, по-друге, позиції оповідача, який дивиться на персонажів зі сторони та аналізує все, що відбувається, і зрештою, голос самого автора, його філософські чи іронічні роздуми. Інколи ці голоси нашаровуються, і тоді авторка вживає займенник «ми», який апелює як до персонажів, так і до читача. Отримуючи такий багатомірний опис подій, читач може сконструювати свою реальність і визначити в ній місце для кожного героя роману.

Прийом, який Дреббл застосовує для акцентуації проблем, – висвітлення їх за допомогою мас-медіа. Майже всі персонажі роману дивляться телевізійні програми. Авторка використовує в оповіді монтаж огляду теленовин, залишаючи їх без коментарів. Натомість, вона звертається до читача, щоб той самостійно, «без винагороди» [Drabble 1990, 208], знайшов хоч одну вигадану подію в цьому переліку. Добірка новин маркована імпліцитною іронією: наприклад, світська подія чи опис стану здоров'я президента Рейгана подані як більш резонансні новини, порівняно з убивством школяра або проявами між-національної ненависті. Безперечно, Дреббл вдається до гіперболізації, і тим підсилює пародійний ефект наведених характеристик.

Оповідь у романі «Природна цікавість» переважно ведеться від третьої особи. Видається, що читач має справу зі всезнаючим екстра-дієгетичним наратором, який просто подає перебіг подій, не втручаючись у них. Однак у деяких частинах роману позиція оповідача переплітається з невласне-прямою мовою героя. Поряд з таким типом нарації зауважуємо частини тексту, коли розповідь персонажа близька до потоку свідомості, що дозволяє читачеві проникнути у внутрішній світ персонажа.

Досить часто автор ховається за образами-масками, що дає йому можливість і зливатися з певними висловлюваннями оповідачів, і в той же час дистанціюватись від них [Старшова 2007, 11]. Так, описуючи подорож Шерлі Харпер, авторка споглядає світ її очима, приділяючи прискіпливу увагу зовнішнім рисам оточуючих. Домінує сіро-жовта палітра кольорів, що символізує самотність, відчуження людини, а з іншого боку, свідчить про своєрідне виродження нації. За допомогою інших інтроспекцій, авторка пропонує читачеві оцінити забруднення земельних і водних ресурсів Англії. Спогади ж друго-рядної героїні Дженіс Ендербі про нездійсненну мрію її чоловіка стати актором уводять мотив кризи театрального мистецтва країни.

Одним з елементів авторської гри у романі «Природна цікавість» є прямий діалог авторського «я» з читачем. Іноді автор виглядає традиційним, всезнаючим: Дреббл коментує зникнення Естер Броер, зауважуючи, що та «випала з їхнього [Лізи та Елікс] життя, як і з цієї частини» [Drabble 1990, 60]. В інших випадках авторське «я» виступає позатекстовою категорією, адже герої живуть самостійним життям і творять себе самі. Про Шерлі Харпер автор-оповідач говорить, що перед її очима пробігло стільки можливих варіантів завершення її життя, які не виникали «*ані у вашій уяві, ні в моїй*»; а щодо вчинків героїні, то вона здивувала «*мене, себе і можливо навіть вас самих*» [Drabble 1990, 251]. Авторка стверджує, що втратила лік рокам героїні, так що «інші» зараз підказують їй вік персонажа. Складається враження, що авторка перебуває на виставі, де діє на одному рівні з іншими персонажами.

Ще одна іпостась авторського «я» з'являється в романі тоді, коли М. Дреббл як літературний критик подає короткий огляд роману А.Беннета «Розповідь старих жінок» («Old Wives' Tale») та роману Д.Г. Лоуренса «Втрачена дівчина» («The Lost Girl»). Обидва твори містять розповіді про жіночі долі, багато в чому схожі на історію Шерлі. Автор начебто пропонує читачеві готові варіанти подальшого розвитку героїні, але відразу ж і руйнує його очікування: оповідач коментує, що Шерлі не читала жодного з названих творів, тому не може на них відреагувати, хоч проблеми, в них описані, існують також у її свідомості.

Автор не раз пропонує читачеві, поки героїня чекає на вирішення подальшої долі, віднайти власну відповідь на питання «Що ви думаєте трапитись з Шерлі?», оскільки

це не є ані його завданням, ані самої героїні. Гра з читачем продовжується і тоді, коли авторка порівнює коханця Шерлі з героями творів А. Беннета і Д.Г. Лоуренса. Вона іронічно виправдовується, що зробила його настільки привабливим, наскільки змогла, хоч і невпевнена, що він та Шерлі зможуть продовжити стосунки. Попри свободу дій, надану читачеві, авторка без коментарів розкриває перед читачем свій власний варіант жіночої долі, поєднуючи дискурс Беннета і Лоуренса, традиційний і нетрадиційний підхід до теми тілесного відродження жінки. Таким чином, авторська позиція багатопланова: Дреббл залучає читача до конструювання колізій, героїв змушує вибирати своє майбутнє, але визначає їхню долю сама.

Не можна залишити поза увагою й те, яким чином представлена історія життя і смерті чоловіка Шерлі – Кліфа Харпера. Впродовж твору читач рідко зустрічається з ним віч-навіч і мало знає про нього та ще менше – про його внутрішній світ. Самогубство, на яке зважується Кліф, – справжня несподіванка для читача, наче не обумовлена сюжетними подіями. Розгадку надає оповідач, заявляючи, що Кліф приділяти дуже мало уваги в цьому наративі і використали його в ролі статиста. До того, ж існує багато таємниць, про які ніколи не дізнаються ні діти, ні дружина, ані мати персонажа. Однак усі ці деталі оповідач представляє читачеві, розпочинаючи їх словами «ця історія могла б вам розказати ...». Подаючи історію Кліфа Харпера відсторонено, об'єктивно, автор виносить на розсуд читача таке контroversійне явище як самогубство. Те, що герой зважився на нього, можна трактувати як вияв слабкості, оскільки підтверджені підозри на СНІД він не мав. З іншого боку, суїцид можна сприймати і як мужній крок, оскільки Кліф зважився на цей вчинок заради безпеки близьких. Беручи до уваги постмодерністську множинність істин, обидві рецепції мають право на існування.

Ще у передмові до «Природної цікавості» М. Дреббл зазначила, що планує написати також і третій роман, пов'язаний з перебуванням Стефана Кокса в Камбоджі. Лінія цього героя розпочата в романі «Сяючий шлях». У «Природній цікавості» авторка залишає його за межами сюжету, однак, щоб читач не забув зовсім про його існування, часто вкладає ім'я Стефана в уста інших героїв. Такими ж ремарками автор сповіщає, що ніхто з дітей Хедлендів у цьому творі не буде часто з'являтися: вони служитимуть в якості хору, який інколи виступатиме перед читачем. Так, ми бачимо їх появу, коли Ліза Хедленд бере участь в ток-шоу, а діти, кожен з яких знаходиться у своєму часпросторі, з'являються на сцені зі своїми коментарями. Виконавши свою роль, як у театрі, вони просто зникають зі сцени. Додаючи до їхніх коментарів ще й ремарки інших персонажів, Дреббл формує мозаїчну, суб'єктивну картину події.

Як і в попередньому романі, письменниця використовує принцип фрагментарності сюжетобудови, схожий на перемикання телевізійних каналів. Читач має змогу побачити, що відбувається з усіма героями водночас. Щоб передати ефект одночасності того, що відбувається, авторка використовує зміни граматичного часу. Коли герої перебувають під пильним оком камери, всі їхні дії представлено в теперішньому часі. Коли потреба дотримуватися ефекту одночасності минає, авторка оперує минулим часом. Чергування часових планів відбувається спонтанно, непередбачено, але створена таким чином складна наративна структура відбиває нові для Дреббл стосунки автора та читача.

Важлива роль в архітектоніці твору належить його назві. Всі вчинки героїв, за словами оповідача, викликані цікавістю. Слово «цікавість» часто повторюється, підтвер-

джуочи правильність заголовку. Але в романному наративі присутня й пародія на цю назву: Лізі Хедленд належить репліка про «фатальну цікавість», яка на її думку, є назвою «чогось», причому «дуже хорошою назвою, правда?» [Drabble 1990, 172]. Це запитання створює враження існування надтекстової свідомості героїні чи то існування героїні в інтертексті.

Проаналізувавши позиції автора і читача в романі «Природна цікавість», можна дійти висновку, що у ньому зникає деміургічність автора, а читачеві пропонується творча функція співавтора оповіді. Це важлива ознака змін у художній майстерності М. Дреббл, а також у дискурсі так званого «традиційного» англійського роману.

1. *Меднікова Г.С.* Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. К.: НПУ ім. М.Драгоманова, 2001. – 240 с. 2. *Старишова О.О.* Проблема автора в творчості Джона Барта. Автореф. дис. ... канд.філол.н. К.: Ін-т літ-ри НАНУ, 2007 – 20 с. 3. *Drabble M. A Natural Curiosity.* – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1990. – 309 p. 4. *Massie, Allan.* The Novel Today. A critical guide to the British novel. 1970 – 1989. L.- N.Y.: Longman Group Ltd., 1990. – 97 p.

*Л. Мірошниченко, к.філол.н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЕПІЧНОГО СЮЖЕТУ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ («Беовульф» – «Грендель» Дж. Гарднера)

У романі 1971 року «Грендель» письменницькі пошуки американця Дж. Гарднера збіглися із його академічними інтересами. Знаний медієвіст, автор розвідок із творчості Дж. Чосера, звернувся до сюжету англо-саксонської поеми «Беовульф», трансформувавши давній епічний сюжет у сучасну гостро драматичну ситуацію, насичену розмаїтими конотаціями – у тому числі психологічними, філософськими та теологічними. Складний конгломерат інтертекстуальних зв'язків роману – цитати, алюзії, переспіви творів літератури та філософії попередніх епох та сучасності – є, безперечно, одним із стрижневих поетикальних компонентів твору, вельми щедрим для вивчення, щоправда, не самоцінним. Гарднер уміло утримує декларовану у назві твору середньовічну складову – на рівні сюжету, системи образів, конфлікту, хронотопу з тим аби перелицювати на модерний лад естетику та етику архаїчної епічної свідомості. Власне цю трансформацію ми досліджуємо у статті.

Як Гарднер скористався із сюжету англо-саксонської епіки? У поемі VIII століття, найдавнішій з усіх національних епічних поем середньовічної Європи, йдеться про славного героя Беовульфа – представника племені гаутів.

«Он был сильнейшим среди могучих
Героев знатных,
Статный и гордый» (196а – 197б).

«Витязь незыблемый,
Сильнейший из живших
В те дни под небом» (790б – 791б).

Як типовий герой архаїчного епосу воїнську доблесть він пов'язує із надлюдською силою. Його супротивник – чудовисько, яке уособлює сили хаосу.

«Гренделем звался
Пришелец мрачный,
Живший в болотах,
Скрывавшийся в топях,
Муж злосчастливый» (101б-103б).

Як правило, мотивація епічного героя наперед визначена етикою варварського суспільства – захисту «своїх» від «чужих». Ситуацію Беовульфа – гаута, котрий із трьох подвигів два здійснює на користь племені данів, можна було б вважати винятковою (щоправда, проблема мотивації є набагато ширшою). Славний герой звільняє данів від напасті – двох потвор-людоджерів, спершу перемігши Гренделя, згодом його матір і, як годиться, отримує достойну винагороду.

Середньовічна архаїчна епіка утворює пафос перемоги «надгероя» над хтонічними чудовиськами, котрі марковані як найбільші вороги людини, та пафос достойного уславлення переможця.

Епічна етика поляризує ці два образи, закріплюючи за ними символічні художні простори. Беовульф такий же достойний, як Грендель – небезпечний. А що переписувач язичницької поеми був християнином, то збагатив обидва образи християнськими конотаціями: Беовульф – благословенний Богом, Грендель – «привид диявольський», «проклятий Господом», його пов'язаність із біблейським персонажем – Каїном вписала походження чудовиська у родовід Каїна. Таким чином, християнські «вкраплення» остаточно закріпили за Гренделем узагальнений, тепер і християнський образ зла. Його простір – болото, його час – ніч, саме тоді впродовж дванадцяти років він здійснює набіги на данів, аж поки не гине від рук Беовульфа.

У романі «Грендель» Гарднер зберігає так би мовити театральну «розстановку сил» тексту-попередника: ті ж, там же, але змінює амплуа персонажів та робить upgrade Гренделя. Подієвий ряд теж незмінний, однак епізоди скореговані відповідно до нової ієрархії дійових осіб, в якій першість належить Гренделеві. І якщо англо-саксонська епіка у композиційній рамі має урочисті похорони двох достойних конунгів – спершу данського Скільда Скевінга, згодом гаутівського Беовульфа, то у романі Гарднера і початок і кінець пов'язаний із чудовиськом.

Гарднер змінює кут зору; добре відомі читачеві події у романі оповідаються у новій альтернативній перспективі – перспективі чудовиська Гренделя. Його історія подвигу славного Беовульфа трансформується у власну історію, що фіксує еволюцію взаємин із людьми. Слухаючись матері, усамітнений Грендель довго тримається на відстані від людей, але з роками інтерес до них лише дужчає. Він обережно придивляється до життя людей, чимраз вкорочуючи безпечну відстань аж до сутички. Таким чином, із самого початку Гарднер об'єктивізує трагічну розв'язку Гренделя.

Грендель – цікавий оповідач. Його досвід спостережень за людьми вражає чуттєвістю і відчайдушною спробою раціоналізувати мотивацію дій цих дивних, на думку Гренделя,

істот. Тонкий психолог, візіонер, він достоту як митець у рецепції та у відтворенні власного внутрішнього світу – його бентежать запахи, кольори, звуки. Грендель надзвичайно ліричний, коли із щемом у грудях слухає пісні арф'яра. А ще драматично відвертий оповідач. Його відвертість є наслідком «недорозвиненості» свідомості, слухно зауважує Т. Денисова [3: 295], що «дозволяє і його побачити зсередини», і, через самовідкриття викрити зло і хаос світу. Грендель не має мови, змушений вичавлювати звуки, які, ясна річ, ніхто не розуміє. Гарднерова вірність деталі тексту-попередника лише підсилює його тезу. Отже «недорозвиненість свідомості» допомагає прояснити світ, в якому люди – страшні істоти. Вона ж таки у найбільш економічний спосіб витворює етичну опозицію Грендель-люди. Гренделя сахають ненаситність людей, їхня ворожість. Якщо Грендель – істота, котра «мислить образами», то люди – носії свідомості.

Тут напрошується паралель із романом британця В. Голдінга «Спадкоємці» 1955 р., в якому письменник витворив подібну антиномію. Йдеться про сутичку неандертальців з людьми. Неандертальці – незаймані, мирні, довірливі істоти, не спроможні до речивості, люди – ті, що сповнені жаги до крові та смерті. Витоки антиномії (нею, до речі, автор полемізує з прихильниками еволюційної теорії) – у свідомості; неандертальці позбавлені свідомості, можуть лише «обмінюватися образами», а люди наділені свідомістю, відтак усвідомлюють себе як окремі мислячі свідомості, а весь інший світ як те, що дано цій свідомості – як об'єкт.

І Гарднер і Голдінг розвивають фрейдівську тезу про взаємопов'язаність мови, думки та цивілізації, іншими словами, із появою свідомості, людина втрачає моральність. Якщо згадати, що Гарднер послідовно обстоював позиції моральності у літературі та визнавав наявність одвічних антропологічних універсалій, то подібні співставлення з британцем видаються ще більш доречними.

У той час як «невинність» Гренделя до зустрічі з людьми ототожнюється з «недорозвиненістю» свідомості, готовність до вбивства, усвідомлення своєї ролі чудовиська-убивці є набутою. Грендель-убивця – об'єкт дії людини. А відтак слід говорити про еволюцію Гренделя, невід'ємну від людей. Якщо у поемі «Беовульф» життя Беовульфа умовно поділяється поему на дві частини, то у романі таким вододілом є епізод першої сутички чудовиська з людьми. На початку Грендель – істота, яка знаходиться у повній гармонії зі своїм «соціумом» – світом лісу. Побачивши лань, він каже, що ніколи не вбивав тварину і не уб'є, він зустрічає своїх сусідів баранів, оленів, кроликів. Водночас із самого початку він – одинак; він не такий, як вони – ті, хто «бачать життя, але не вдивляються в нього» [2: 279]. Єдина втіха – власна тінь. Роман починається із мальовничої картини весни, сповненої радості життя. Але ліричне лише підсилює драматичне – буття у весні тим більше нестерпне, життя драгує, виснажує. Наділений велетенською зовнішньою силою, Грендель гостро переживає внутрішнє безсилля. «І знову усвідомлюю свою долю – я можу померти». Давнє озеро булькоче десь поруч, небеса не помічають його (образ Бога у романі досліджує у своїй статті С. Пригодій [4]). Без смислу до життя він, «потьворне чадо божевільних», тиняється світом. Ситуація Гренделя – ситуація героя літератури екзистенціалізму.

Обурений, розгніваний, він благає про смерть, і раціоналізуючи внутрішню тривогу, звертається до матері, з котрою живе разом у печері, до «багатостраждальної відьми», вона теж мучиться кошмарами та спогадами. Чому ми тут? – запитує збентежений. Та править мовчанку, і він вкотре в'яло тягнеться до Хродгара, до людей, сподіваючись, що

сутності дошукалися вони. Угледівши велику потвору, люди розбігаються із несамовитим криком. Він пробує заповнити порожнечу власного буття – спостерігає за дивними істотами, граючись, хапається за одну з них, та випадково ранив. Думає про те, щоб з'їсти людину, видається абсурдним, ледве не змушує його вирвати. Фізичне відчуття нудоти лише посилює відчуття абсурду і вкотре змушує його тікати геть.

Це коли він був малий, то тішився тим, як легко вселяє страх в інших, а зараз ні. Час таки ділиться на щасливе колись – дитинство, яке було 1000 років тому, безтурботне, без запитань, і нестерпне тепер. Майбутнє він отримає, якщо знайде відповіді на свої запитання. У пошуках відповідей герой повертається у минуле і віднаходить поворотний момент: чужі очі матері та байдужі погляди чужаків – людей, котрі намагаються його убити.

Ретроспекція, крім того, відображає шлях освоєння героєм території. У романі збережено подвійний епічний простір. Якщо у поемі це болото і славний Хеорот, то у романі – він з перспективи Гренделя: власна печера і «безмежна печера людей». Освоєння другого пов'язане із дорослішанням, здобуттям досвіду про те, що світ – це хаос випадкових подій і що все у ньому проти нього. Вихід у світ виторив у Гренделі ворожість, а не він ворожим прийшов у цей світ. І це головна теза Гарднера. Грендель – проекція цього світу, він не суб'єкт, а об'єкт свідомості. Тепер він має відповідь, реконструкція епізодів дитинства, неначе сеанс психотерапевта, допомагає віднайти себе і змушує ревізувати попередні висновки про світ. «Існую лише я – та нічого більше» [2: 294]. Його відчуженість не є асоціальною (як у поемі), а онтологічною. Грендель – мало схожий на свій прототип, його прогулянки лісом або у напрямку Хродгара нагадують швидше блукання героя Камю чи Сартра.

Підсилює екзистенційну агонію і розмова з Драконом. У романі цей хтонічний образ перетворено на образ сивобородого старого чи перелицьованого епічного князя, основні чесноти якого – мудрість та справедливість. Дракон радить накопичувати золото та сидіти на ньому. Але це смисл життя Дракона (згадаймо, у казках, у зразках архаїчної епіки, у тому числі у поемі «Беовульф», Дракон виконує саме таку функцію). Риторика Дракона, до речі, найстаршого з-поміж усіх протагоністів, є найбільш сучасною, він узагальнює: людський розум накопичив філософії, котрі не придатні, теорії людей – ніщо. «За допомогою своїх божевільних теорій вони укладають план доріг, котрі прямують до Пекла!» [2: 283]. Відтак, пошуки сутності – індивідуалістичні.

Гарднер вивисує Гренделя над людьми. Замість віднайти смисл власного існування чудовисько має стати умовою та смислом існування людей. «Так ти робиш їх кращими. І змушуєш їх думати. Ти – умова людського існування. Якщо ти підеш – тебе одразу ж замінять. Тому дракон – необхідна складова». Грендель чинить опір. Так, він отримав смисл свого існування – привносити смисл в хаос простору, у світ людей – «дурних і божевільних», втім здобута сутність не вдовольняє його.

Гарднер вводить образ поета – старого арф'яра, котрий урочисто та шляхетними речами оспівує дії людей (війни, жорстокість, ненаситність). Одного разу він заспівав про те, що світ поділений на дві частини, а він – Грендель – є уособленням зла. Це витягло чудовисько із схованки, з лементом «Змилуйтесь! Мир! Друг» він вибіг до людей, ті ж накинулись на нього. Люди вдруге вимушують до вбивства; воно знову випадкове, абсурдне і не артикульоване, як вчинок Мерсо. У розв'язці очікувана смерть чудовиська приносить полегшення. «А чи не радість я відчуваю?» [2: 392].

Така розв'язка роману перелицьовує й образ Беовульфа. Середньовічний епос у кожній своїй стадіальній формі, у тому числі архаїчній, реалізовує категорію героїчного із обов'язковим ритуальним вбивством, що потребує наявності героя та ворога. Іншими словами, умовою наявності героя є наявність ворога. Якщо ворог – відсутній, то й немає героя. У романі Гарднера Беовульф убиває Гренделя, але така його дія позбавлена «героїчної» мотивації, бо сам Грендель позбавлений епічної «ворожості». Кожен з них таки здійснює очікувані дії, але згідно із логікою абсурду. Так слід потлумачувати «подвиг» Беовульфа, котрий винесено на кінець твору і його семантика змінена. Напади Гренделя на Хеорот є вимушеними, поза його волею. Перелицьовуючи суб'єкт-об'єктні відносини, Гарднер таким чином травестіює категорію героїчного. Невипадково Хеорот – бенкетна зала, котра у поемі є осердям героїчного світу, його символом і водночас предметним зримим образом, у романі перестає виконувати таку свою функцію, звужуючись до простору абсурдної сутички людей та чудовиська.

У романі «Грендель» Гарднер трансформував середньовічний епічний сюжет в онтологічну ситуацію протагоніста, ускладнивши її багатою психологічною семантикою.

1. *Беовульф*. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. БВЛ. М., 1975. 2. *Гарднер Дж.* Крушение Агатона. Грендель. Спб., 1994. 3. *Денисова Т.Н.* Історія американської літератури ХХ століття. К., 2002. 4. *Пригодій С.М.* Середньовіччя та американська література // Мовні та концептуальні картини світу. Вип. 2. Ч. II. 5. *Renoir A.* The Terror of the Dark Ways: A Note on Virgilian and Beowulfian Techniques // *Harvard English Studies*, 1974. P. 147-160.

О.В. Мудрак, асп.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

ЕРОС БУТТЯ У ТВОРАХ ІГОРЯ МАЛЕНЬКОГО

В. Івашко у післямові до книги «Велик гріх», намагаючись окреслити сутність його художнього світу, зазначає, що «в особі її автора українська поезія (культура) знаходить свого найпоследовнішого апологета зваби, гри, ритуалу. Тих понять, які одвіку становили осердя європейської культури і поезії, як її консистенції.» Критик протиставляє його твори «ігровій еротизації світу», притаманій новомодним течіям (бубабізму, постмодернізму), зазначаючи, що любовна гра-зваба найкраще ілюструє всю магічну привабливість, а позірний панеротизм її тематики є грою за максимальними ставками (життя і смерть, буття й небуття), впритул підводячи реципієнта до розуміння лірики І.Маленького, як еросу буття.

Постійну боротьбу еросу і танатосу у його доробку інтерпретує Ірина Борисюк на прикладі народної за тематикою, пройнятої міфологічним світовідчуттям лірики. «Набагато зримішою і яскравішою за філософські розмисли І.Маленького є його камерна, сказати б, поезія «малої батьківщини». В історії роду, що пройшов крізь свої та чужі війни, голодомори, мандри чужими краями, віддзеркалено історію Землі, яка постає у

поезії то Марією-Богородицею, то неплодною відьмою. Опозиція святості/гріховності утворює один семантичний ряд з опозицією плідності/безпліддя, «свого»/«чужого» простору. Носіями хтонічного начала є безплідні жінки (вступають у дію категорії гріха і провини), наділені потужною еротичною силою. Неплідність є карою за гріх; очищає жінку лише Материнство. Відьма протиставлена Богородиці. Отже, материнство обоготворює жінку, а це означає, що джерелом божественності, як і джерелом прокляття, є її лоно. Плід, який носить жінка – її світло і святість (богородичний мотив). Через материнство жінка зростається із землею, стає святою, як земля, натомість неплодність прирікає її на вічне перебування на межі смерті й життя, «свого» (земля) і «чужого» (дорога) простору («Казали – вона неплодна»). Як і в архаїчних міфах, у творах І.Маленького еротика і смерть тісно пов'язані зв'язком неунікності обох. Родюча сила землі та жіноче ество складають одне ціле, поєднують у собі два начала – життя і смерть, тому лоно жінки-землі може бути як утробою, так і могилою, залежно від того, яке начало переможе. Земля, на якій народжуються, є центром простору людини, який визначає її життя («Тяжіння»). Тому один із центральних образів – «жінка-земля» – поєднує у собі ідею материнства та ідею тілесності. Суть, гріховність чи святість жінки, визначаються її тілом. Жіночі образи в поезії І.Маленького є трагічними, демонічними, небуденними (відьма, Марія, Ліліт)». [2, С.51].

Продовжуючи це спостереження, можна додати, що в архаїчних євразійських, зокрема, араттійських (тобто ведичних) міфах глиняне ложе могили, в яку померлого клали у позі скорченого ембріона означало материнське лоно, в якому душа мала розвинути і народитися знову.

«Слід сказати, що еротичний код у поезії І.Маленького є одним з визначальних, – продовжує дослідниця. – Подекуди він є самодостатнім, а подекуди ключем до віднайдення прихованих смислів тексту.» [2, С.51]

Ерос як мова тіла співвідносний зі словом, із творенням слова; ерос як слово серця протиставлений слову розуму (недарма у поезії в прозі «Медитація» наявний образ тіла без голови, і голови/планети, в яку виростає серце). *Поезія як тілесна мова і ерос як вербалізований досвід тіла є способами пізнання світу, пізнання, повнішого за уможглидний схематизм розумових спекуляцій.* Ерос як космотвірна сила дозволяє долучитись до вітального ества Всесвіту, збагнути сенс співтворення, пізнання і непізнаваності, адже Жінка, яку знову і знову пізнає ліричний герой це і образ світу, і символ його незбагненності («Злива»).

Нерозривна єдність смерті, життя і відродження реалізовано в любові, у слові, в жінці. Так, у циклі «Відьмацькі легенди» відображено мотив взаємозв'язку еротики і смерті, еротика й насилля. Хтонічність жіночого начала, актуалізація міфологем «Бог-місяць», «Бог-бик» відсилають нас до глибокої архаїки. І.Маленький прагне окреслити феномен відьмацтва, спираючись на язичницьку світоглядну парадигму, в межах якої жіноча магія тлумачилася не з погляду добра чи зла, а радше користі чи шкоди, магічної сили чи безсилля [7, С.23]. Як зазначає М.Новикова, мертвий могутніший за живого, звір могутніший за людину, а жінка могутніша за чоловіка, тому що від мертвого предка, звіра і жінки залежить виживання людини та тривання роду людського [7, С.9].

У двох перших творах циклу І.Маленький актуалізує міфологічний зв'язок «жінка – місяць», підкреслюючи, що саме цим зв'язком визначається магічна могутність відьми. Крім того, що «біоцикли жінки наочно збігаються з «місячним», місяцевим космічним

ритмом» [3, С.10].Із нічним небесним світилом пов'язано безліч давніх жіночих ритуальних практик. В українській традиції місяць асоціюється з чоловічим началом (пор. казкові сюжети про шлюб місяця із сонцем або зорею). У «Першому переказі» циклу «Відьмацькі легенди» І.Маленький вибудовує складні багаторівневі аналогії: жінка співвідноситься із землею (передусім «своєю» землею), смертю, божевіллям, а місяць – з чоловіком, Богом-биком. У вірші йдеться про чотирьох «господарів» жінки та п'ятого місяця, однак насправді господинею і володаркою їх усіх є вона. Жоден смертний чоловік не зможе звідати її любові, не заплативши за це життям; кожен іде на поклик незвіданого, демонічного, небезпечного. Важливо, що троє чоловіків помирають поза межами «своєї» землі, і лише один гине від неї. «Перший її господар, Явтух» помирає у лісі, який є «чужим» щодо села простором, третій пропадає в Бразилії (опозиція «своєї» / «чужої» землі), другий – циган – божеволіє (концепт розуму / божевілля корелює з концептом «свого» / «чужого» простору, адже божевілля у переважній більшості архаїчних та традиційних культур трактується як одержимість богами чи духами [5, С.185]). Усі троє ідуть за нею, підкоряючись потягу несвідомого, як на поклик смерті; лише четвертий, прозрівши справжню її суть, суть усевадної непізнаної землі, прагне її підкорити:

...а четвертий сказав: «Брехня...

ти моя... як земля»

Та земля, як і смерть, не належить нікому: кризь світле обличчя еросу проступає чорний лик смерті, однак ці два символи є одним. Хто прагне пізнати ество любові, неминуче доходить до смерті, а хто прагне пізнати смерть, пізнає безсмертя:

а вона, вигинаючись в реготі,

похилитала між зорі

голим сузір'ям Діви

верхи на чорнім бикові...

У цьому сюжеті І.Маленький звертається до міфологеми, що пов'язує бика з місяцем (як зазначає В.Іванов, «у Євразії давнім зооморфним символом бога місяця був бик» [5,С.79]). Жінка панує навіть над «її ж таки богом», бо – «верхи на чорнім бикові». Вельми характерним також є те, як у вірші реалізована співвіднесеність вертикального та горизонтального. Традиційне протиставлення «жіночого – горизонтального» та «чоловічого – вертикального» поступається місцем протиставленню земного і небесного, смертного і безсмертного: у семантичному ряду І.Маленького «смертне – чоловіче – земне» протистоїть ряд «безсмертне – жіноче – небесне», тобто вертикаль «земне/небесне» співвіднесена з жіночим началом, а горизонталь «свій/чужий» простір – з чоловічим. Ця вертикаль вибудовується поступово, набуваючи такого вигляду: земля – гора – яблуня – місяць – небо (якщо гора і яблуня символізують важкодоступність, то місяць і небо – недосяжність жінки).

У вірші йдеться не лише про єдність любові й смерті та демонічність жіночого начала. Еротичний та міфологічний коди є опосередкованими засобами осмислення глибинних онтологічних проблем людини. Як зазначає В.Івашко, «поезія І.Маленького, «гра-зваба, кожен щонайменший епізод якої покликаний позбавити нас осоружної лінійності життя – смерті, має до діла не з бажаннями та їх задоволенням, і не з біологічно відміряним становленням, а з довічним поверненням – трагічним і ритуальним за своєю суттю» [6, С.518], адже кожен його вірш «є цим ритуалом, постійним, нав'язливим аж до хворобливих галюцинацій поверненням однієї й тієї ж ритуальної форми» [6, С.517].

Якщо у першому вірші місяць співвідносно з биком, то у другому – з вогнем і водою, виступаючи аналогом хтонічного жіночого начала, що поєднує у собі ерос і смерть. «Дівчина білдолиця» запалює у серцях любов і сіє смерть, однак такою є природа її позалюдського, демонічного і з доквіллям начала. Вона перебуває поза добром і злом, бо не належить до світу, в якому панують людські закони, людська мораль («вона жила в лісі»), і саме це стає причиною її загроженості, її конфлікту з людським світом. Її власний світ неспівмірний, і саме це зумовлює небезпечний для обох наслідок. Перед лицем непізаного руйнуються людські уявлення про добро і зло: світ втрачає межі, а люди – орієнтири у ньому, однак і позасвіття деформується, не витримавши зіткнення:

і, закотившись в світлицю, вибухнув, як граната,
позапикавши по стінах диявольські силуети
і образам у куті попаливши обличчя...

Перебування дівчини поза межами людського простору спочатку реалізується через концепт «своєї» / «чужої» землі (село / ліс), а потім – через концепт земного / небесного; таким чином утворюється послідовність «ліс – небо», яка розгортається у співвідношення «ліс – вода – ерос/ небо – вогонь – смерть». Відповідно, вода є символом місяця, що являє себе через ерос:

доки вранішній місяць
повільно у воду заходить
і у воді, як тіло її, тремтить...

Натомість вогонь є символом місяця, що являє себе через смерть. Ерос і смерть становлять єдине ціле, мають однакову природу, жорстко регламентуються ритуалом, який не дозволяє надміру цієї сили «вибухнути, як граната». Місяць, від якого лишився «серпик тонкий», співвідноситься уже не з биком, а з конем («щоб у вікно виводила / дівчина білдолиця [...] неначе коня...»). Чоловіки, які від жадання втрачають людську подобу, «тирлюються серед галяви, / наче нічні жеребці», перетворившись на отару, на безіменне «вони»; лише зникають вони «один по одному», підтверджуючи аксіому про те, що смерть кожного - своя. Чоловіче начало втілене в образі коня – тварини, пов'язаної як зі шлюбною, так і з поховальною символікою [4, С.90-91].

Ще деталь: концепти «власної» землі та «власного» простору не тотожні. «Власний» простір – це обжите, освоєне, підкорене, привласнене людьми місце – лише місце, більше нічого (таким є «своє» село, «свій» ґрунт). «Своя» ж земля, як і жінка, ніколи не може бути до кінця пізною або підкореною, вона одна, як любов і смерть, її межі не збігаються з межами «свого» простору. «Четвертий» з «Переказу першого» гине від того, що вважає землю своєю власністю, а жінку, яка є частиною цієї землі, підвладною йому. Жінка з першого вірша, і дівчина з другого протиставлені іншим – чоловікам, парубкам, людям з «довколишніх сіл». «Її» допущено до таїнств «своєї» землі, до таїнств життя і смерті:

й, припавши до гриви,
летіла на нім, оглядаючи...
яка з висоти прекрасна оця земля...

У «Переказі третім» збігається значення води як стихії еросу (злива парує закоханих) та вогню як стихії смерті (від пожежі гине батько дівчини), однак носієм демонічного начала є уже не жінка, а чоловік – «одиначок острівської відьми», хоча жінка – «панське дівча» – так само, як і в попередніх віршах, поєднує у собі еротичне та хтонічне начало.

З одного боку, тотожність «жінка – земля» стає цілковитою, і саме це змушує жінку користись магнетичній силі еротичного шалу. З іншого боку, вона, зачарована, стає слухняним знаряддям смерті, до кінця не збагнувши, що з нею коїться, і підкоряючись лише власному тілу («і згорталось у сні/ затуляючи груди коліннями./ її зморене... зморене тіло»). До поняття «своєї» землі включено не лише землю, яка є Матір'ю, Богинею, народжує і вбиває, а й небо (небом є не тільки простір, у якому летять дві зачаровані птахи, а й найвищі точки земної поверхні, якими є дуб з лелечим гніздом на ньому, мансарда, де замкнено дівчину, та Лиса гора). У «Переказі третьому», на відміну від перших двох, жінка зазнає перетворень, являючи не цілісну і самодостатню, а розполовинену поміж любов'ю і смертю, розумом та божевіллям суть:

...тепер і відьмак не врятує її, божевільну...

бо віднині й вовіки

вона – наречена Христова...

Божевілля стається, коли людський розум не витримує ваготи непізнаного, на́дміру звіданого, коли смертне тіло стикається з немертною суттю. Бо ерос, як і смерть, хоча й повсякчас присутні в «людському» світі, належать до світу позалюдського.

Різні трактування лірики І.Маленького наведені тут докладно саме через його оригінальність та самодостатність, дають підстави для висновку, що дослідники, аналізуючи досить різностильові (на авторську думку) тексти, визначають джерела ліричного світу й еросу буття Ігоря Маленького з надто різних культурних ареалів – від гри-зваби й ритуалу, які становлять осердя європейської культури, до народно-поетичного, міфологічного світосприйняття й еросу, як слова серця, протиставленого слову розуму.

1. *Борисюк І.*: Ініціація як модель і символ у поезії восьмидесятників // Слово і час. – 2005. – №4. – С.35-38; 2. *Борисюк І.*: Поезія краси, любові й жінки// Слово і час. – 2005. – №9. – С.50-52; 3. *Давидюк В.* Українська міфологічна легенда. – Л., 1992р.; 4. *Давидюк В.* Первісна міфологія українського фольклору. – Луцьк, 1997р.; 5. *Іванов В., Топоров В.* Исследования в области славянской древности. – М., 1971г.; 6. *Маленький І.* Велик гріх. – К., 2003р.; 7. *Новикова М.* Пушкинский космос. Языческая и христианская традиции. – М., 1995г.

*Н.В. Науменко, к.філол.н., докторант,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

СИМВОЛІКА НАРОДНИХ СВЯТ У ЛІРИЦІ ВІКТОРА ВОВКА

Один із засобів лаконізму літературного твору – показ довкілья через уяву ліричного героя. В літературі ХХ століття особливої естетичної вагомості набула художня деталь, яка в контексті ліричного твору часто підносилася до рівня символу – суб'єктивованого образу об'єктивної дійсності, який виступає чинником концентрації багатьох ідей та асоціацій.

Художня практика українських митців у галузі синтезу мистецтв доволі багатогранна. Актуальність нашої роботи полягає в тому, що досі бракує комплексних наукових

досліджень, присвячених специфіці ліричного твору, де чільним складником образно-символічної структури є народне свято – Різдво, Великдень, Івана Купала, Спас тощо. Проте такий шлях вирішення художнього завдання часто допомагає авторові осмислити своє довкілля в містких, багатограних образах-архетипах української та світової культури.

У творчості низки українських поетів ХХ століття спостерігаємо окремі твори або цикли творів, засновані на поетиці народних свят: «У собор», «Великдень» Павла Тичини, «Різдво», «Коляда» Богдана-Ігоря Антонича, «Різдвяне алогійне», «Відчинення вертепу» Ігоря Калинця, «Калина об Різдві» Василя Голобородька, «Писанки» Станіслава Вишенського тощо. Як правило, вони належать до різних родів і жанрів, версифікаційних систем. У них міститься виконана кількома штрихами візуальна картинка, яку кожен читач розуміє по-своєму.

Мета нашої роботи – на основі повільного прочитання поезій сучасного чернігівського митця Віктора Вовка зі збірок «Дорога до себе» та «Журавлі в холоднім надвечір'ї» (цикл «Великоднє»), установити, як саме образно-символічна система народних свят позначає спільність глибинних філософських концепцій, закладених у лаконічному віршовому вислові та мальовничому обряді.

У сучасних умовах символіка будь-якого явища, особливо фольклорного, може сприйматися як сумарне вираження всіх можливих значень [Давидюк 2002, 5]. Нинішній зміст символіки народних свят залежить від наших уявлень, складених на основі багатьох рецепцій.

Найчастотнішими фольклорними образами лірики В.Вовка є Великдень та його атрибути (крашанки, писанки, храми, квіти):

*Пам'ять нашу не сокруши,
Бо до мене повернешся,
Вірю я,
Як Великдень моєї душі,
У моє сумне надвечір'я*

[Вовк 1994, 78].

Відомо, що писанковий орнамент, збагачений природними барвниками, мав свою мову, його треба було вміти читати, бо то не просто набір елементів та ліній, а зладжена, продумана система традиційного узору, де все до найменшої рисочки означувало тільки йому притаманну філософію [Ганжа 1996, 127]. Ця філософія відбивається й у ліричних мініатюрах В.Вовка, які, за слушним спостереженням С.Реп'яха, «змушують не лише співпереживати, а й замислюватися» [Поетичні 2003, 170]. Так, сполучення у писанці кількох кольорів із різного ґатунку орнаментами символізувало родинне щастя, мир, любов, успіх [Енциклопедія 2002, 40], і саме тому «писанкові» твори В.Вовка насичені образами, які уособлюють ці поняття:

*Ой, нене, скільки птахів
Наскликала в гості весна
На квітчине весілля!*

[Вовк 2003, 144].

Навіть у видиві зруйнованого храму сполучуються протилежні між собою абстракції:

*Скільки краси і величі
У цьому зруйнованому храмі!
Скільки печалі...*

[Вовк 2003, 167].

Писанка – символ зародження життя, модель світобудови, результат високого духовного піднесення і копійкої праці рук народних майстрів. На ній зображуються усі світила разом із іншими магічними знаками на побажання врожаю, здоров'я, щастя [див. Пономаренко 2006, 101]. Водночас домінантною у великодній обрядовості була все ж солярна символіка [див. Лозко 1995, 152; Пономаренко 2006, 103; Енциклопедія 2002, 243], про що свідчить така народна пісня:

*Крокове колесо, колесо,
Вище тину стояло, стояло,
Много дива бачило, бачило.
Чи бачило колесо, колесо,
Куди милий поїхав, поїхав?
Куди милий поїхав, поїхав,
За ним трава зелена, зелена*

[Українська 2006, 101].

Тому В.Вовк у «Великодньому» й обіграє солярний символ, подаючи, зокрема, традиційне порівняння писанки з сонцем:

*Ясною писанкою
Сонце зійшло з-за обрію.
Христос воскрес!*

[Вовк 2003, 141].

Писанка «належить до найдавніших іконографічних текстів, які... подають давні міфопоетичні уявлення про світобудову, просторову та часову структуру космосу, поняття про Бога, його іпостасі та вплив на життєво важливі для людини речі» [Манько 2001, 8]. Писанковий орнамент – різноманітний, переважно рослинний: «дубове», «кленове», «виноградне» листя, бутони, багатопелюсткові квіти-розетки, «повні ружі», «дзвіночки», «троянди», «тюльпани», численні «вазони» – і тваринний: «коники», «воронячі лапки», «воволі очка», «курячі лапки», «качині шийки» тощо [див. Ганжа 1996, 127; Лозко 1995, 278; Манько 2001, 27-28; Писанка 1993, 21].

Для писанки характерною є дзеркальна симетрія рослинного або геометричного візерунка, що виявляється й у мові художнього твору:

*Задивився будячок в джерельце.
Ну й дарма,
Що він – не нарцис...*

[Вовк 2003, 152].

Графічним елементом вирішення ліричної мініатюри є традиційний писанковий орнамент «безконечник» – хвиляста лінія з гребінцями, завдяки чому до символіки словесного твору включається образ не лише землі, а й води:

*Теплі хвилі лиману
Гойдають пелюстки шипшини.*

Давніх спогадів смуток

[Вовк 2003, 143].

В українській народній картині світу, а надто ж у символічній парадигмі свята, органічним став мотив храму. Храм, церква, собор виступають символічними аналогами хати, дому – земного образу космосу [Манько 2001, 27-28].

Наш дім – це віддзеркалення нас самих. Він відбиває наші інтереси, наші переконання, сумніви, наш дух і наші пристрасті. Він говорить про те, як ми відчуваємо себе й світ довкола нас. Дім – це місце, де можна зустрітися віч-на-віч із Всесвітом. Наповнений предметами, які мають символічні значення, й сам будучи символом, наш дім є точкою перетину внутрішнього та зовнішнього Всесвітів. Не випадково дослідники символів визначають дім як «замкнений священний простір» [Енциклопедія 2002, 209].

У «Великодньому» В.Вовка мотив храму (зруйнованого) супроводжується цвітінням, і це підтверджує «писанковість» вірша – символіку спірального руху, вічного повернення, закодовану в малюнку:

Церковні руїни.

Так рясно цвіте

Шипшина навкруг

[Вовк 2003, 149].

Спостерігаємо й такий незвичайний збіг, пов'язаний із символікою храму: на стику слів першого рядка утворюється власне ім'я «Ковнір», що асоціюється з Дзвіницею на Дальніх печерах Києво-Печерської лаври (або Ковнірівською) [див. Науменко 2007, 217].

Деякі поезії з циклу «Великоднє» являють собою мініатюрні ікони, у яких поєднуються символічні елементи рідновіського та християнського світогляду:

Стоять обличчям до сонця

Три соняшники

З золотими німбами

[«3 Рубльова». Вовк 2003, 147].

А місяць сьогодні

Такий молоденький.

Як немовлятко

[Вовк 2003, 153].

А вранці молоді рибалки

Піймали в сіті

Зіроньку досвітню

[Вовк 2003, 163]

У твореному ліричним героєм «священному просторі» вельми прикметним є мотив застілля. Миття цікавить не лише деталь (страва, напій, посуд, накритий стіл), а її відчуття у кольорі та русі. Зоровими, смаковими, нюховими образами окреслюється видиво святкування:

Ставлять серед саду // Столи дубові, // Накривають їх // Скатертями злототканими, // зносять наливки густі, // меду-пива хмільні, // страви найвишуканіші, // розсаджуються за столами // і чекають у гості // осінь [Вовк 1994, 36].

Послідовність чуттєвих образів, перелік страв і напоїв, зміна віршових розмірів у кожному новому рядку, нарешті уповільнення темпу – «розсаджуються за столами», –

усе це приводить до ліричного контрапункту: «і чекають у гості // **осінь**». Виділене в рядок, останнє слово стає сильнішим, ніж у будь-якому іншому змістовому оточенні; на нього припадає смисловий акцент цілого вірша.

На провідне місце у «священному просторі» ліричної поезії Віктора Вовка здобулася й символіка купальських свят. Цього дня – 7 липня – земля має найбільшу силу, яка віддає цілющим травам, і, вочевидь, саме тому купальські пісні насичені рослинною символікою:

*Посію я рожу, поставлю сторожу,
Стороною дощик іде, стороною
Над моєю рожею повною...
Поставлю сторожу – свого миленького:*

Хороша сторожа – нещипана рожка [Українська 2006, 117].

Рослини у купальській поезії В.Вовка є тими символічними кодами, у яких очуднюється інтимне життя людей:

*Купальська пісня // пестила зачарований вечір. // Пливли та й плівли // дівочі вінки
// по тихій // стомленій воді. // Деся вичувала зозуля, // втративши лік рокам // мого не-
тривкого // щастя з Тобою [Вовк 1994, 8]*

і природи:

*– Ти хто? – // запитав Горицвіт. // – Я – Солодка гола, – // соромливо відповіла рос-
линка. // І той вмить закохався [Вовк 1994: 101].*

Закладаючи в твори різного версифікаційного типу (метричні або вільновіршові) символи народних свят, автор надає їм ширше коло значень, підносячи до рівня архетипів. Відтак, окрім найменування символу національної культури, «Різдво», «Великдень» та інші свята стають своєрідними композиційними та жанровими вимірами поезії нового часу.

Аналіз ліричних мініатюр В.Вовка та їх символічних компонентів у контексті інтерпретації світогляду ліричного персонажа та його взаємин із довкіллям приводить до такого висновку щодо ролі символіки народних свят у поезитиці художнього тексту: *симво-ліка як виражальний засіб художньої мови є тим чинником, який розширює мікросвіт твору до рівня макросвіту загальнокультурного явища.*

Ідеї народження, дитинства, розвитку, зростання й вічного перетворення, взаємин людини з природою, кожна з яких позначена символами народних свят, суголосні з мотивами пізнання людиною свого місця в універсумі й своєї сутності як «Світу-в-Собі». Через свою творчість В.Вовк проводить мотив універсальності людини, яка виявляється в її єдності з природою.

Виявлено, що характерними рисами «поезії народного свята» є мініатюрна форма, переважно верлібровий спосіб вислову поетичної думки, який відсилає до взірців фольклорного віршування, а також глибинне філософсько-світоглядне наповнення, яке виражається у творчому переосмисленні прадавньої української символіки та надання їй нових значень на тлі кінця ХХ – початку ХХІ століття.

1. *Вовк В.* Дорога до себе. – Чернівці: Редакційно-видавничий відділ обласного управління по пресі, 1994. – 108 с.; 2. *Вовк В.* Журавлі в холоднім надвечір'ї. – Одеса: Астропринт, 2003. – 200 с.; 3. *Ганжа П.О.* Таємниці українського рукомесла. – К.: Мистецтво, 1996. – 192 с.; 4. *Давидюк В.Ф.* Кроковее колесо: Нариси з історичної семантики

українського фольклору. – К.: Наукова думка, 2002. – 188 с.; 5. *Лозко Г.С.* Українське народознавство. – К.: Зодіак-ЕКО, 1995. – 368 с.; 6. *Манько В.* Українська народна писанка. – Львів: Монастир Монахів Студитського Уставу; Видавничий відділ «Свічадо», 2001. – 48 с.; 7. *Науменко Н.В.* Символіка писанки у ліричній мініатюрі // Література. Фольклор. Проблеми поетики. Зб. наук. праць. – Вип. 28, ч. 2. – К.: Твім-Інтер, 2007. – С. 212-220; 8. *Писанка* – символ України: Матеріали Науково-практичної конференції, 2-7 вересня 1992 р. – К.: Укр. центр народної творчості, 1993. – 125 с.; 9. *Поетичні голоси Чернігівщини.* – Чернігів: КП «Видавництво «Чернігівські обереги», 2003. – 336 с.; 10. *Пономаренко О.Б.* Міфосвіт поезії Б.-І.Антонича й естетичні традиції Тараса Шевченка. – Вінниця: Континент-ПРИМ, 2006. – 176 с.; 11. *Українська народна обрядова поезія.* – К.: Школа, 2006. – 272 с.; 12. *Енциклопедія символів.* – Х.: Торсинг, 2002. – 591 с.

*Л.Г. Нечаюк, пошукувач,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ЛИЦАРСТВО ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (зароманом В. Малика «Таємний посол»)

Лицарі як такі та лицарство як явище завжди викликали до себе інтерес. Саме в часи середньовіччя остаточно складається образ лицаря як взірця, що уособлює ряд неодмінних – відповідно до цінностей епохи – достоїнств. Серед видатних творів пізнього середньовіччя – російські билини, героїчні пісні балканських народів, вірменська поема «Давид Сасунський», французька «Пісня про Роланда», іспанська «Пісня про мого Сіда», німецька «Пісня про Нібелунгів». Центральним персонажем героїчного епосу всіх народів є воїн-богатыр. Роланд чи Ілля Муромець, Сід, Марко Королевич чи Давид Сасунський – народний герой завжди виступає як захисник рідної землі від чужоземної навали, як борець за єдність народу і противник сваволі феодалів. Уже тоді витворилося поняття лицарської честі, для якої всім можна пожертвувати. Лицарі жили й умирали, «шукаючи собі честі, а князеві слави». Народна фантазія наділяє героя незвичайною силою, мужністю і доблестю, в яких ніби втілена міць цілого народу [Рубанова1982,21].

Лицарство бере свій початок ще із середньовічної Франції й Іспанії, а згодом поширюється і на всю Європу. Поступово поняття «лицар», під впливом освітування лицарства та міфологізування його чеснот у літературних творах, набуває більше «романтичного характеру і починає вживатися для окреслення благородної, великодушної й самовідданої людини» [3]. В українській літературі про перші зародки лицарства як такого йде мова у «Слові о полку Ігоревім» і згодом, це знаходять свій розвиток у творчості багатьох письменників, які писали на історичну тематику.

У ХХ ст. одним із таких письменників був Володимир Малик – український письменник, один із авторів історико-пригодницького жанру. Творчим досягненням письменника, безперечно, є його історичні романи – такі як «Посол Урус – шайтана» (1968), «Фірман султана»(1969), «Чорний вершник»(1976), «Шовковий шнурок»(1977), що склали тетралогію «Таємний посол». За твори історико – патріотичної тематики у 1983 році, зо-

крема романи « Посол Урус-шайтана», «Шовковий шнурок», «Князь Кий», В.Малика було нагороджено літературною премією ім. Лесі Українки.

Коло історичних зацікавлень прозаїка : княжі часи, козацька доба, яскраво ілюструють лицарів та їх лицарські звичаї. Дослідниця історичної прози Наталія Зайдлер стверджує: «Філософське осмислення історичної минувшини допомогло В. Малику проникнути у психологію своїх героїв, з'ясувати їх роль і місце у запеклій боротьбі за визволення України» [Зайдлер 2002.86]. Поштовхом до праці над романом «Посол Урус-шайтана» для письменника стала відома картина російського художника І. Ю. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султанові». Рєпін вихопив лише одну мить з життя тих могутніх, безстрашних лицарів. «Вразила несподівана думка, - згадує письменник, – яких могутніх лицарів зобразив художник ? Які характери ?.. » [Малик 1982, 269]

У безперестанних війнах, походах та боях витворилася еліта українського козацтва, найкращий його цвіт – лицарство. Вивчаючи часовий відтинок історії України (70-ті роки XVIIст), В.Малик прочитає тогочасні літописи, розвідки, спогади . Письменника «вразили слова Рєпіна про те, що на Січ стікалася тогочасна інтелігенція , що там було багато високоосвічених людей [Бензик 1971, 4]. Ця думка спонукала до ще глибших досліджень.

По закону лицар повинен був належати до козацької старшини, як у середні віки, до багатого роду. В.Малик переосмислює події в романі , дізнавшись із реальних історичних джерел, що на Січі були козаки – лицарі звичайного, простого роду, які знали польську, російську, турецьку, латинську, старогрецьку, французьку мови. Вони чітко представляли свої пріоритети, але головним для них було захищати свою Батьківщину. Наприклад, створений творчою уявою письменника яскраво самобутній герой козак – лицар Арсен Звенигора досконало володів турецькою, болгарською, російською мовами, мав свого прототипа. Відчуваючи, що султан задумав напад на Україну й Московію, Іван Сірко по-тай посилав до Туреччини козака – розвідника вивідати наміри султана Магомета IV.

Так на сторінках тетралогії з'являється справжній лицар. Це зав'язка повісті. Образно кажучи, з'явившись «перед очі читача», Звенигора не зникає зі сторінок твору до самого його фіналу. Вірний син волелюбного народу, що увібрив у себе кращі його риси. Арсен Звенигора, опинившись на чужині, не втрачає своєї гідності в найжахливіших умовах, найскладніших ситуаціях, причому в найбільш загострені моменти в свого життя. Мужньо зносить злидні й незгоди, не втрачає надії на щасливий кінець своєї одиссеї і як велить закон лицарства допомагає тим, хто сам оборонитися не в зможі. Зокрема, візьемо зустріч з Чорнобаєм людьми торговцем: «якщо Ви приїхали по дівчат, то я вам скажу – не вийде ! Не візьмете !...» [Малик 1968, 25].

Лицарство мало свій неписаний кодекс приписів, форм і звичаїв і ніхто не міг ними легковажити під карою сорому і ганьби. В. Малик поступово розкриває усі ці козацькі звичаї. На першому місці для лицаря перебувала хоробрість. Хто легковажив небезпекою, наважувався на всяке складне діло, за тим вслід йшла слава. Зокрема, Арсену притаманні певні риси авантюризму, деякі вчинки просто неймовірні (пригоди в посольстві в Криму), викрадення султанського фірмана (до сьогоднішнього часу зберігався в архіві колишнього Посольського приказу в Москві), як справжній лицар, він не дбає про свою вигоду. Звичайно, ми це бачимо у тетралогії, зокрема, коли Арсен Звенигора ризикуючи своїм життям відкриває Сафар – бею таємницю його народження, що цей бей є сином болгарина воеводи Младена, а Адіке – дівчина, яку він покохав,

– його рідна сестра – Златка. Епізодів, у яких характер головного героя проявляється в аналогічному ракурсі – безліч.

Відомо, що професійний воїн – це і є лицар. Інакше лицарів ще називають рейтерами, шевальє. Але на всіх мовах ці слова означають «вершник» («Чорний вершник», так прозвали турки Арсена Звенигори – Н.Л.), який має при собі шолом, лати, спис, щит і меч [Байден Пауел 1999,6]. Меч ще у середньовічній Європі зосередив у собі ознаки належності до лицарського стану, шабля ж увічнила себе символом незалежної козацької верстви на теренах України в ХУІ-ХУІІІ ст. «З – поміж структурних одиниць козацької військової традиції, – цитуємо Ю.Фігурного, – шабля вирізняється почесними позиціями, про що свідчать і козацькі літописи, і багатий український фольклор. Можна навіть стверджувати, що серед українських козаків існував культ шаблі як безпосередній відголос прадавньої військової сакралізації меча і бойового пояса» [Байден Пауел 1999,6]. Молоді юнаки, що потрапляли на Січ здобували науку ведення бою і володіння бездоганно шаблею у старших і вправних козаків. На початку роману ми читаємо: »Арсене, давай! Сильніше!...не дуже задирай носа, що переміг самого Метелицю! – сказав він і лагідно додав: «А все ж бережись ударів зліва!...» [Малик 2000, 8]. Лицар завжди повинен випромінювати силу. У середньовіччі був поширений звичай вирішувати кінець битви чи боротьби поединком двох лицарів із ворожих станів. Дещо подібне використав В.Малик (поєдинок Арсена Звенигори з татарським агою Гамідом).

У Малика молодий лицар – козак – «стрункий, гнучкий, як молодий дубок, з густим темно – руським закучерявленим чубком, а не з довгим віхтем – оселедцем – традиційною зачіскою запорожців» [Малик 2000, 7]. З іншого боку, зі сторони турків, лицар – «красивий, молодий ага ... худорлявий, але широкий у плечах... мав неабияку силу і спритність» [Малик 2000, 1т. 172].

Тетяна Буженко у статті, що була присвячена творчості письменника «Правда життя і слова» писала: «У Малика завжди дуже яскраві насамперед портретні характеристики як першоелемент характеристики психологічної і дійової. Його позитивні герої, яких автор наділяє найкращими якостями – силою, благородством, патріотизмом, мужністю, – люди передусім красиві фізично...» [Зайдлер 2002, 11].

«У лицарській культурі, – стверджує дослідниця Дяченко Світлана, – лицар завойовує своє становище зі зброєю в руках, відвага – необхідна риса, підозра в боягузтві – найвища зневага» [Дяченко 2000,21].

Авторвелику увагу приділяє наряду з верхівкою козацької старшини (І.Сірко, Семен Палій, Шумило) і постатям простих козаків. Колоритно виписані образи побратимів Звенигори–козаків – запорожців : Сікача, Метелиці, Товкача, росіянина Романа Воїнова, поляка Мартина Спихальського, болгарина Младена, потурнака Ненко (Сафар – бея), турка Якуба. Сторінки роману сповнені пафосу спільної боротьби поневолених народів проти визиску і приниження людської гідності. Переконливо автор подає виступ І.Сірка перед козаками в другій книзі – «Фірман султана»тетралогії «Таємний посол»: «...сила наша нездолана ... козаки запорозькі ... не жаліючи живота свого відстояли Вітчизну і честь свою ... честь і слава на віки вічні вам лицарі непоборні!» [Малик 2000, 460]. Честь Батьківщини борони своїм життям – одна із заповідей лицарського закону.

Упродовж всього твору автор постійно наголошує на тому, що запорозькі козаки – лицарі присвятили своє життя справі боротьби за волю України. З погордою стрічає ли-

цар смерть, візьмемо до прикладу, наказного отамана – запорожця Шумила, який «не звик ховатися за спину товаришів і завжди йшов у першій лаві ... його влучила під саме серце довга татарська стріла...» [Малик 2000, 2т. 160]. Лицарство кохалося в боях і небезпеках, жило все в военній поготові. Відважним лицарем змальовує письменник і ватажка козаків легендарного Івана Сірка . образ отамана з'являється вже на перших сторінках тетралогії «Таємний посол», хоч це епізодичний образ, але відіграє він у романі важливу роль. Іван Сірко завжди передбачав воєнну тактику татар, умів проникати в таємниці психології ворога:»...Поки Кара – Мустафа стоїть під Чигирином , пошарпаємо турецькі і татарські сили побіля моря!...» [Малик 2000, Т.1. 373]

Життя лицаря сповнене не тільки героїчними вчинками, неймовірними пригодами, ай radoщами, подвигами, любов'ю до прекрасної дами, дами серця. Не оминув В.Малик і цього важливого пункту в житті лицаря. Його героям властиві ці риси. Зокрема, Арсен Звенигора виконуючи таємне завдання отамана Сірка, випадково зустрічається зі своїм першим коханням – Златкою (Адіке – Н.Л.), дочкою болгарського воєводи Младена. Разом з коханою і вірними побратимами він викрадає султанський фірман, не дбає про свою безпеку, заради своєї вигоди. Під час переслідування «під Златкою упав кінь», Арсен як справжній лицар віддає свого коня дівчині, «даючи змогу Златці втекти». [Малик 2000, Т1.295] Любов до коханої дівчини, до дами серця завжди облагороджувала лицаря, а бути закоханим для нього, це вважалося одним із обов'язків. За честь коханої, за своє щастя письменник показує Звенигору безстрашним, відданим:»... життя покладу, а Златку знайду і вирву з лабет Султана. » Важких випробувань долі зазнав герой на сторінках роману «Таємний посол»,визволяючи кохану дівчину з гарему султана, визволяючи свою сестру з татарської неволі, та його серце, зігріте щирим почуттям любові до коханої, до матері, до сестри витримало небезпечно випробування.

Герої твору у Малика – могутні й щедрі, життєрадісні й відважні лицарі війська запорізького не тільки друзі, а побратими, спільники в боротьбі проти поневолювачів. Багато сторінок роману – картини шаленого татарсько – турецького розбою на землях північного Причорномор'я, поневірянь тисяч невільників – українців, росіян, болгар, поляків, що опинилися у жахливому становищі рабів. Сторінки роману сповнені пафосу спільної боротьби поневолених народів проти визиску і приниження людської гідності .

Отож більшої слави, честі нема, ніж здобути честь і славу в бою з ворогом-це привілей козаків – лицарів, тому нема достойнішого стану, ніж лицарський.

Козаки – лицарі Запорізької Січі не раз доводили це своєю мужністю, відвагою. Дотримуючись певної історичної канви, письменник вільно і вправно репрезентував свої власні погляди на історію, змалював образ козака – лицаря і січове лицарство таким, якими вони йому уявлялися внаслідок осмислення всього, що фіксувалося документами (першоджерелами, архівними матеріалами, працями істориків) про описаний у романі період та відповідні йому історичні події.

1. *Байден Пауел*. Пластування для хлопців. – Івано-Франківськ, 1999. – С. 227-230; 2. *Дмитро Бензик*. В історичному жанрі. Літературна Україна. – 1971; 3. *Дяченко С.* Лицарський етос і романтичний образ лицаря. – К. Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. – 2000.-№8. – С.19 – 23.; 4. *Зайдлер Н.* Героїка історичного образу Семена Палія в інтерпретації В.Малика. Література. Фольклор. Проблеми поетики.

Видавничо-поліграфічний центр. Київський університет. – К., 2002. – С. 86.; 5. *Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження*. Львів: Вища школа, 1982. 440 с. – С.: 9-140.; 6. *Рубанова Г.Л., Моторний В.А* (розділ «Південнослов'янський героїчний епос»), 1982; 7. *Малик В.К.* Таємний посол. Тетралогія. Твори 2т. Том 1. – Х. Євро експрес. – 2000. – 542 с.; 8. *Малик В.К.* Посол Усу-Шайтана Роман. К. Видавництво ЦК ЛКСМУ Молодь, 1968. – 229 с.

*Б.І. Ніколаєв, ст. викл.,
КНЛУ*

ТОПІКА ЯК ШЛЯХ ДО ПОРІВНЯЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУР (вступ до теми)

Актуальність даної розвідки зумовлена появою українського перекладу монографії видатного німецького філолога Е. Р. Курціуса (E. R. Curtius) «Європейська література і латинське Середньовіччя», котру мовою оригіналу вперше було видано в 1948 р. [Курціус 2007]. Поглиблене вивчення роботи вченого може внести деякі акценти у збагачення методологічного апарату сучасного українського літературознавства.

Підтвердження своїм теоретичним положенням Курціус бере здебільшого з європейської художньої словесності періодів Античності, Середньовіччя та Відродження, тобто з літературного буття одного культурного регіону різних епох. Отже цю роботу можна характеризувати як таку, що належить до порівняльного літературознавства. Далі слід поміркувати над тим, які теоретичні постулати вченого продовжують бути продуктивними для сучасних літературознавчих студій.

Топіка була методикою античної риторики, за допомогою якої вивчалися загальні докази, загальні судження, загальні міркування, загальні положення, що можуть застосовуватися до аналогічних чи однорідних випадків, тобто певні образні чи стилістичні кліше (стандартні словесні утворення, традиційні формули). У своїй праці Курціус довів, що топоси можна також розглядати в аспекті літературного функціонування.

Курціус пише, що спочатку топоси були допоміжним засобом у створенні промов. Поступово вони змінили своє призначення і стали штампами, котрі можна використовувати у будь-якій літературній формі. Ними також почали послуговуватись у тих сферах життя, які література могла охопити й сформулювати. За доби пізньої античності, за думкою вченого, з нового світовідчуття постали нові топоси [Курціус 2007, 81-82]. Звідсіля випливає, що кожна нова епоха вводить у літературу нові топоси або змінює, модифікує старі.

Про топіку вступу до художнього твору автор зауважує: «Цей різновид топіки служить для обґрунтування визначеної композиції певного тексту» [Курціус 2007, 100]. За доби, котру аналізує вчений, це було передусім зумовлено тим, що «кожен письменник мав думати про прихильне ставлення до себе читача» [Курціус 2007, 92].

У відповідному підрозділі автор наводить чотири основні підвиди вступної топіки в красному письменстві періодів Античності та Середньовіччя.

Перший з них: «подаю, чого ніхто не казав» [Курціус 2007, 100]. Отже, встановлюється така комунікація з читачем, котра орієнтує його на новизну висловлювання, на певне одивнення тих подій, про які йтиметься.

Другий – присвята – у сучасній літературі має скоріше інтимний чи службовий характер і не зумовлює подальше розгортання тексту. Той же характер по відношенню до нашого сьогодення мають інші топоси античності та Середньовіччя («Володіння знаннями зобов'язує ділитися ними» і «Слід уникати лінощів» [Курціус 2007, 101-103]).

Отже, аналіз вступних топосів може дати наочну порівняльну картину типових початків і традиційної літератури (античної та середньовічної в їх співвідношенні), і традиційних літератур у їхніх зв'язках з літературами модерними. Початок будь-якого висловлювання, у тому числі й художнього, несе у собі розгортання його жанрово-композиційної моделі, тобто визначає його формозміст. Значення присвяти в модерній літературі здебільшого перейшло до заголовку, котрий може визначати якийсь домінуючий мотив художнього тексту.

Не менш уважно Курціус аналізує і заключну топіку. За доби античності фінал ораторської промови мав містити в собі підсумок основних положень, а відтак – звернення до почуттів слухача, що мало викликати в нього захоплення або співчуття.

У віршових і прозових художніх творах іноді цими топосами скористатися було важко або неможливо. Тому почасти закінчення ніби бракувало («Енеїда» Вергілія), або ж воно було обірване («Пісня про Роланда») [Курціус 2007, 104].

Із заключною топікою були пов'язані формули відданості й смирення (хоча подібні формули могли зустрічатися на початку тексту та в його середині, на початку чи при закінченні певних завершених фрагментів) [Курціус 2007, 454-456].

У новітній літературі теж існують певні моделі заключної топіки. Вони, як правило, мають жанрову диференціацію. Наприклад, жанр новели відрізняється від жанру оповідання тим, що в першому присутній пуант як сконцентрована в одному епізоді кульмінація-розв'язка, а в другому кульмінація та розв'язка знаходять своє місце у різних епізодах.

Продуктивним може бути порівняння топіки вступу та заключної. Вони часто співпадають у своїх формулюваннях і тому в багатьох творах становлять своєрідне *обрамлення*. Курціус пише, що не слід робити середньовічного автора більш побожним, ніж він був насправді, та не можна усталену літературну топіку сприймати як вияв спонтанного способу мислення [Курціус 2007, 459]. Тому сучасний філологічний аналіз цієї топіки – вдячна й цікава праця, особливо якщо співвідносити художні тексти, що належать до різних періодів та були створені митцями різних національностей чи, принаймні, різними літературними мовами (для доби Середньовіччя це може бути латина та народна).

Одним із основних елементів будь-якого наративного тексту є персонаж, тобто той елемент формозмісту, котрий рухається, діє і при цьому щось відчуває. У класичному літературознавстві провідних персонажів прийнято називати «героями». Німецький учений не виділяє окремо топіку героїзму, хоча у своїй праці у дев'ятому розділі, розглядаючи героїв та правителів, дає наступне визначення: «Герой» – такий самий людський ідеал, як святий чи мудрець» І далі: «Герой – це ідеальний тип особи, чий стрижень буття спрямований на шляхетне та його реалізацію, отже, на «чисті», нетехнічні життєві вартості, а її головна чеснота – природна шляхетність тіла й душі» [Курціус 2007, 190].

Відтак герой не є звичайним персонажем художнього тексту, тобто має існувати спеціальна топіка, котра створює його героїзм. Класичним аналізом її в традиційній художній словесності є праця Д.Кемпбела, американського сучасника Курціуса, «Герой із тисячею облич» [Кемпбел 1999].

Герой має відзначатися надміром духовної волі та її концентрацією на противагу животинню. Це творить його характерну велич. Специфічна героїчна чеснота – самовладання. Проте воля героя змушує його пориватися до могутності, відповідальності, відваги. Тому в давні часи він виступав передусім як воявник, а в пізніше часто грає роль державного мужа і воєначальника [Курціус 2007, 190].

Коли він являє собою державного мужа й воєначальника, то у «героїчній чесноті» з'являються такі духовні компоненти: досвідчена мудрість (скоріше притаманна людям похилого віку), хитра розумність зрілого чоловіка, красномовність. «У гомерівському героїчному ідеалі красномовство й мудрість тісно поєднані» [Курціус 2007, 195].

З топіки героїзму, на наш погляд, випливає топіка бою та становить її різновид, на чому не зупинився німецький вчений. У топіці бою герой може виступати передусім як воявник. Тоді він має маніфестувати відчайдушну хоробрість, сміливість. Він має добре володіти зброєю.

Герой також має продемонструвати презирство до смерті, готовність загинути за відстоювання власної честі, незалежності свого народу (племені, країни, держави).

У лицарській літературі доби Високого Середньовіччя герой також б'ється за чесноти своєї Дами, за визнання її краси, шляхетності, вищості над іншими.

І тут продуктивними можуть бути порівняльні дослідження різних картин-описів бою у творчості не лише авторів Античності, Середньовіччя, Відродження, а й літератури більш близької до нас доби – творів Стендаля, Л.Толстого, Е.Хемінгуей, Е-М. Ремарка та багатьох інших письменників.

З топікою героїзму та бою безпосередньо може бути пов'язана топіка смерті, про що також не пише Курціус. Одним з її проявів є героїчна загибель.

Проте топіка смерті може мати також самостійне значення. Проблема смерті є провідною у трьох текстах Платона: «Апологія Сократа», діалоги «Крітон» та «Федон». В останньому з них філософ наводить докази безсмертя душі, котрі спираються на вчення його попередників: орфіків та піфагорійців, а в «Апології Сократа» присутня справжня емоційна апологія смерті, бо, за висловлюванням Сократа, «...смерть – це немов переселення звідси в інше місце», де можна буде поспілкуватися з Орфеем, Мусеем, Гесіодом, Гомером, таким чином отримати інтелектуальне задоволення [Платон 1995, 40]. Отже, за Платоном, смерть у будь-якому разі не є злом.

Топіка смерті має в художній словесності найрізноманітніше втілення.

Одним з її видів в античності була утішальна мова чи промова, що детально дослідив німецький учений. Він наводить приклад, коли Ахілл знає, що йому судилася передчасна смерть, та втішає себе тим, що помер навіть Геракл («Іліада», пісня 18: 117) [Курціус 2007, 93].

Глибокі слова розради знаходить персонаж іншої доби – Святий Августин, коли згадує про смерть свого друга Небродія («Сповідь», IX: 3) [Курціус 2007, 93].

Тут наш автор зауважує, що літератори християнської ери часто-густо дотримувалися топіки утішальних промов античної доби. Проте замість того, щоб перераховувати

героїв, яким судилося померти, вони згадували старозавітних патріархів та християнських мучеників. [Курціус 2007, 93-94]. Отже, у тексті Курціуса імпліцитно присутній порівняльний розгляд топіки смерті.

Одначе у нашій свідомості топіка смерті (Танатосу) пов'язана з топікою пристрасного кохання, Еросу.

У 1920 р. З.Фрейд у праці «По той бік принципу задоволення» сформулював концепт існування в людині потягу до смерті. У ній учений висловив наступний постулат: «метою будь-якого життя є смерть» [Фрейд 1989, 405]. Потягу до смерті він протиставив потяг до життя, назвавши його Еросом, у котре включив сексуальні потяги та потяги до самозбереження [Фрейд 1989, 422].

Молодший сучасник З.Фрейда швейцарський філософ Д. де Ружмон у 1938 році видав першодрук, а в 1956 перевидав дослідження «L'amour et L'Occident», що було перекладене українською мовою як «Любов і західна культура». На великому історичному матеріалі вчений доводить, що в європейській культурі домінує поняття пристрасного кохання – Еросу, котре веде до потягу до смерті – Танатосу. Зокрема, аналізуючи один із варіантів романних оповідей про Трістана та Ізольду, він емоційно зазначає: «Любов до кохання приховувала набагато страшнішу пристрасть, у якій неможливо зізнатися і яку зраджують лише символи: оголений меч або ж небезпечна чистота. Не визнаючи того, закохані завжди прагнули тільки смерті!» [Ружмон 2000, 44].

Відтак мислителя ХХ ст. по-новому розглядають топіку смерті в європейській культурній традиції, передусім у художніх текстах. Вони приходять до висновків, котрі або об'єктивно констатують загальний потяг людини до смерті (Фрейд), або приписують це передусім європейській культурі (де Ружмон), утім пов'язують це бажання у тій чи іншій формі з Еросом, називаючи останній або загальним потягом до життя (Фрейд), або потягом до пристрасного кохання (де Ружмон). Тут відкриваються безмежні можливості до продуктивного порівняльного аналізу топіки Смерті та Любові у різноманітних текстах світової словесності.

На нашу думку, топіка смерті може переходити в топіку похорону, особливо у традиційній літературі, тому що похорон героя, можновладця чи відомої особи становив та й наразі становить собою певний ритуал, котрий відрізнявся та відрізняється у різних народів.

В античній риторичі існував спеціальний жанр епідейктичної промови, котру виголошували під час обряду похорону, про що Курціус не пише. У цих промовах необхідно було передусім показати ті чесноти, що були притаманні померлому. Якщо це був можновладець, то варто було довести, що він був справедливим і мудрим. Якщо воїн, то він за життя мав бути хоробрим і мужнім.

За християнської доби обов'язковими якостями стали віра в Бога, відданість Йому, милосердя, здатність до сердечної скрушності, сльозоточивості.

У літературі модерної доби цей жанр перетворюється на розповідь про всю долю померлого персонажа. Він особливо поширений у малій прозі.

Отже, як засвідчує монографія Курціуса, у художній словесності завжди присутні універсальні семантико-структурні явища, котрі, подібно до жанрів за відомим постулатом М. Бахтіна, «забезпечують єдність та неперервність» її розвитку [Бахтин 1963, 142]. Топіка, як ми спробували тут показати услід за німецьким філологом, може втілюватися не лише в твердих словесних кліше, а також у різноманітних жанрових константах, у

мотивах творів, у їхніх колізіях, у функціональності персонажів. Вона змінюється від епохи до епохи. Тому продуктивними будуть такі літературознавчі розвідки, котрі виявляють спільне та відмінне у топіці різних літературних періодів та різних національних літератур.

1. *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Писатель, 1963. 2. *Кемпбел Дж.* Герой із тисячею облич / Пер. з англ. – К.: Альтернативи, 1999. 3. *Курціус Е.Р.* Європейська література і латинське Середньовіччя / Пер. з нім. – Львів: Літопис, 2007. 4. *Платон.* Діалоги / Пер. з давньогр. – К.: Основи, 1995. 5. *Ружмон Дені де.* Любов і західна культура / Пер. з франц. – Львів: Літопис, 2000. 6. *Фрейд З.* По ту сторону принципу удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. – М.: Просвещение, 1989. – С. 382-424.

В. Олефір, студ.,

Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка

БОГДАН ЛЕПКИЙ – УКРАЇНСЬКИЙ ЛИЦАР ПЕРА ТА ПЕНЗЛЯ

Богдан Лепкий – непересічна постать в українській літературі кінця XIX – початку XX століття, у творчості письменника жив дух українського народу, небуденний талант митця будив пошану й любов до української літератури й культури.

Споконвічно поезія була окрасою будь-якої національної літератури, поетична творчість Богдана Лепкого вчить розпізнавати таїнство мистецтва слова, через яке передається наступним поколінням людська мудрість.

Актуальність даного дослідження визначається непересічним значенням творчості Б. Лепкого в літературно – мистецькому процесі кінця XIX – початку XX століття, недостатністю висвітлення літературної спадщини письменника. Актуальність цієї проблеми підтверджують наукові праці М. Ільницького, Р. Смика, В. Соколової тощо.

Лепкий ще з дитячих літ прагнув досягнути неповторності письменницької праці. Як мистецьки обдарована людина, він відчував оригінальність стилю і намагався це передати художніми засобами.

Метою пропонованого дослідження є розкриття теми осені в поетичному доробку Б. Лепкого, з'ясування особливостей літературної спадщини митця.

Людське життя – для письменника мало характер миттєвості, прагнувши досягнути ідею вічності, митець співвідносив з нею колізію своєї долі. Контрасти, та суперечності в природі й людському існуванні стали основним джерелом його поетичної творчості.

Тема осені в пейзажній ліриці поета відзначається, відповідним філософським забарвленням, перед читачем постають образи природи в осмисленні категорій людського буття у взаємозалежності і цілісності художнього світу поета.

У поетичних творах увага Б. Лепкого сконцентрована навколо осінніх пейзажів, які відбивають його настроєво-психологічну гаму і певний філософський підтекст характер-

ний для письменницького світогляду. Вибудовуючи свою поетично-художню площину, він вдається до прийомів зближення віддаленого.

В поезії «Весна до нас рік-річно повертає...», з циклу «Над рікою» (1905) звучить ідея неблаганності часу, автор з гіркотою усвідомлює, що «весну любові» не вернути і щастя втрачено назавжди:

І лиш часом здається, ніби чує
Її святий, незримий, легкий хід.
Глядить в вікно, – а там зима лютує,
Ревуть вітри, на ріках мерзне лід. [2, 42]

У поезії циклу «Коли в саду» письменника знов звертає свій погляд у минуле, згадуючи про весну й кохання про кожне ніжне слово, свого серця:

Тоді згадаємо кождіське слово,
Що з серця вишло і в грязюку впало
І хоч цвіло і пахло так чудово,
І хоч коханням, як рососою, сяло, –
Ми попри нього перейшли байдужно,
Тоді згадаємо і буду вам тужно [2, 68]

Пекучий біль, невірних сердечних втрат, безцільне блукання слідами загубленої любові, лірично-трагічними нотами звучить у поетичному творі «Минулося... Зітхаєш, милий друже...».

Чому ж тоді красі не знав ти ціни,
Солодкий мед небачно розливав?
З бенкетних зал осталися руїни
І статуї розбиті серед трав. [2, 144]

Песимістичний мотив, щастя зруйнованого власною рукою, проходить через усю лірику Богдана Лепкого.

В поезії «Піди в город і білі хризантеми...», з циклу «Intermezzo» (1915-1919 рр.) з'являється образ колишньої коханої, яка теж картається провинною за втрачене щастя:

Піди в город і білі хризантеми
Плети в вінок, жемчужений рососою,
Й питайся їх: о квіти, хто ми й де ми?
Що сталося з минулою весною? [2, 141]

У поетичній системі письменника образ осені центральний.

У вірші «Останній птах в вирій летить...», осінь у світогляді поета – є символом швидкоплинності, а значить, й неблаганної смерті :

З краси й приман обдертий цвіт
Конає на болоні...
Такий-то вже цей божий світ!
На все, що лиш дійде до літ,
Смерть покладе в долоні. [2, 60]

Філософія смерті, вибудовується з властивого митцю органічного відчуття природи це яскраво виявляється у творі «Вчора квітка, а нині...»:

Вчора квітка, а нині –
Жовтий лист на биліні,

Вчора було так гарно,
Нині зимно і хмарно. [2, 123]

У вірші «Минулася весна рясна...» осінь зображена як пора тверезих оцінок дійсності, як суто авторський погляд на світ і на своє майбуття. Колись у житті панувала свобода.

А нині, бачиш, світ тісний,
Колиска тут, могила там,
І дощик падає дрібний,
На вулицях юрба людей,
а ти між ними – сам. [2, 284]

У поезії «Під вечір» зображена уся історія людської душі, її радощів та болів. Час тут стає фактором переоцінки життєвих цінностей:

І не одно, що манило
Тебе в ясну днину,
Безвартісним покажеться
В вечірню годину [2, 89]

Але душа людини і в зрілі роки іноді зберігає риси дитячої мрійливості.
Ліричний герой поета із сумною усмішкою називає себе «старою дитиною».

Поезія «Стара дитина» відображає гіркоту нездійснених мрій поета про спокій і доживання віку в рідному краї:

Хотілося, – а тут, мій Боже,
Далекий грім і блискавки блискучі.
Бурхливий ранок був, а вечір тоже,
Мов бій з незвісним на високій кручі. [2, 93]

У творі «Де ж ті коні» в контексті осінніх настроїв пізньої осені оживає елегійний смуток за молодістю, що виявляється в народнопісенному мотиві про коней на тисовім мості :

Де ж ті коні, золоті копита,
Щоб дігнати молодії літа?
Щоб дігнати на тисовім мості
Й запросити їх до себе в гості? [2, 321]

У поезії «В городі ще рожа остання цвіте...» автор зіставляє юні та зрілі літа:

Пізня осінь... Зима, милий друже, іде,
Сивий волос, достойність стареча.
Може, шану і славу стрінеш де-не-де,
Та що з того! Це сонце осіннє, бліде,
Ближча серцю біда молодеча. [2, 313]

В осмисленні філософського поняття Долі чітко виявляється позиція письменника, згідно з якою людина за всіх обставин повинна залишатися собою, саме таким підходом зумовлений життєвий вибір і самого автора, який художньо реалізується в поезії «Доля»:

Іди вперед, куди веліло
Іти предвічне провидіння,
А як посиплеться каміння,
То кривду ту прости всеціло. [2, 169].

Любов до природи, відчуття змін, становлять ті підвалини, на яких постала пейзажна лірика письменника. Паралелі між явищами природи та життєвими колізіями людини, дозволяють зробити висновок стосовно нахилу до символістичного мислення поета.

Прекрасний лірик, ніжний співець природи, закоханий в осінь, таким назавжди увійде у світ української лірики Богдан Лепкий.

1. *Богдан Лепкий* – видатний український письменник: 3б. ст. – Тернопіль, 1993. – 194 с; 2. *Лепкий Богдан*. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. Твори в 2-х т. Т.1. – К., 1991. – 862 с; 3. *Лепкий Богдан*. Повість. Спогади. Виступи. Твори в 2-х т. Т.2. – К., 1991. – 719 с. 4. Повернення Україні Богдана Лепкого. Кн. 4. Святкування 125-річчя від дня народження Великого Сина України Богдана Лепкого. (1872-1997). – Чикаго – Соборна Україна. – 1998. – 330 с; 5. *Савицький М.* Богдан Лепкий: Життя і творчість. – К., 1993. – 375 с.

*А.Л. Орел, к.філол.н.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ВІКТОРІАНСЬКА ТА НЕОВІКТОРІАНСЬКА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ЧУТТЄВОСТІ

Визначальною рисою вікторіанської епохи є амбівалентне сприйняття жінки як зразкової дружини з одного боку та «сексуального демона» з іншого. Вікторіанство було періодом «сексуальних віянь» та водночас «табуїзації жіночої сексуальності». [Пагут 1998, 192]. При цьому вікторіанські письменники уникали відвертих сцен та писали, за твердженням Дж. Прістлі, «with one eye closed» [Priestley 1974, 34].

Прагнення віднайти та виявити приховані аспекти жіночості характерно для творів так званої неовікторіанської літератури, під якою розуміємо сучасні художні твори, що тою чи іншою мірою відтворюють реалії вікторіанської доби або є стилізаціями вікторіанських романів (у статті розглядаються романи Дж. Фаулза «The French Lieutenant's Woman» та А.С. Байят «Possession»).

Інтимні прояви у вікторіанських романах обмежувались здебільшого поцілунками та обіймами. Діахронічний аналіз романів дозволяє простежити еволюцію у засобах та шляхах зображення інтимних сцен. Так, наприклад, у творі У. Теккерея не має сцен, в яких описується чуттєвий поцілунок закоханих або коханців:

George kissed her very kindly on her forehead and glistening eyes (Vanity Fair).

He had her hand in his, and was bowing over it to kiss it (Vanity Fair).

У творах середини Вікторіанства опис поцілунку має романтичне забарвлення:

[...] his lips are meeting those pouting child-lips, and for a long moment time has vanished. He may be a shepherd in Arcadia for aught he knows, he may be the first youth kissing the first maiden, he may be Eros himself, sipping the lips of Psyche – it is all one (Adam Bede).

Лише наприкінці вікторіанської доби у творі Т. Гарді зображується пристрасний чуттєвий поцілунок:

Having kissed her lips a second time he breathed deeply, as if a greatly desired end were attained (Tess of the d' Urbervilles).

He kissed her endlessly with his white lips (Tess of the d' Urbervilles).

Her sleeves were rolled far above the elbow, and bending lower he kissed the inside vein of her soft arm. (Tess of the d' Urbervilles).

Прояви чуттєвого кохання у творах вікторіанців характерні для чоловіків, а випадки, коли жінка відверто виявляє свою чуттєвість, є поодинокими. Здебільшого ініціативу виявляє чоловік, а жінка лише пасивно сприймає його ласки. Лексика, що описує поведінку жінки під час інтимних моментів, належить до таких концептуальних сфер:

Пасивність, холодність:

*With a **frigidity** that astonished her, she marvelled at the act of kissing, and at the obligation it forced upon an inanimate person to be an accomplice (The Egoist).*

*Even so purely **coldly**, statue-like, Dian-like, would he have prescribed his bride's reception of his caress (The Egoist).*

*She turned her head in the same **passive way**, as one might turn at the request of a sketcher or hairdresser, and he kissed the other side (Tess of the d' Urbervilles).*

*She thereupon turned round and lifted her face to his, and **remained like a marble term** while he imprinted a kiss upon her cheek (Tess of the d' Urbervilles).*

*And so they kissed, with lips as chastely **asexual** as children's. (The French Lieutenant's Woman).*

Відраза:

*She had, in fact, **undone the kiss**, as far as such a thing was physically possible (Tess of the d' Urbervilles).*

*No sooner had he done so than she flushed with shame, took out her handkerchief, **and wiped the spot on her cheek that had been touched by his lips.** (Tess of the d' Urbervilles).*

***The gulf of a caress** hove in view like an enormous billow hollowing under the curled ridge (The Egoist).*

Обов'язок:

*She sometimes wondered why God had permitted such a bestial version of **Duty** to spoil such an innocent longing. Most women of her period felt the same; so did most men; and it is no wonder that **duty** has become such a key concept in our understanding of the Victorian age (The French Lieutenant's Woman).*

*With a frigidity that astonished her, she marvelled at the act of kissing, and at the **obligation** it forced upon an inanimate person to be an accomplice. (The Egoist).*

Ще однією концептуальною сферою, до якої належать засоби, що вербалізують ставлення жінки до інтимних стосунків, є концептуальна сфера «страх». Лексика із значенням «страх» описує відчуття героїнь неовікторіанських творів та фактично відсутня у творах вікторіанців.

*She did not remember it in words. There were no words attached to it, that was part of the **horror**. [...] A thing white animal, herself, **trembling**. [...] The approach, the locked gateway, the **panic**, the whimpering flight (Possession).*

*It was not only her profound ignorance of the reality of copulation that **frightened** her; it was the act seemed to require (The French Lieutenant's Woman).*

Неовікторіанські героїні сприймають близькість як прояв тваринної природи, що вербалізується за допомогою відповідної лексики:

*A complex thing, the naked **male**, curly hairs and shining wet, at once bovine and **dolphin-like**, its scent **feral** and overwhelming (Possession).*

Основною причиною страху перед близькими стосунками є виховання героїнь, яке не дозволяє їм ототожнювати романтичне кохання з брутальними проявами інтимної близькості, що вербалізується за допомогою протиставлення лексем із значенням «ніжний», «невинний» та «брутальний», «тваринний»:

*[...] the act [...] which seemed to deny all that **gentleness** of gesture and discreetness of permitted caress that so attracted her in Charles. She sometimes wondered why God had permitted such a **bestial** version of Duty to spoil such an **innocent** longing (The French Lieutenant's Woman).*

*When did he begin to know that however **gentle** he was, however patient, it was no good, it would never be any good? She did not like to remember his face in those days, but did, for truthfulness, the puzzled brow, the questioning **tender** look, the largeness of it, convicted of its **brutality**, rejected in its closeness (Possession).*

Поведінка чоловіка по відношенню до жінки описується за допомогою лексем, що вербалізують такі поняття:

Наполегливість:

*A large hand, held out in kindness, **not once, but many times**, slapped away, pushed away, slapped away.[...] An **attempt**. A hand not pushed away. Tendons like steel, teeth in pain, clenched, clenched. The approach, the locked gateway, the panic, the whimpering flight. **Not once, but over and over and over** (Possession).*

***He did not wait**. He pressed her to his bosom (The Egoist).*

Влада, підкорення:

*He was inexorable, and she sat still, and d'Urberville gave her the kiss of **mastery** (Tess of the d'Urbervilles).*

*Her body flinched again, as it had when her foot fell from the stool. He **conquered** that instinctive constriction, and her arms flung round him as if she would bind him to her for that eternity he could not dream without her (The French Lieutenant's Woman).*

Насильство:

*She had once or twice seen animals couple; the **violence** haunted her mind (The French Lieutenant's Woman).*

Слід відзначити, що у вікторіанських творах немає відвертих сцен фізичного насильства. Водночас, зваблення невинної дівчини, використання її необізнаності та безпомічності інтерпретується деякими дослідниками як насильство.

He knelt and bent lower, till her breath warmed his face, and in a moment his cheek was in contact with hers. She was sleeping soundly, and upon her eyelashes there lingered tears (Tess of the d'Urbervilles).

Отже, стереотипну інтимну поведінку вікторіанської жінки характеризує пасивність. Проте іноді жінка сама відверто виявляє свою чуттєвість:

She clasped his neck, and for the first time Clare learnt what an impassioned woman's kisses were like upon the lips of one whom she loved with all her heart and soul, as Tess loved him (Tess of the d'Urbervilles).

У неовікторіанських творах героїням, які відчують страх перед шлюбною близькістю, протиставляються героїні, які на рівні з чоловіками здатні відчувати пристрасть. При цьому подібні вияви чуттєвості можливі лише у позашлюбних відносинах, які вважалися неприпустимими у вікторіанські часи. Лексика, що описує відчуття жінки і чоловіка під час таких стосунків, належить до концептуальної сфери «пристрасть», «неприборканість»:

*Then Charles fell on one knee and strained her **passionately** to him. Their mouths met with a **wild** violence that shocked both; made her avert her lips. He covered her cheeks, her eyes, with kisses (The French Lieutenant's Woman).*

*She met him with **passion, fierce** as his own, and knowing too, for she exacted her pleasure from him, opened herself to it, with short animal cries (Possession).*

Роль жінки у інтимних стосунках є пасивною, що вербалізується за допомогою лексики з такими значеннями:

1. Рабня:

*She became his **slave**. Quivering at every word (Possession).*

*Clara had shame of her sex. They cannot take a step without becoming **bondwomen**: into what a **slavery!** (The Egoist)*

Нестереотипна вікторіанська жінка у близьких стосунках з чоловіком може бути одночасно рівнею чоловіку та підкорятися йому:

*And her hair, already enhanced by the green shawl, was ravishingly alive where the firelight touched it; as if all her mystery, this most intimate self, was exposed before him: **proud and submissive, bound and unbound, his slave and his equal** (The French Lieutenant's Woman).*

2. Жертва:

*Once **victim**, always **victim-that's the law!**» (Tess of the d'Urbervilles)*

3. Власність. Лексема *possession*, яка вербалізує цю роль жінки, має різні конотації у вікторіанських та неовікторіанських творах. Так, у творі Дж.Мередіта *possession* має негативні конотації, що викликано небажанням жінки наприкінці вікторіанської епохи відігравати пасивну роль у стосунках з чоловіком:

*Why was she not free? By what strange right was it that she was treated as a **possession?** (The Egoist)*

*In all these cases **possession** is a gentle term for **enslavement**, bestowing the sort of felicity attained to by the helot drunk. You can have the joy, the pride, the intoxication of possession; you can have no free soul (The Egoist).*

Важливою причиною відчуття відразі або байдужості до інтимних проявів у вікторіанських творах є відсутність кохання до чоловіка:

*'Tess, why do you always **dislike** my kissing you?' «I suppose-because I **don't love you.**» (Tess of the d'Urbervilles).*

З іншого боку, вікторіанська жінка охоче почуватється власністю чоловіка, якщо закохана у нього:

*So **easily** had she delivered her whole being up to him that it **pleased** her to think he was regarding her as his absolute **possession**, to dispose of as he should choose (Tess of the d'Urbervilles)*

Номінація *possession* вживається не тільки щодо жінки, але й до чоловіка, що свідчить про можливість вікторіанської жінки відігравати активну роль у інтимних стосунках.

Втім, подібна поведінка характерна лише для неовікторіанської героїні Сари. До того ж, сама героїня не відчуває прагнення ані бути власністю чоловіка, ані володіти ним:

*She could give or **possess**; [...] whether because **possession** was so imperative in her had to be constantly renewed, could never be satisfied conquest only, [...] to **possess** him was not enough.* (*The French Lieutenant's Woman*)

У кінці ХХ ст. страх жінки бути власністю трансформується у страх перед серйозними почуттями, а бажання бути незалежною призводить до самотності:

*People treat you as a **possession** if you have a certain sort of good looks [...]. You can become a property or an idol. I don't want it* (*Possession*)

Отже, ключовими лексемами, що концептуалізують типові ролі та характеристики жінки у інтимних стосунках, є *frigidity, tremble, coldly, horror, statue-like, panic, passive, frighten, asexual, dislike, slave, enslavement, bondwoman, submissive, bound, victim, possession*. При цьому характеристиками чоловіка є лексеми *male, dolphin-like, feral, mastery, conquer, violence*. Наведені лексеми є підтвердженням розповсюдженій у вікторіанські часи думки про асексуальність жінки, її нездатність до чуттєвих задоволень та сприйняття інтимних стосунків лише як подружнього обов'язку.

1. *Пагул О.* Постаць жінки в Західній культурі і літературі на рубежі ХІХ – ХХ ст. (еротичний і моральний аспекти) // Наук. зап. Терноп. держ. ун-ту. Сер. Літературознавство. – Тернопіль, 1998. – Вип. 3. – С. 187 – 202. 2. *Priestley J.B.* Victoria's Heyday. – L.: Penguin Books, 1974. – 296 p.

Джерела ілюстративного матеріалу

1. *Byatt A.S* Possession: A Romance. – New York: Vintage International, 1990. – 511 p. 2. *Eliot G. Adam Bede.* – L.: Penguin Books Ltd., 1994. – 507 p. 3. *Fowles J.* The French Lieutenant's Woman. – L.: Triad / Panther, 1985. – 468 p. 4. *Hardy T.* Tess of the d'Urbervilles. – L.: Penguin Books Ltd., 1994. – 508 p. 5. *Meredith G.* The Egoist. – Moscow: Foreign Languages Publ. House, 1962. – 670 p. 6. *Thackeray W.M.* Vanity Fair. – L.: Penguin Books Ltd., 1994. – 672 p.

*Ю.В. Осадча, к.філол.н., асист.,
Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ТРАДИЦІЙНА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ТЕРМІНОЛОГІЯ В ТРАКТАТІ «ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ ПРОЗИ» ЦУБОУТІ СЬОЙО

Друга половина ХІХ ст. у житті японського соціуму відзначилася всебічними змінами у сфері традиційного устрою суспільства та його культурного, духовного життя, яке набуло нового – проєвропейського – напрямку розвитку. Сприйняття, адаптація, наслідування – основні фази знайомства й подальшого запозичення західної літературної традиції та естетичної думки. Розвиток літературної критики і публіцистики також відбувся в межах тотальної європеїзації, з одного боку, а з іншого – відмови чи принаймні свідомого відступу від глумачень звичних понять і традиційних форм викладу (насамперед стилю та мови), хоча доволі часто подібна негачія набувала суто формального вигляду.

Переосмисленню і трансформації підлягали перш за все літературні терміни, погляди на природу – форму і зміст, мету і функції – оповідної літератури, критерії та способи її класифікації.

Присвячений проблемам художньої сюжетної прози теоретичний трактат «Прихована сутність прози» (1885-1886), який належить одному з найвідоміших культурних діячів і реформаторів японського письменства кінця XIX – початку XX ст. Цубоугі Сьойо (1859-1935), став віхою, що відзначила суттєві зміни функціонування понять і термінів у тогочасному японському літературознавстві. «Прихована сутність прози» була однією з перших системних робіт у галузі літературної критики, де окрім використання західно-європейської термінології уперше в історії японського письменства була зроблена спроба описати розвиток художньої прози в Японії з давніх часів (із періодичним співставленням його із розвитком письменства на Заході), проаналізувати літературну ситуацію на той момент і розкрити механізми створення образів головних героїв і основних законів побудови сюжету.

Однак, поява цієї праці не стала одкровенням, а була підготовлена процесами, що відбувалися в культурному та літературному житті японського суспільства 70-80-х років. Йдеться про активну діяльність японських реформаторів у галузі національної мови та літератури. Серед робіт, присвячених питанням художньої творчості в цілому та літератури зокрема, були «Про знання» («Гісецу», 1872) і «Все про науки» («Хякугаку ренкан», 1874) громадського діяча Нісі Амане (1826-1894), «Естетика пана У» («Бі-сі бігаку», 1884) перекладача з французької та активіста «руху за свободу і народні права» Накае Тьомін (1847-1901), а також «Риторика і вишукана словесність» («Сюдзі ойобі кабун», 1879) Кікуті Дайроку (1855-1917), відомого в Японії більше як педагог, математик і автор першого підручника «Аналітична геометрія» (1912). І хоча більшість з цих робіт зводилася до узагальненого переказу праць західних літераторів і вчених, але завдяки цим першим намаганням усвідомити і практично використати досвід Заходу в гуманітарній сфері Японії підвищивсь престиж наукового знання, поживавивсь інтерес до вивчення літератури як соціокультурного феномену, а разом із ним була визнана і необхідність формування літературної критики як самостійної інституції.

Свідченням про певну «спадкоємність» японських філологічних традицій Цубоугі в його пошуках і теоретизованих формулюваннях основних засад японської поезики нового часу є розлогі цитати з роботи «Риторика і вишукана словесність» Кікуті Дайроку і «Дорогоцінний гребінець роману про Гендзі» («Гендзі-моногатарі тама-но огусі», 1796) Мотоорі Норінага (1730-1801). Генеалогію художньої прози Цубоугі Сьойо показує переважно на японському матеріалі (лише періодично згадуються західні твори й автори), а в ієрогліфічному записі літературних термінів використовуються знаки, що прямо відсилають до японської філологічної традиції, яка свого часу багато чого запозичила з китайської.

У центрі уваги Цубоугі перебувають магістральні прозові жанри японського письменства кінця XIX ст., однак обсяг статті дозволяє побіжно розглянути основні значення та авторські інтерпретації Цубоугі Сьойо лише декількох з них.

Поняття *сьоесецу* походить з Китаю (кит. *сяошо*) та дослівно перекладається як «маленьке/незначне оповідання», але «визначення «маленьке» стосувалося у даному випадку не обсягу, а лише змісту, носило принизливий відтінок, вказувало на «вульгарну» літературу, не пов'язану з основами буття і позбавлену прояву космічної духовності»

[Лисевич 1979, 189]. За свідощвом І.Соколової, одна з перших згадок про *сяошо* зустрічається ще у главі «Речі поза нами» даоської класичної пам'ятки «Чжуан-цзи» (IV ст. до н.е.); також його можна знайти в каталозі імператорської бібліотеки «Івенъжи» як назву однієї з десяти шкіл давньокитайської філософії. Однак у якості терміна одним з перших *сяошо* вжив історик доби Хань (206 р. до н.е. – 220 р. н.е.) Бань Гу (помер у 92 році н.е.) в історії раннього періоду ханьської династії «Хань шу» (яп. «Кансьо»), вказавши на його походження: «Школа «сяо шо» бере витoki з /діяльності/ маленьких чиновників, які розпочали /збирання/ того, про що пліткують на вулиці, що слухають у подорожі та про що розмірковують у дорозі. <...> Однак коли щось зі сказаного /непримітними мешканцями селищ/ і було корисним, то воно все одно залишалося тільки думкою пастухів, збиральників хмизу і пройдисвітів» [Соколова 1972, 191].

Однак, термін *сьосецу* почав поширюватися в Японії лише на початку XVIII ст., коли серед вчених-конфуціанців підвищився інтерес до написаної простонародною мовою *байхуа* китайської художньої літератури доби Мін (1368-1644), зокрема жанру *хакува-сьосецу*, до якого належать твори «Санкоку сі енгі» («Правління трьох царств», XIV ст.), «Косуден» («Річкові запливи», XIV ст.) і «Сай'юкі» («Подорож на Захід», XVI ст.), які середньовічні японські вчені перекладали, коментували і створювали на основі їхніх сюжетів оригінальні японські твори. «Успіх цих книг був настільки великим, що в 1754 р. у каталогах книготорговців з'явилося нове найменування – *сьосецу*, яке попервах було означенням для творів у перекладі з китайської, а згодом стало використовуватися для всіх різновидів художньої літератури» [Кин 1978, 261].

Цубоуті Сьойо і надав нового значення *сьосецу* як реалістичному виду прози та водночас жанру, виокремивши його в попередній класичній дидактичній та не-реалістичній літературі, що «викривляє» художню дійсність відповідно до своїх цілей. Фактично, подібне напівапофатичне визначення *сьосецу* шляхом порівняння та подальшого заперечення зберігається протягом усього трактату, в якому ще на самому початку стверджується, що сучасна проза *сьосецу* належить до сфери мистецтва (*бідзюцу*), а не є розважально-дидактичною літературою, призначеною для розваги «малих дітей та жінок», а також не є засобом ілюстрації релігійно-філософських догматів. Попри ефектні декларації щодо цілей нового типу прози Цубоуті Сьойо не дає чіткого визначення *сьосецу*, а натомість, намагаючись закріпити за *сьосецу* термін *novel*, вкрай несистемно використовує саме поняття, почергово ототожнюючи його то з усією сюжетною прозою, то з окремими оповідними жанрами незалежно від їх приналежності до «високої» чи «низької» літератури. Завданням і метою прози, які можна розглядати також і як найбільш точні та повні визначення поняття *сьосецу*, на думку Сьойо, є правдиве зображення: «Розкривати глибини людських почуттів, проникати, нічого не оминаючи, в найпотемніші закутки людського серця – нехай це будуть навіть мудреці, шляхетні люди, старці або юнаки, чоловіки або жінки – зображати хороше й погане, показувати запал людських пристрастей – ось у чому полягає обов'язок письменників» [Цубоуті 1963, 163].

Коли йдеться про фантастичну літературу (оповідання *кїі-моногатарі*) та літературу давнини (зокрема про «записи про епоху богів» *сіндайсі*, які скоріш за все являють собою авторський переклад Цубоуті з англійської мови слова «міфологія»), то в роботі часто вживається приставка *іваюру* («так званий», «так би мовити»), що, в свою чергу, свідчить про незначну або взагалі про повну непоширеність цих понять у японському

літературознавстві того часу. Крім того, самий термін *моногатарі* Цубоуті записує не традиційним способом, тобто двома ієрогліфами, що мають значення «розповідати про речі» (*моно о катару*), а одним – *моногатарі/ханасі* (японізоване китайське читання – *тань*), що складається з елементів «говорити» і «віддалений простір», які разом означають «обговорювати проблеми, далекі від реальності». До речі, саме останній ієрогліф *тань* був використаний свого часу китайськими філологами для перекладу назви твору «Тисяча і одна ніч» – «Нічні бесіди в арабських краях» («Тянь фан є тань»). Такий вжиток Цубоуті Сьойо не зовсім традиційного означення для художньої прози може свідчити про відокремлення – нехай на рівні «графічних засобів» – середньовічного прозового жанру *моногатарі*, широко представленого в класичній аристократичній літературі, від «новонародженого», який, на думку самого автора трактату, став свого роду «джерелом» і для фантастичних оповідань *кїі-моногатарі*, і реалістичної прози *сьоесецу*.

Хоча Цубоуті Сьойо від початку ототожнює *кїі-моногатарі* з англійським *romance* і цим однозначно вказує на його європейське «походження», але корені поняття *кїі-моногатарі*, особливо першого ієрогліфа *кї* (кит. *цї* – «дивне», «містичне»), чітко простежуються, при цьому своє начало вони беруть не в японській, а китайській літературі з найдавніших її часів. За свідченнями радянських синологів (К.Голигіної, Л.Меньшикова, Д.Вознесенського та інших), китайські «оповідання про дивне» *чуаньцї*, які генетично пов'язані з оповідками-примітками III-VI ст. або так званою прозою Лю-чао, у XVI-XVII ст. були об'єднані в збірки «оповідань про дива»: «У багатьох передмовах багато місця займають розмови про «дивність» зображеного. Ці якості прози (*цї*, *і* та ін.) набувають вигляду своєрідних естетичних категорій неортодоксальної естетики, які постійно співставляються з *чжень* – «істинним» і *чжен* – «правильним», тобто з тими аспектами творів, які співвідносились із «високою» літературою» [Вознесенский 2006, 307]. Другий елемент *і* в *кїі-моногатарі* зустрічається ще в ранній японській літературі у назві «Записів про дива, що сталися в Японії» («Ніхон рьокї»), 822), має значення «відступати від загальноприйнятого», «дивний» і семантично наближається до *кї* (в сучасній японській мові ці два ієрогліфи разом утворюють лексему зі значенням «незвичайний», «фантастичний»).

Доволі цікавою видається також спроба Цубоуті Сьойо означити водночас і європейськими, і звичними для японської літератури поняттями нові типи (чи у вузькому значенні – жанри) художньої прози, які він виокремлює у своїй класифікації. За скороченою схемою Цубоуті японське письменство нової доби розподілялося на два великих масиви, а ті, відповідно, на дрібніші:

– **фантастична проза** *кїі-моногатарі (romance)*:

- а) сатирична *ототе*;
- б) серйозна *мадзіме*;

– **звичайна проза** *йо-но цуне-но моногатарі (сьоесецу/novel)*:

- а) повчальна *кантьо* – описова *мося*;
- б) історична *осяку/мукасі (дзіодаї/historical)* – сучасна *тен'йо/іма (сева/social)*:

«про вище суспільство» *дзьорю сякай*;
«про середнє суспільство» *тюрю сякай*;
«про нижче суспільство» *карю сякай*.

Як видно, коли автор говорить про «звичайну прозу», тобто *сьоесецу* або *novel*, він у дужках уточнює «історичні твори» (*мукасі сьоесецу*) і «твори на побутові теми» (*іма*

сьосоцу), використовуючи традиційні для п'єс театру Кабукі поняття *дзідай-моно* («історичні п'єси») і *сева-моно* («п'єси на побутові теми») з тією різницею, що замість *моно* у трактаті автоматично підставляється *сьосоцу*. Однак Цубоуті Сьойо не обмежився цим і підписав ієрогліфи європейськими термінами японської абетки для іноземних слів – *катакана: дзідай – historical, а сева – social*. Отже, за подібною подвійною системою означень та у двох різних поетикальних системах (японській, традиційній та європейській, запозиченій) письменник робить власну жанрову систему більш зрозумілою японському читачеві, оскільки залишає в ієрогліфічному написанні традиційні визначення, але завдяки «європейським» підписам намагається надати *сьосоцу* та іншим поняттям якісно нового змісту і наблизити їх до західноєвропейської систематики.

Таким чином, надаючи поняттям класичної японської поезики сучасні тлумачення, Цубоуті Сьойо заснував принципово відмінний від попереднього літературно-критичний дискурс нового часу. Використання термінів традиційного літературознавства засвідчує спробу Цубоуті, з одного боку, підсвідомо побудувати концепцію нової літератури і критики на базисі національної поезики, не відкидаючи безапеляційно її здобутки та пояснюючи терміни західної літературно-критичної думки традиційними, а з іншого – підкоряючись вимогам часу, надати звичним, а, отже, й почасти архаїчним, поняттям новітнього, модерного значення – часом суто формально – шляхом їхнього наповнення якісно новим змістом.

1. *Вознесенский Д.Н.* Литературный мир Китая: китайская классическая проза на байхуа: собрание трудов / Д.Н. Вознесенский; Ин-т стран Азии и Африки при МГУ. – М.: Вост.лит., 2006; 2. *Кин, Дональд.* Японская литература XVII-XIX столетий. М.: Главная редакция восточной литературы, 1978; 3. *Лисевич И.С.* Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М.: Издательство «Наука», Главная редакция восточной литературы, 1979; 4. *Соколова И.И.* Первые «сяо шо»: беллетристика или философская проза? (Содержание термина по источникам до III в. н.э.) // Классическая литература Востока. Сборник статей. М., 1972; 5. *Цубоуті Сьойо.* Сьосоцу сіндзуй (Прихована сутність прози) // Ніхон гендай бунгаку дзенсю: Цубоуті Сьойо. Фтабагей Сімей, 4 (Повне зібрання творів сучасної літератури Японії: Цубоуті Сьойо. Фтабагей Сімей), Т. 4. Токіо, 1963.

*П.В. Павлюк, магістр,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

АРХЕТИП ТА РОЗВ'ЯЗКА РОМАНУ Н. ГОТОРНА «ДІМ З СІМОМА ФРОНТОНАМИ»

«Дім з сімома фронтонами» по праву можна назвати одним із найбільш дискусивних творів Натанієля Готорна. Попри те, що сам митець вважав цей роман своїм найкращим (чи принаймні кращим за «Червону літеру»), історія критичного вивчення тексту доводить протилежне.

У якій перспективі не розглядали б твір Готорна – в межах романтичної традиції (John Edwin Holsberry) [Holsberry, 1976], у релігійно-філософському аспекті (George W. Bowman) [Bowman, 1953], психоаналітичному тощо, (Frederick C. Crews) [Crews, 1966] – критики неодмінно наштовхуються на ряд проблемних питань, які не дають їм можливості назвати «Дім з сімома фронтонами» цілком завершеним витвором. Зокрема, найбільшим каменем спотикання по сьогодні залишається розв'язка роману: більшості літературознавців вона здається необґрунтованою. Шлюб Фібі та Холгрейва видається несправжнім або принаймні передчасним через відсутність між ними пристрасі, тьмяність та «штучність» сцен кохання. За логікою романтичного твору переїзд до іншого будинку не може зняти прокляття з родини. Крім цього деякі критики закидають Готорну недостатню розробленість жіночих персонажів в романі взагалі.

На мою думку, у вирішенні таких суперечностей може стати продуктивним архетиповий підхід, однак для того, щоб правильно проаналізувати архетипову структуру твору загалом, слід звернути увагу на деякі особливості розвитку американської національної свідомості, а отже і колективного несвідомого загалом.

У праці «Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson» [Paglia, 1991] Camille Paglia висуває цікаву тезу про так звану «sex problem» класичної американської літератури. Проблема ця полягає в униканні сексуальності чи у нехтуванні жіночим началом, що закорінене у виключенні материнського принципу релігією протестантизму. [Paglia, 1991,572] Результатом такого нівелювання являється деформація Персони – що стає цілісною, замкненою у безліч обмежень, непорушних моральних принципів, створених чоловіками. [Paglia, 1991,572-574]

У зв'язку з цим, на думку С. Paglia, героїні авторів із таким комплексом стають «hermaphrodite divinities», з тої ж причини в творах американських митців відсутній сексуальний інстинкт per se. В той час, як несвідомо митець з таким комплексом прагне до відновлення рівноваги та віднайдення архетипу Матері та очікує падіння патріархального принципу з появою «a Muse-like female mind» [Paglia, 1991,573].

Саме тому архетип Матері в американській літературі повсякчас проявляється імпліцитно, тим самим впливаючи на сюжету та образність твору. Одним з можливих наслідків такого впливу може бути підсвідомий острах Природи та жіночого. Через що митець постійно фокусується на «womb-tomb» – образності, яка символізує водночас і могилу і лоно матері. Імпліцитний конфлікт у таких творах полягає у падінні маскулітного принципу, об'єднанні жіночого та чоловічого (Діонісійського та Аполонівського) начал та відновленні гармонії.

Зважаючи на такі спостереження американської дослідниці, спробуємо проінтерпретувати архетипову структуру «Дому з сімома фронтонами». При цьому для аналізу використаємо архетиповий підхід (К.Г. Юнг) та теорію першостихій Г.Башляра.

Архетип Матері. За К.Г. Юнгом, архетип матері дуже різноманітний у своїх проявах – це може бути як жінка-персонаж, так і образи-символи, що викликають у нас почуття благоговіння, такі, як рай, царство боже, церква, земля, ліси, моря (чи інші води), пекло, місяць...тощо. [Юнг, 2005, 215-216] Даний архетип насамперед асоціюється із символами плодючості, такими, як сад, поле. Також архетип матері може бути пов'язаним зі скелею, печерою, каменем, деревом, струмком та всіма предметами, що мають форму чаші (зокрема н.п. з квітами троянди) чи порожні всередині. [Юнг, 2005, 215-216]

Слід зазначити, що архетип Матері амбівалентний – він може мати як позитивне, так і негативне значення. Зокрема до «злих» символів відносять такі образи, як відьма, дракон, могила, глибокі води, смерть, привиди тощо. [Юнг, 2005, 216]

Вже із самого переліку видно, що «Дім з сімома фронтонами» просто пересичений «материнськими символами», хоча зовні, на персонажному рівні, образ матері нібито відсутній. У романі є три основні жіночі образи: Гефсїба, Аліса та Фібі. Однак жодна з жінок не є матір'ю, більш того всі три героїні незаймані.

Якщо пригадати слова Camille Paglia про «hermaphrodite divinities» та взявши до уваги, що Phoebe – це одне з імен Артеміди (богині полювання а також дітона-родження та молоді) нескладно вийти на паралель між трьома героїнями Готорна та трьома цнотливими богинями із грецької міфології: **Гестією, Афіною та Артемідою**. До речі психологічні аспекти цих трьох образів детально дослідили К.Г. Юнг та його послідовники, зокрема Джин Шинода Болен в праці «Богині в кожній жінці». [Болен, 2005]

Образи богинь-незайманних сугестують такі аспекти жіночої психіки, як незалежність, активність та самодостатність. [Болен, 2005] Ці богині представляють незбагненну для чоловіка чи взагалі ізольовану від нього частину жіночої природи. Психологічно, цнотлива богиня – це також частина жіночої натури, що є незалежною від впливу колективних (що є чоловічими за своєю сутністю), соціальних та культурних уявлень про те, якою має бути жінка. [Болен, 2005]

Таким чином, жіночі персонажі Готорна – тяжіють до цих образів-архетипів і несуть в собі прихований зміст. Як уже зазначалось, в основі образу Фібі лежить образ-архетип Артеміди – богині Місяця та полювання. Артеміда – сестра Аполона, а отже жіноча іпостась бога сонця. Водночас вона виступає захисницею молоді та дітонародження. Артеміда – символ єдності жінки із природою – не дарма «простір Фібі» в романі – це саме сад. Автор постійно наголошує на сонцесяйній натурі героїні .

Гестія – богиня домашнього вогнища, є втіленням занурення у внутрішній світ. Її спосіб «взаємодії» із світом чоловіків полягає у відчуженні. У Н. Готорна якості Гестії проявляються в образі Гефсїби – вона найстарша, її зв'язок із домом найтісніший, вона не спілкується майже ні з ким, однак водночас (пригадаємо сутичку з суддею Пінченом) виявляє неабияку самостійність та рішучість.

Афіна – богиня мудрості та ремесел. Образ-архетип Афіни має два можливих втілення: стратег та донька свого батька. У Готорна маємо саме другий тип, що проявляється у таких якостях, як любов до батька та потяг до чоловіка-хазяїна [Болен, 2005]. Аліса, донька, Жервеза Пінчена, надзвичайно вродлива та розумна, потрапляє у владу Метью Мола, що буквально стає її хазяїном.

Цікаво, що всі три образи в творі нерозривно пов'язані із символами «материнсько-го»: для Фібі та Аліси – це троянда, а Гефсїба неодноразово порівнюється із драконом, який за Юнгом є появом архетипу матері.

На предметно-образному рівні, як уже зазначалось, «Дім з сімома фронтонами» переповнений натяками на Матір. Розглянемо лише деякі із них.

Земля – стихія, яка «лежить в основі» конфлікту даного роману. Саме через землю з'являється закляття родини Пінчен. Як для К.Г.Юнга так і для Г.Башляра архетип Землі – це і є Мати в найширшому значенні, адже породжує все, що на ній знаходиться.

Земля – це і початок, і завершення всього. [Башляр, 2001] В «Домі з сімома фронтонами» найяскравішим «породженням» Землі є власне дім

Дім, за Г.Башляром, – це один із найпотужніших архетипів, оскільки дім – це наш першо-світ, де кожна кімната має свою оніричну цінність. Архетип дому нероздільно пов'язаний з образом матері, а точніше її лоном. [6, 34]. Бути в «лоні» – символізує очищення жіночого. Лоно у Башляра протиставляється негативному вираженню комплексу Іони – череву / животу, що асоціюється із жадібністю (згадаємо описи живота судді Пінчена)..

Дім виступає також простором сутички фемінного та маскулітного принципів. Зовні – це безумовно чоловічий символ: «сім» – кількість фронтонів – за Юнгом – символізує чоловіче начало. Водночас всередині дім – це символ підземного царства. Вказівку на таке трактування знаходимо в епізоді повернення Фібі, після вбивства судді Пінчена: при описі ільму, який знаходиться перед домом. Автор наголошує на тому, що одна гілка перетворилася на золото («except a single branch, that, by the earlier change with which the elm-tree sometimes prophesies the autumn, had been transmuted to bright gold.») [Hawthorne, 2006], що одразу відводить нас до міфу про Енея та Сивілу, в якому золота гілка символізувала дозвіл на вхід до потойбіччя. Як і Башляр, Юнг ототожнює порожнину, чи печеру, також і з лоном матері, тобто теж можна прослідкувати зв'язок лоно-могила («womb-tomb»). Дім, як символ Матері стає водночас місцем падіння маскулітного принципу, який у творі втілений в образі судді Пінчена. Саме тому герої залишають старий дім (символ старих, патріархальних принципів) та переміщуються до нового, що є уособленням «нової» гармонійної системи цінностей та нового захисту

Всередині будинок «населений» також і іншими символами Матері: після Смерті судді, з'являються привиди, неодноразово згадується місячне сяйво тощо. Надзвичайно промовистою є сцена після смерті судді: автор описує тіло мертвого судді при місячному сяйві та у порівнянні з **мухою**. Характерно, що як **місячне сяйво**, так і комахи [Юнг, 2005, 216,182] є символами жіночого начала. Таким чином смерть судді Пінчена є водночас перемогою фемінного, крім того Готорн наголошує на «природності» цієї смерті – тобто на природній необхідності у відновленні порушеної рівноваги.

Особливу увагу хотілося б приділити образу **саду**. Критики часто порівнюють образ саду в даному романі з образом Едему (при чому і просто сад і Едем є проявами архетипу Матері). На початку твору (до приїзду Фібі) сад перебуває у стані заціпеніння сад перебуває в стані заціпеніння, з приїздом Фібі – сад прокидається, а після смерті судді Пінчена автор наголошує на тому, що сад раптом розрісся, здичавів [Hawthorne, 2006]. Можна зробити висновок, що сад-Мати був у владі Аполонівського принципу, після смерті судді раптом вивільняється Діонісійське начало Природи.

Вода – ще одна «жіноча» стихія. Вода, чи загалом будь-яка рідина у Г.Башляра ототожнюється з молоком матері [Башляр, 1998, 80] і несе в собі всі первинні спогади які зберігаються у нашій підсвідомості. Вода заколисує, зачаровує, Г.Башляр порівнює воду з чарівним магнітом [Башляр, 1998, 96].

У «Домі з сімома фронтонами» яскравим образом (якщо не окремим персонажем) виступає Молів Струмок. Він символізує «засуджену жіночність» (особливо, якщо згадати, що прототипом Метью Мола була насправді саме жінка, яку звинуватили у відьмацтві). Не дарма саме біля Молового Струмка відбувається сцена, коли Холгрейв «причаровує»

Фібі, завдяки месмеризму, або тваринному магнетизму – вода у Готорна є саме тим «чарівним магнітом», про який писав Башляр.

Таких символів-натяків на архетип Матері в тексті роману ще досить багато. Варто лише згадати троянди Аліси, курок (які є символом занепаду та відновлення плодючості), тощо.

Отже, підсумувавши, можна зробити наступні висновки: по-перше, відсутність чи «тьмяність» сцен кохання в «Домі з сімома фронтонами» – результат домінування маскульніного протестантського принципу в американській свідомості в період написання твору. По-друге, жіночі персонажі твору є втіленням архетипових образів. А тому розвиваються за своєю внутрішньою логікою і несуть більше імпліцитне змістове навантаження аніж експліцитне. По-третє, розв'язка роману є цілком логічною і знімає конфлікт, оскільки являє собою підсвідоме очікування автором відновлення рівноваги жіночого та чоловічого начал.

1. *Bowman G. W.* Hawthorne and Religion. – Indiana: Indiana University, 1953. – 348 p
2. *Crews F.C.* The sins of the fathers: Hawthorne's psychological themes. – Oxford: Oxford University Press, 1966. – 279 p
3. *Holsberry J.E.* Hawthorne and the English Romantic Poets. - Durham NC: Duke University, -1976. – 842 p
4. *Kaplan E. A.* Hawthorne and Romanticism. - New Jersey: Rutgers University, 1970. – 574 p
5. *Paglia C.* Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. - California: Vintage Books, - 1991. – 718 p
6. *Башляр Г.* Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с. (Серия «Книга света») 7. *Башляр Г.* Земля и грезы о покое / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001 (Французская философия XX века). 320 с. 8. *Башляр Г.* Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). 268 с. 9. *Болен Д.Ш.* Богини в каждой женщине. Новая психология женщины. Архетипы богинь. – М.: «София», – 2005. (<http://www.jungland.ru/node/2074>) 10. *Юнг К.Г.* Душа и миф. Шесть архетипов. - Мн.: «Харвест», -2005. – 400 с 11. *Hawthorne N.* Project Gutenberg E-text <http://www.gutenberg.org/etext/77>

*О.П. Палій, к.філол.н., доц.
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

УКРАЇНА – СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР

При всій національній своєрідності, духовна спорідненість слов'янських народів, їхньої мови, літератури, культури має глибоке, багатоглибке коріння. Історично укорінена слов'янська єдність, концентрованим виразом якої є слов'янська ідея, змінюючи діапазон свого суспільного впливу, була постійно присутня в системах ідентичності слов'янських народів. Після розпаду Радянського союзу та консолідованого ним блоку ці системи зазнали змін, у східних слов'ян, мабуть, найістотніших. Утвердження нових держав, посилення

європейського вектору та пов'язаних із ним типів регіональної свідомості, ренесанс релігійності, підсилення антиглобалістських настроїв певним чином позначились на відчутті приналежності до слов'янської спільноти. Метаморфози міжслов'янських взаємин і різні тлумачення слов'янської ідеї у пострадянський період є суттєвими факторами, які треба враховувати, шукаючи шляхи розвитку сучасного слов'янознавства.

В останні два десятиріччя на території Європи проходять інтенсивні інтеграційні процеси. Слов'яни становлять найбільшу європейську спільноту – 35 % населення континенту. Сучасні етнонаціональні процеси серед них визначені низкою соціально-економічних та політичних чинників: йдеться про різний суспільно-політичний статус слов'янських народів у минулому, їхній соціально-економічний стан, війни, депортації, переділ державних кордонів тощо. Оскільки слов'яни представляють більшість європейського Сходу, то сепаратистські тенденції у слов'янському середовищі, безумовно, негативно позначились на економічних, політичних і культурних стосунках з європейським Заходом. Постає запитання: що станеться зі слов'янством у нових умовах інтегрованої Європи, бурхливого розвитку інформаційного суспільства, домінування економічної олігархії і технократії. Ця проблема охоплює широку сферу явищ і стосується історії та ментальності слов'янських народів Європи, які протягом сторіч зазнавали утисків, перебували у стані невизначеності, опиняючись у деякі періоди існування на межі зникнення, якщо не фізичного, то мовно-культурного. Більшості слов'янських народів впродовж тривалого часу довелося вести наполегливу боротьбу за національну незалежність, зокрема за державний статус національної мови і відповідно за красне письменство національною мовою. Лише у XIX столітті в Центральній і Південно-Східній Європі слов'янські культури набули цілісності в геокультурному просторі та закріпили спадковість розвитку. Носієм цих культур стала особистість із національною самосвідомістю, яка у пригноблених народів була домінуючою, а відтак, мобілізувала суспільну й художню думку [Нарівська 1999, 15]. Все це консолідувало нації у боротьбі за самобутність, наближаючи до рівня світової культури. Першоджерелом цих процесів був культурний фонд (мова, традиції, пам'ятки), збережений багатьма поколіннями. Адже передача наступним поколінням апробованих культурно-історичним досвідом норм, традицій і естетичних канонів – запорука життєздатності будь-якої держави.

Великі потрясіння XX століття – світові війни, комуністичні диктатури, соціалістичний табір, хвиля «оксамитових революцій» – ускладнювали міжслов'янський діалог культур. Він, зазвичай, був редукований до двох протилежних варіантів: акцентування на типологічних, навіть ідентичних рисах у слов'янських культурах або, навпаки, виділення діаметрально відмінних етнічних, соціальних або релігійних традицій. Внаслідок подібних тенденцій перед сучасною слов'янською спільнотою постав факт, що навіть близькі, «братні» народи зараз недостатньо готові до взаємопізнання та взаєморозуміння. Це підтверджують, на жаль, міжетнічні і міжконфесійні конфлікти. Своєрідним парадоксом є факт, що серед нинішніх «європейських сусідів» саме українці залишаються народом, про який інші слов'яни знають найменше і до якого водночас вони ставляться із найменшою симпатією. Така ситуація зумовлена спрощеним і узагальненим підходом до непростого спільного історичного досвіду. Здобуття Україною незалежності мало що змінило: інослов'янські знання про українців залишаються однобокими, сповненими різних стереотипів і формуються передовсім на спробах інтерпретації поточних політичних подій.

З часу незалежності Україна намагається відновити своє європейське обличчя. Приналежність до Європи не визначається лише географічно, європейськість – це цивілізованість, культурність, самодостатність. Хоча, як зазначає Ю.Лотман, «географічне положення тієї чи іншої культури є постійно діючим фактором, який або спонтанно і несвідомо для самої культури, або відкрито і навіть підкреслено визначає шляхи її розвитку» [Лотман 2002, 358]. Яскравим прикладом є Україна – розташування між Заходом/Європою і Сходом/Росією, а відтак – «внутрішня культурна боротьба між реальною і метафізичною (міфологічною) географіями великою мірою визначили й українську долю та історію, і теперішні моделі майбутнього, в кожній з яких незмінно присутня Європа як один із членів дихотомічної пари» [Андрусів 2001, 110]. Доля України є специфічною навіть на тлі народів Центральної Європи, яких відомий чесько-французький письменник Мілан Кундера назвав «жертвами та аутсайдерами історії» [Кундера 1983, 15]. Етнічна ситуація в Україні історично характеризувалася конкуренцією польських і російських впливів. Додаткове її ускладнення спричинила радянська політика денационалізації. У наш час очевидним є умовний поділ на Західну і Східну Україну, владні органи не прагнуть до залагодження протистоянь на етнічному ґрунті, а у царині економічної політики партикулярним клановим інтересам віддається перевага перед загальнодержавними. Про специфічну європейськість України згадує Ліна Костенко красномовно зазначаючи, що «Україна – фактично раритетна нація, самотня на власній землі у своєму великому соціумі, а ще самотніша в універсумі людства. Україна є фактом Європи, що лишень під кінець століття став набувати для світу реальних рис» [Костенко 1999, 18].

Входження в Європу, зокрема в Європейський Союз, для України – це, перш за все, розвинені культурні та економічні взаємини з усім слов'янським світом. Розвитку культурного міжслов'янського діалогу має сприяти піднесення на новий рівень славістичних досліджень у державі. Класична славістика народилася з філології, поступово діапазон слов'янознавчих досліджень розширювався за рахунок історії, археології, етнографії, фольклористики, релігієзнавства. Наразі в славістичну сферу все більше входять науки соціально-політичного циклу (культурологія, політологія, соціологія, філософія), славістика стає міждисциплінарною галуззю, що поєднує різні аспекти гуманітарних знань про слов'янство. Славістика покликана представити слов'янські народи та країни світової співдружності, сприяти кращому розумінню специфіки мов, культур, історії, менталітету слов'ян. Для того, щоб процес інтеграції слов'янства у Європу не перетворився на процес асиміляції, потрібно забезпечити рівноправне функціонування слов'янських мов на європейському просторі. У багатьох європейських і в усіх слов'янських країнах існують національні асоціації і комітети з вивчення та популяризації слов'янської культури (Міжнародний комітет славістів, Міжнародна асоціація по вивченню слов'янських культур, Міжнародна асоціація «Слов'янська культура, освіта та наука» тощо). Більшість із них має багатолітній досвід роботи та суттєві досягнення. Проте, вони створювалися і працювали в умовах, які суттєво відрізнялися від сучасної політичної і економічної ситуації, отже постає необхідність впровадження конкретніших та актуальніших програм, розробки нових функціональних і ефективних форм роботи. Крім того, у слов'янських країнах «пострадянського простору» довгу добу ціннісні та естетичні критерії замінювались позакультурними – ідеологічними та політичними – факторами, ігнорувались зміни історичних форм культури, порушувалась логіка духовного та художнього розвитку.

Отже, у сучасній славистиці існує потреба хоча б частково відтворити адекватну картину культури цього періоду, відновити ціннісні критерії в оцінці художніх явищ.

Слов'янські культури повинні зараз довести свою спроможність бути часткою європейського культурного процесу та, водночас, зберегти власну самотність. Підтримуючи та популяризуючи інші слов'янські мови та літератури, слависти сприяють розповсюдженню власної культури поза межами своєї держави, а також розвитку слов'янської двомовності та багатомовності. Історична доля українців настільки тісно переплелася з поляками, чехами, хорватами та іншими мешканцями колишньої Дунайської імперії, що варто подумати про створення єдиного слов'янського культурно-інформаційного поля. Механізм культурних контактів має реалізуватися через славістичну періодику, що завжди пропагувала культури слов'янських народів і сприяла обміну науковою інформацією. Серед найвпливовіших славістичних видань в Україні назвемо «Проблеми слов'янознавства» (Львів), «Компаративні дослідження слов'янських мов та літератур» (Київ), «Питання славістики» (Луцьк), «Слов'янський світ» (Київ), «Слов'янський збірник» (Одеса), «Studia slovakistica» (Ужгород). Нагальною потребою сьогодення є також створення за допомогою сучасних засобів інформації міжслов'янських електронних словників, віртуальних версій підручників зі слов'янських мов, наукових бібліографічних баз тощо.

Вся сукупність поставлених перед сучасною славістикою проблем безпосередньо стосується розвитку слов'янської філології в Україні. Київський національний університет є осередком слов'янознавчих студій з року заснування кафедри літератур слов'янських нарід (1842). У сучасну добу слов'янські мови та літератури викладаються також у Львівському та Ужгородському національних університетах; у Славістичному університеті; слов'янські мови вивчають студенти Одеського, Чернівецького, Полтавського, Тернопільського університетів МОН України. У Києві працює середньоосвітня Слов'янська гімназія. Між тим, матеріальна база забезпечення навчального процесу не завжди відповідає сучасним вимогам до вищої освіти. Нагальною проблемою для українських вищих навчальних закладів є відсутність базових підручників зі слов'янських мов і літератур, орієнтованих на українського студента, неповний бібліотечний фонд наукової літератури з питань славістики, слабка оснащеність художніми текстами мовою оригіналу, недостатня кількість перекладів творів сучасних слов'янських авторів. Все це значно ускладнює орієнтацію як викладачів, так і студентів у непростій панорамі культурного розвитку слов'янських країн.

На кафедрі слов'янської філології КНУ імені Тараса Шевченка викладаються чеська, польська, сербська, хорватська та болгарська мови й літератури. Втім, зважаючи на виникнення нових незалежних слов'янських держав, доцільно було б також готувати фахівців зі словацької, македонської, словенської, білоруської філології. Проблема іномовного спілкування займає провідну позицію у діалозі культур, адже діалог – як одна з основних форм людської комунікації – реалізується передусім за допомогою мовних знань. На початковому етапі вивчення споріднених мов може скластися хибне враження, що слов'янські мови розрізняються лише вживанням кирилиці /латиниці та вимовою, що призводить до того, що перша фаза освоєння мови залишається й останньою. Звичайно, певну подібність у лексичному складі або граматичних конструкціях слов'янських мов варто використовувати, втім, не слід забувати про явище міжмовної омонімії, вплив мовної інтерференції тощо, а головне – про факт, що досконале оволодіння мовою, а тим більше культурою іншого народу є завданням усього життя.

Російський лінгводидактик С.Пассов, досліджуючи причини «культурного непорозуміння» між народами, головною називає ксенофобію як генетично притаманну людині рису. Недовіра до всього чужого спостерігається у представників абсолютно всіх націй, навіть «найвідкритіших». Це проявляється не лише у сфері реалій – способі харчування, подорожування тощо – а й у системах охорони здоров'я, освіти, державних установ, політичного устрою. Така ксенофобія на практиці проявляється у мовній комунікації, зокрема при передачі семантичних еквівалентів певного поняття або явища [Пассов 2001, 10]. Отже, вагомим чинником вивчення іноземної мови є так звана «країнознавча компетенція», тобто обізнаність з реаліями побуту та звичаями інших народів. Непересічне місце у діалозі культур займає художній переклад, який визначає рівень рецепції та інтерпретації літератури одного народу в літературі іншого, та, зазвичай, є вирішальним фактором у сприйнятті феномену іншої культури.

Важливим напрямом вивчення культурних взаємозв'язків слов'янських народів є їхнє висвітлення через життєвий і творчий шлях діячів культури. Викликають інтерес персоналістичні виміри міжкультурних взаємодій народів, які знаходилися в межах багатонаціональних державних утворень, особливості міжкультурного спілкування на етнічному пограниччі, належність автора тією чи іншою мірою одночасно до різних національних культур. Особливу роль грає компаративний аспект вивчення іншої культури у всьому спектрі філологічних знань. Діалог культур базується на вмінні за допомогою порівняльного погляду зрозуміти індивідуальність і неповторність кожної окремої культури та строкатість і розмаїття всієї культури людства. Саме тому невід'ємною частиною філологічних студій має стати виховання культурної толерантності, здатності визнавати надбання та досягнення інших народів, вміння подивитися на себе очима іншого учасника культурного діалогу. «Відкриття» іншої слов'янської країни – це пізнання її історії, культури – тобто, аналіз елементів, з яких складається національна ідентичність народу, пошук відповіді на питання, які цінності, переконання чи історичні події визначають сьгодні свідомість людей, котрі декларують приналежність до тієї чи іншої нації. Лише тісні зв'язки між слов'янськими народами, здійснені на засадах взаємоповаги, створять умови для рівноправного співіснування слов'янських мов і літератур на теренах Європи, що, в свою чергу, стане передумовою інтеграції європейського Сходу та Заходу.

1. Андрусів С. Міфологема Європи в сучасній українській культурній свідомості // Сучасність. – 2001. – № 2. – С. 110-115.; 2. Костенко Л. Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала. – К., 1999.; 3. Kundera M. Unesený Západ aneb tragédie střední Evropy // Ord & Bild. – 1983. – № 4. – S. 13-18.; 4. Лотман Ю.М. Современность между Востоком и Западом // История и типология русской культуры. – С.-Пб., 2002.; 5. Нарівська В.Д. Спроба методологічної рефлексії // Філологічні семінари. Мова і література: кроки до національної ідентичності. – К.: ВПЦ «Київський університет», 1999. – С. 9-20.; 6. Пассов Е.И. Диалог культур: философский, социальный и образовательный аспекты // Русский язык в центре Европы 4. – Банска Быстрица, 2001. – С. 6-16.

ПАРОДІЙНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ ДУБРАВКИ УГРЕШИЧ «ШТЕФІЦА ЦВЕК У ЩЕЛЕПАХ ЖИТТЯ»

Постмодернізм, проголосивши «смерть людини, історії та метафізики» (Джейн Флекс), поставив під сумнів не лише гуманістичний суб'єкт, але й наратив та традиційні бінарні опозиції. Відсутність художнього майнстриму призвело до переосмислення художніх парадигм, вивівши на центральну позицію ключовий троп постмодерності: іронію. Головною функцією цього тропу в епоху постмодернізму, на думку деяких літературознавців (зокрема, Тома Бодуена), є руйнування за допомогою неї «нібито самоочевидного значення висловлювання, ідеї та образу, та очищення цього образу від того, що він, як вважалося, містив у собі» [Ч.Е. Вінквіст 2003, 69]. Постмодерністські художні твори, характеризуючись свідомою настановою на іронічне співставлення різних жанрів, стилів, художніх течій, перемагають, таким чином, серйозний модерністський трагізм. Важливим для художньої парадигми постмодернізму, як відомо, є принцип гри, яка класичні морально-етичні цінності переводить в площину «несерйозного». Іронія та тягіння до ігрової перспективи зображення породжують дискурс, який у нашому дослідженні є ключовим – пародію. «**Пародія** – сатиричний або гумористичний твір, який наслідує, імітує творчу манеру письменника або напряму з метою його висміяти» [Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів 1997, 450]. Словник літературознавчих термінів (за ред. Л.І.Тимофєєва та С.Я.Тураєва) пропонує, як на нашу думку більш вичерпуюче визначення, деталізуючи: « пародія може бути направлена проти певних особливостей літературних творів – тематики, ідейного змісту, сюжету, художніх образів, мови тощо» [Л.І. Тимофєєв, С.В. Тураєв 1974, 560]. Важливу складовою у розумінні пародії як жанру, на думку багатьох дослідників (напр.рос.досл. З.Я. Тураєва), є наявність двох знакових систем – тексту-основи та тексту-прототипу. Враховуючи той факт, що об'єкт нашого дослідження належить до блоку жіночих текстів, то й співвідношення згаданих понять матиме свої особливості, що і становитиме для нас основний інтерес.

Дубравка Угрешич – яскрава представниця жіночої прози 80-90-их років, перш за все відома у хорватських літературних колах як письменниця з яскраво вираженим іронічним струменем, оскільки головну свою художню концепцію реалізує не через наслідування життєвих колізій, а через іронічне відношення до них і до літератури як виду мистецтва зі своїми сталими формулами та кліше. Присутність у мові стереотипних «красивих» виразів та «правильних» естетичних підходів, що запрограмовані традиційною патріархальною культурою, стають, з одного боку, об'єктом іронії письменниці, а з іншого, предметом художніх досліджень та роздумів. Часто у ключі іронії, використовуючи образи «маленьких» людей, авторка свідомо для гри контрастів, пронизує полотно твору високими ідеалами та принципами. На думку хорватського літературознавця Слободана Просперова Новака пародія та іронія, притаманні для творчої манери письменниці, наближають її до зразків тогочасної чеської літератури, зокрема, до таких письменників зі світовим ім'ям як Б. Грабал і М. Кундера.

Найбільш популярний роман Дубравки Угрешич «Штефіца Цвек у щелепах життя» («Štefica Cvek u galjama života»), що вперше був представлений читачам у 1981 році є

яскравим прикладом пародійного струменю. У даному творі він виражається через гіперболізовану імітацію жіночого стилю. Використовуючи паралелі між шиттям і написанням твору, письменниця створює надивовижу строкатий, у сенсі візуального сприйняття і ідейного наповнення текст, жанрову приналежність якого вона означає як «patchwork story» («історія із клаптиків»). «Штефіца Цвек у щелепах життя» є однією з перших у хорватській літературі спроб створити текст тривіального (масового) характеру. Звернення письменниці саме до жанру тривіального роману з огляду на її любов до іронічного дискурсу, вносить певні пояснення щодо зробленого вибору. Як показують соціологічні опитування (Janice Radaway), формула успішного любовного роману на жіночому книжковому ринку окрім типово жіночої історії, має включати щасливу кінцівку (Happy end), мінімум агресії і максимум ніжності. Проте «Штефіца Цвек у щелепах життя», маючи всі «фактори успіху», значно відрізняється від типових зразків масової літератури («кіч», «chik-lit»), оскільки застосовані у цьому творі тривіальні елементи, мають інше призначення.

Роман має два оповідних рівня: на першому йдеться про авторку/швачку, яка під впливом соціального середовища намагається створити «жіночу історію». З часом їй стає зрозуміло, що це не так просто, оскільки світ «типової жіночої історії» наповнений великою кількістю стандартних кліше (напр. принц на білому коні, вічне кохання тощо). Поки письменниця роздумує над тим, як повинна виглядати головна героїня представлена у якомусь модному жіночому журналі, на полі зору начебто і з'являється Штефіца Цвек, яка і бере на себе роль головної героїні.

Роман презентує життєві перипетії молодой дівчини, яка описує себе з перспективи незадоволеної життям особи, оскільки суспільство бажає бачити її заміжною (власне цей стан у романі і є синонімом жіночого щастя): «Мені 25 років, я працюю друкаркою... Від своїх одноліток відрізняюсь тим, що всі вони заміжні або мають женихів, а в мене нікого немає...» [Dubravka Ugrešić 1981, 11]. Штефіца Цвек (власне саме ім'я обраного образу говорить про її комічність) – звичайна дівчина, яка живе разом зі своєю тіткою, родинною пліткаркою, у якій всі життєві історії закінчуються або смертю, або весіллям.

Дубравка Угрешич, оперуючи словом, немов кравчиха голкою, створює текст, наповнений великою кількістю візуальних знаків: крапок, рисочок, ножиць, хрестиків, значення яких вона до початку тексту пояснює, немов вони є умовними позначками до якогось географічного атласу чи карти. Розглядаючи цей прийом у контексті феміністичного дискурсу, життя пересічної жінки, яке фігурує у тексті, перетворюється на систему вказівок, сформовану патріархальним суспільством. Письменниця, таким чином, з одного боку, неначе насміхаючись над формою тексту, а з іншого, презентуючи його як систему можливих напрямів до правильного прочитання, примушує реципієнта сприймати його в іронічному ракурсі, проте з дидактичною настановою.

Пропонуючи розрізати текст по назначеним пунктирам, авторка залучає читача до процесу створення тексту. Символічно ототожнюючи твір і виріб з матеріалу, оповідачка послуговується відповідними дієслівними рядами: «кроїти», «шити», «модельювати», «гапувати», і таким чином, іронічно робить натяк на те, що справжній художній твір не можна створити за викрійкою трендового журналу, навіть якщо він жіночий, а «література для жінок». Рухаючись у ключі типових жіночих історій, які розкривають життя Штефіци протягом 17 глав роману («Штефіца Цвек консультує Анушку, досвідчену в питаннях депресії», «Штефіца Цвек приймає поради», «Штефіца Цвек і чоловіки»,

«Штефіца Цвек спить зі свинячою головою чи нова депресія» тощо). Дубравка Угрешич висміює літературні кліше та стереотипні жіночі способи подачі інформації за допомогою порад, рецептів та історій з повчальним характером. Перераховані засоби у творі набувають виражено комічного характеру: «Якщо під час фарбування очей сталося так, що краплина туші потрапила на нижнє віко, візьміть паперову серветку і зітріть пляму» [Dubravka Ugrešić 1981, 29].

Твір закінчується як і будь-який любовний роман – дівчина зустрічає саме того, який по рахунку є третій (до цього був Перший і Другий), – число символічне а отже, іноземець Містер Фрндич безсумнівно назначений їй долею. Банальні описи почуттів посилюють відчуття кумедності ситуації: «Штефіца ..дивилася в його глибокі очі, які благали її за поцілунок, говорили їй про самотність і бажання залишити її поряд з собою назавжди» [Dubravka Ugrešić 1981, 80].

Гіперболізація «типово жіночого досвіду», «комунікуючи» з актуальним на той час питанням «жіночої прози» у хорватській літературі, направлена зобразити химерний світ художнього жіночого «стандарту», який описується такою ж мовою. Хорватська дослідниця Маша Коланович у статті «Візуальні ідентифікації у романі «Штефіца Цвек у щелепах життя» («Vizualni identiteti romana »Štefica Cvek u raljama života») пропонує розглядати роман і на паратекстологічному рівні. На її думку роман просякнений стереотипами «Жіночого» і на рівні візуального сприйняття (фіолетовий колір у назві, вставлені вирізки з журналів, орієнтовані на «природне» бажання жінки бути вправною господинею тощо). Сама письменниця у епілозі роману, який носить іронічну назву «Завершального етапу обробки моделі» робить натяк на вплив феміністичної критики на гіперболізовану «жіночність» твору: «Маючи намір написати «жіночу» прозу, автор узяв до уваги і деякі з загальних характеристик так званої жіночої прози» [Dubravka Ugrešić 1981, 94]. Перераховуючи їх, (головна героїня у пошуках власного щастя, любов для неї єдиний сенс у житті, неможливість відчувати світ у цілісності, мова позбавлена традиційних естетичних засобів тощо) Дубравка Угрешич засобами іронії формує антижіночу прозу, проте з позитивною конотацією.

Таким чином, любовний роман, презентуючи світ через призму рожевих окуляр, формує подвійну реальність, у капкан якої потрапляє не лише головна героїня, але й читач(ка). Саме контраст двох світів : світу-казки і світу-реальності і є основним джерелом пародії письменниці. При чому Дубравка Угрешич насміхається не лише над любовним романом як жанром, але й самою дійсністю, в якій усталена мова і стандартні фрази є цензурою естетичних цінностей. У даному контексті ствердження авторки про те, що « життя диктує, а письменник пише» окрім свідомого пародіювання має ще й іншу конотацію. Авторка, немов звертає увагу на парадоксальне відношення між реальністю та літературною фікцією, в яку реципієнти вірять. Дженіс Редуей, американська дослідниця популярної літератури, пояснює факт віри у вигадане за допомогою мови. Літературознавець стверджує, що відсутність складних метафор, простота синтаксичних конструкцій та, безумовно, вмиле маніпулювання системою культурних цінностей, створюють необхідні умови для серйозного сприйняття тексту. І це лише один із аспектів, де Дубравка Угрешич, іронізуючи жанр любовного роману, відкриває його з іншого боку, показуючи, що наявність кліше є результатом вимоги, які перед романом ставлять самі реципієнти.

Сучасне літературознавство, розглядаючи специфіку любовного жіночого роману з соціального (орієнтація на широкого читача) та суто жанрового ракурсу, ще й досі намагається дати відповідь на питання: «Чому все ж жінки читають таку літературу», що в свою чергу пояснить факт активізації продукування даного літературного читива. Єва Іллоуз у статті «Втрачена невинність кохання» («The Lost Innocence of Love»), досліджуючи сучасне розуміння романтики, аналізує три реальні історії кохання та їх сприйняття. Дослідниця приходить до висновку, що історії розказані з шаблонної «голіввудської» перспективи, у реципієнтів створюють відчуття віри в романтичне кохання, зображення любовних переживань з ракурсу проблем та сварок призводило до зворотного результату – суб'єкти розповіді іронізували, реципієнти відчували дискомфорт та розчарування. Тому на питання «Чому ще й досі актуальні любовні романи?» можна відповісти риторичним питанням відомого німецького соціолога Нікласа Лумана: «Чи б здогадувалися люди про свою здатність кохати, якби не книжки про кохання?».

Таким чином, роман Дубравки Угрешич «Штефіца Цвек у щелепах життя» свідомо створює авторку, яка здатна створити текст, проте орієнтується на «типово» жіноче, перетворює головну героїню на ляльку (якою власне і була певний час жінка), призвану відповідати певним вимогам патріархального суспільства і для якої контроль є звичайною умовою її життя. Пародія у романі носить викривальний характер та спрямована проти подекуди однобічності теоретичної системи жіночих студій та стереотипів суспільної свідомості. Проявляючись на сюжетно-композиційному, образному, стильовому та мовному рівнях твору, пародія у романі головним чином народжується з постмодерністської опозиції «світ – текст».

1. *Енциклопедія* постмодернізму / За ред. Ч.Е. Вінквіста, В.Е. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 504 с.; 2. *Літературознавчий словник-довідник* / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; 3. *Словарь* литературоведческих терминов. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. М. 1974.; 4. *Prosperov Novak* Slobodan. Povijest Hrvtske Književnosti: od Baščanske ploče do danas. – Zagreb Golden marketing: 2003. – 723s.; 5. *Ugrešić Dubravka*. Štefica Cvek u raljama života. – Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1981. – 96s. 6. Zlatar Andrea. Tijelo, tekst, trauma. Zagreb: Ljevak, 2004. – 239s

*Г.Я. Полещук, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка.*

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ДІТЕЙ У ТВОРАХ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО «ЛІТНЬОЇ НОЧІ», «СКРИНЯ», «НИЗЬКО ЗАВ'ЯЗАНА», «БІЛІ КВІТИ»

Тривалий час прозові дебюти М.Вінграновського критики вважали невеликим відпочинком митця від поетичної творчості. У своїй статті «Виховання серця» М.Слабошпицький зазначив: «Ми довго не визнавали його як прозаїк, вважаючи, що проза для нього – це щось другорядне, своєрідне «вікно» між поетичними збірками»

[Слабошпицький 1981,4]. Таке сприйняття оповідань і повістей М.Вінграновського зумовило зосередження максимальної уваги науковців на аналізі поезій. Оскільки наразі проза митця потребує ґрунтовного дослідження, вважаємо за необхідне проаналізувати вищезазначені твори письменника на образному рівні.

Художньо моделюючи образи дітей, М.Вінграновський переконливо розкриває ті особливості їхньої психіки, для якої притаманне органічне поєднання реальних вражень із дивовижним світом вигадки. Як і І.Франко («Малий Мирон», «Під оборогом»), Гр.Тютюнник («Дивак»), В.Близнаць («Звук павутинки»), А. де Сент-Екзюпері («Маленький принц»), письменник наділяє деяких персонажів невгамовною фантазією, що межує з дивакуватістю.

В оповіданні «Літньої ночі», зміст якого обмежується нічною пригодою хлопчика, у центрі уваги письменника не стільки розвиток зовнішньоподієвої площини, скільки зображення саморозкриття внутрішнього світу дитини у взаємозв'язку з природою. Завдяки емоційній автодігетичній нараці у творі поступово вимальовується образ вразливого сільського хлопчика, у душі якого події викликають різноманітний спектр переживань. Емоційне сприйняття персонажа письменник увиразнює завдяки використанню епанастрофи й анафор, що, ритмізуючи нарацію, сприяють появі у творі потужного ліричного струменя («А над нами всіма – небо. Небо наше, домашнє, як чорнобривці» [Вінграновський 1985,215]; «Спить на подвір'ї жито в снопах. Сплять чорнобривці. Сплять горобці у стрісі» [Вінграновський 1985, 216]; «Я люблю небо... Я люблю його в темному нашому...» [Вінграновський 1985, 215]). Як і Миколка з повісті «Первінка», хлопчик з оповідання «Літньої ночі» із захопленням спостерігає за небом. Його образ, поданий крізь призму сприйняття дітей, увиразнює багатство духовного світу персонажів, підкреслює їхню близькість до природи, а також особливості уяви (Миколці з повісті «Первінка» серед білих хмар ввижається мати, Первінка, дід Рагушняк; хмару-матірв оповіданні «Літньої ночі» бачить і головний персонаж).

Думки хлопчика про розкопану могилу, яка у творі є матеріалізованим осередком історичної пам'яті, спричинили появу уявного антиципаційного діалогу з власними дітьми, який, орієнтуючи головного персонажа на майбутнє, демонструє його прагнення бути причетним до творення історії. В оповіданні воно увиразнюється не тільки мрією головного персонажа лежати в могилі разом із батьком, Наливайком і Сагайдачним, але й образною системою сновидіння («Сниться мені Наливайко на баштані в курені замість діда, шаблю мені дає. На тобі, каже, шаблю та рости. Рости, каже, та ...» [Вінграновський 1985, 216]), у якому процес передавання шаблі свідчить про бажання дитини стати наступником у державотворенні та боротьбі за справедливість.

Наділений небуденною фантазією (вигадує історію про лелеку, який краде зорі), хлопчик в антропоморфізованому ним навколишньому світі знаходить виразні деталі (небо, місток над рікою, лелека, чорнобривці, вітер, могила, зоря, жито), що викликають у нього несподівані асоціації. Здатність хлопчика помічати в буденному незвичайне відрізняє його від дорослих, що сприймають навколишній світ прозаїчно. Так, дід, на відміну від онука, не чує розмови чорнобривців, лелеки, вітру, а мати, вражена дивакуватістю своєї шостої дитини, не розуміє причин появи її страху. Цей екзистенційний стан, спричинений появою воїнів, у творі репрезентується завдяки діалогізованому монологу, експресивність якого досягається напружено-переривчастою інтонацією. У творі епізод

зникнення воїнів (перетворення на полукіпки жита) є неоднозначним, оскільки він може тлумачитися і як вияв особливості дитячої психіки (контамінація реальних вражень і вигадки), і як спроба письменника химеризувати оповідання шляхом взаємопроникнення реального і фантастичного.

Як і в оповіданні «Літньої ночі», у творі «Скрина» завдяки автодієгетичній нарації з численними (переважно абруптивними) діалогами поступово вимальовується образ хлопчика-дивака, який антропоморфізує навколишній світ. Бажаючи урізноманітнити життя незвичайним, він часто заходить до баби Тимохтеїхи, яка володіє чарівною відьомською силою перекидання на корову, козу, колесо, сірий камінь і товаришує з чортами. Як і у творах »Бинь-бинь-бинь...», «Літньої ночі», М.Вінграновський, не подаючи портретних характеристик хлопчика, намагається активізувати уяву реципієнта за допомогою асоціативного мислення дитини («під снігом гріла собі щоки вода» [Вінграновський 1985, 204], «річка робилася широкою на очах, наче у неї болів живіт» [Вінграновський 1985, 204]) та деталей (ходить до школи – «та й до школи не йти» [Вінграновський 1985, 203]), що сугестують певні уявлення про вік.

Активізація сильної позиції перших рядків твору дозволяє письменнику не тільки заінтригувати реципієнта, а й створити феєричну атмосферу твору. Її поглиблення в оповіданні відбувається завдяки використанню письменником прийому неоголошеного сну, у результаті якого виникають ірреальні образи (схожі на односельців і батька чорти, які стверджують, що все на світі шукає добра й любові; Сон-Предковічник-Білий), зумовлені як психологічним станом хлопчика, такі «солодкими теревенями» [Вінграновський 1985, 211] баби Тимохтеїхи.

Дивакуватість притаманна й персонажу з оповідання «Низько зав'язана». Він уміє не тільки вгадувати думки кози, а й чує розмову ховрашок зі скіфським царем, що лежить у могилі. Анімістичне світосприйняття головного персонажа зумовило насиченість нарації персоніфікаціями («градина дихали» [Вінграновський 1985, 241], «горобчики... питалися один в одного» [Вінграновський 1985, 241], «дивилися вгору свіжі калюжі» [60, 241] тощо). Він здатний відчути внутрішнє життя навколишнього світу, мінливість його екзистенційних станів (від страху до заспокоєння), виникнення яких зумовлене виванням стихії (град і повінь) та припиненням дощу.

Духовна краса хлопця розкривається не тільки в здатності вслуховуватися в мелодико-емоційне звучання світу («засюркотіли цвіркуни» [Вінграновський 1985, 243], «темною мовою над лісосумою глухим рівчаком збігала земля» [Вінграновський 1985, 243], «шумарудили раки» [Вінграновський 1985, 243]), помічати будь-які прояви життя («вискочили жуки роздивитися себе у воді, жабіна й ближчих своїх сусідів – знову-таки жаб» [Вінграновський 1985, 244]), але й у коханні. І хоч у творі немає детального художнього дослідження цього почуття, однак це не заважає М.Вінграновському окреслити особистісне «я» хлопця-наратора й Галі. Використавши у своєму творі композиційний прийом зустрічі, екстремальні умови якої (повінь, каюк тече) сприяли створенню більшої емоційної напруженості, письменник підкреслив самовідданість дівчини. Її нестримне бажання бути поряд із коханим автор увиразнив не тільки поведінковою характеристикою, а й акцентуацією на зовнішньому вигляді дівчинки, зокрема на елементах одягу (боса, у халаті, низенько зав'язана), останній із яких для створення інтриги був винесений письменником у заголовок.

На відміну від головного персонажа оповідання «Низько зав'язана», Василь із «новели» (це жанрове визначення М. Вінграновського) «Білі квіти» відчуває внутрішню дисгармонію, зумовлену певною дистанційованістю від природи та зрадою власного я. Не отримуючи від полювання задоволення, він не наважується відкрито виступити на захист птахів, а тільки подумки попереджає про небезпеку («Не кружляйте, бо ваші три смерті лежать у нашомучовні» [Вінграновський 1967,33]) ізабирає в агресивного Дмитрикарушницю, щоб вистрілити в повітря, а не в гусей. Поступове усвідомлення себе невіддільною частиною природи («Не треба мені вас. Мені потрібен я, бо оскільки існуєте ви, і світ, і все на світі – існую і я» [Вінграновський 1967, 34]), а також кохання сприяли внутрішній еволюції персонажа, початок якої ознаменувався символічною пейзажною деталлю («Сонце заходило, наче сходило» [Вінграновський 1967, 34]), тричі використано письменником. Поява білих квітів, остаточно гармонізувавши мікрокосм хлопця («В душі було прозоро і тонко, як і в повітрі» [Вінграновський 1967, 37]), допомогла йому не тільки зробити вибір між рушницею-смертю й красою («Я глянув на рушницю, але не взяв її, пішов на ті білі квіти» [Вінграновський 1967, 37]), а й помітити дивовижне перетворення, що сталося в природі під впливом «білого запаху» («засріблилася вода, повела синіми плечима, і сонячні промені ... вже пахучо звучало в сизу вечоровість до білих хат над срібною Синюхою»

[Вінграновський 1967, 37]). Тепер він, уважно вслуховуючись у природу, здатен сприймати її в усьому різноманітті. Про це свідчать такі синестезійні образи, як «білий запах», «сонячні промені ... , щопахучозвучали» [Вінграновський 1967, 37]. Акцентуючи у фінальній сцені твору на перетворюючій силі краси (квітів) й кохання, а також кольоропозначенні білий, М.Вінграновський стверджує символічну перемогу добра над злом, проявами боротьби яких було ставлення людини до природи. Таким чином письменник, художньо реалізуючи у своєму творі ідею коеволюції суспільства й природи, залишає за людиною здатність на моральне самовдосконалення, право вибору, який утворює повагу до життя, незнищенність гуманності.

У творах М. Вінграновського «Літньої ночі», «Скриня», «Низько зав'язана» завдяки автодігетичній нарації репрезентується міфопоетична рецепція світу персонажів. Художнє дослідження зазначеної особливості психіки дітей зумовило наявність в оповіданнях неоднозначностей, міфологізацію ночі, контамінацію реального та фантастичного. Джерелом останнього є традиційні й творчо переосмислені міфологічно-фольклорні образи. У «новелі» «Білі квіти» письменник акцентував увагу на внутрішній еволюції персонажа, яка репрезентується у творі символічною пейзажною деталлю та синестезійними образами.

1.Вінграновський М. Білі квіти // Прапор. – 1967. – №10. – С.32-37.2. Вінграновський М. У глибині дощів: Повісті, оповідання. – К.: Рад. письменник, 1985. – 225с. 3.Войтович В. Українська міфологія. – К.: Либідь. – 2002. – 664с. 4.Гуцало С. «І так ми всі родимо, і так ми всі цвітемо» // Літературна Україна. – 1980.12 вересня (№ 73). – С.1-3. 5.Літературознавчий словник-довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.:ВЦ «Академія», 1997. – 752с. 6.Слабошпицький М. Виховання серця // Літературна Україна. – 1981. – 17 лютого. – С.4. 7.Сулима М. Світ, створений всерйоз. Твори М.Вінграновського для дітей // Жовтень. – 1983. – №10. – С.120-124.

Д.СВІФТ І М.САЛТИКОВ-ЩЕДРІН: САТИРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ «АСИМЕТРІЇ МОЗКУ»

Дослідження проблематики діалогу, зокрема й міжкультурного, поживалося в зв'язку з виявленням нейрофізіологією асиметрії лівої та правої півкуль головного мозку, бо, згідно із добутими даними, ліва півкуля вважається домінантою, вона керує мовними процесами та рухами правої руки. Встановлено, що внаслідок істотної різниці між видами діяльності людини, її ставлення до світу відбулася спеціалізація півкуль головного мозку: права півкуля, яка відповідає за орієнтацію, емоції, інтуїції, здатна оцінювати реакцію і образно-художню функцію, а ліва півкуля отримала можливість узагальнювати факти, головним чином соціального життя, уявляючи їх у вигляді знаків, символів [1, 40].

Коли герой роману «Мандри Лемюеля Гуллівера» Д.Свіфта потрапляє до Лапутії, він здивований тим, що люди якісь дивні: їх одяг прикрашений малюнками сонця, місяця, зірок, впереміжку із зображеннями скрипки, флейти, арфи, труби, гітари та інших музичних інструментів. У торбинках на палиці вони тримали сухий горох і маленькі камінці й при спілкуванні, щоб вивести одне одного зі стану мрійливості й роздумів, били ними себе по губах і по вухах (так вони впливали на органи мови і слуху).

Далі герой зустрівся з королем, стіл перед його троном був завалений глобусами, планетними колами і різними математичними інструментами. Геросві теж дісталось по вухах мішечком із камінцями, але порозумітися з королем йому не вдалося. Потім його запросили пообідати, обід складався із трьох блюд: бараняча лопатка у вигляді трикутника, шматок телятини у формі ромбоїда і пудінг у формі циклоїда. Принесли дві качки, приготовлені у формі скрипок, сосиски і ковбасу у вигляді флейти і гобоя і телятину – арфу. Шматочки хліба мали форму конусів, циліндрів, паралелограмів та інших геометричних фігур.

Згодом герой зі світою вирушив до столиці – Лагадо. Перед цим почався великий концерт, бо вуха народу, який населяв летючий острів, були здатні сприймати музику сфер. Коли пролітали над містами і селами, то на шнурках опускали написані прохання: подати вино, їжу і т.д. Всі ідеї лапутян крутяться довкола ліній і фігур. Жінку або тварину вони славлять за допомогою ромбів, паралелепіпедів, еліпсів. За взірцем музичних інструментів повари ріжуть м'ясо. Лапутяни зневажають прикладну геометрію, тому їхні будинки неохайні, у них жодного прямого кута.

Уява, фантазія і метикуватість лапутянам не притаманні. Вони мислять лише в межах математики і музики. Вони цікавляться новинами й політикою. Їх страхи породжені змінами в небесних тілах: вони бояться, що землю поглине сонце або передасть їй зайве тепло, що сонячне проміння зруйнує всі планети. Тому вони не сплять, а зранку запитують, як поживає сонце, чи не зіштовхнулося воно з кометою [Свіфт 1975, 117-123].

Лапутяни сприймають дійсність виключно у пізнавальній формі. Д.Свіфт змальовує лапутян у гротескному плані, як людей лише з «правою півкулею» мозку. Оскільки на рівні центральної нервової системи імпульси в кору головного мозку потрапляють двома каналами через лемніскову та екстралемніскову системи [Шигарев 1973,

139], то, певна річ, обидві «половини» головного мозку взаємозумовлені, постійно взаємодіють, щоб людина могла бути «гнучкою» в поведінці з іншими людьми і змогла з ними узгоджувати свої вчинки. Д.Свіфт своїх лапутьян від інших людей відгороджує свідомо, створюючи їхній гротескний образ, карикатурний портрет, де реальне переплітається з фантастичним, страшне – з комічним.

М.Салтиков-Щедрін іде ще далі. У підрозділі «Органчик» він подає фантастичну розповідь про безмозкого градоначальника Брудастого, в голові якого замість мозку міститься органчик, який виспіває дві п'єси: «Не потерплю!» і «Розорю!». Органчик інколи ламався і його ремонтував майстер Байбаков, а сам начальник у цей час спав. Байбаков запропонував градоначальнику відправити свою голову (мозок) на ремонт у годинникову і органну майстерню Вінтергальтера в Петербурзі. Але відремонтована голова чомусь не прибувала. Помічник градоначальника запер Брудастого на ключ у шафі. Безголове тіло начальника вже майже розклаталося. Та Вінтергальтер таки повернув градоначальнику відремонтовану голову в кареті з хлопчиком. Той кинув її на дно карети й заснув. Згодом вона вкусила його і крикнула «Розорю!». Однак, тут підїхала карета градоначальника, з неї вискочив Байбаков і несподівано з'явився ще один градоначальник. Голова в нього була покрита лаком. Дві голови подивилися одна на одну, нагомп розійшовся [Салтиков-Щедрін 1989, 21-30].

Голову градоначальника Брудастого, де замість мозку містився органчик, відправили на ремонт, відсутність мозку призвела до атрофування центрів, що керують раціональним і художнім мисленнями. Адже свідомість і її фрагменти об'єднуються думками, почуттями або емоціями. Брудастий виявився градоначальником із атрофованими функціями мозку. За звичною логікою градоначальники мали б дбати про мешканців, та їхні вчинки мають абсурдний характер, бо скеровані проти підлеглих [Салтиков-Щедрін 1989, 7].

Здогад нейрохірурга Р.Джексона про те, що права півкуля відає передусім начинним сприйняттям зовнішнього світу, підтвердився результатами, одержаними під час проведення нейрохірургічних операцій розтинів півкуль головного мозку. Хворі, у яких пригнічено діяльність правої півкулі головного мозку, активно застосовують метамовний підхід, орієнтуючись на власне мовні зв'язки між елементами певної групи. Ті з них, у яких пригнічено діяльність лівої півкулі, орієнтуються на референт, або на перше ім'я в реченні, ігноруючи при цьому можливі формальні принципи організації тексту [Черниговская 1984, 35]. Отже, ліва півкуля легко розрізняє складні граматичні конструкції, права – формує глибинні рівні мовотворення. Але оскільки цих рівнів є кілька (від домовних – рівня мотиву та рівня формування слів, до мовних – семантичного, на якому, за Л.Виготським, здійснюється «вираз слів через значення», та глибинно-синтаксичного, який формує конкретно-мовні синтаксичні структури), то на останньому етапі відбувається «підключення» лівої півкулі. Як бачимо, тільки діалог півкуль головного мозку на всіх рівнях мисленнєвого механізму може спричинити оволодіння мовою. Можна стверджувати, що діалогічність мислення забезпечується механізмами функціональної спеціалізації великих півкуль мозку і реалізується в різних формах взаємозв'язку правої і лівої півкуль, або, іншими словами, «діалогічність» є вбудованою в саму нейропсихологічну структуру особистості [Іванов 1975, 5].

В ідеалі внутрішнє життя людини досягається двоюко: в одному випадку ми досягаємо смисл наших почуттів, бажань, запитів, мислення, спогадів і уявлень як форми

діяльності людського «Я» відповідно до намірів особистостей; в іншому людина може протиставити себе цьому духовному змістові як простий глядач і тоді наше духовне життя, переживання стають для нас змістом нашого сприймання, ми ними цікавимося так само, як цікавимося зовнішніми речами і процесами. У першому випадку душевне життя описується і пояснюється, у другому – інтерпретується і розуміється. Перше Л.Виготський зараховує до «каузальної психології», друге називає «телеологічною і інтенціональною психологією». «Каузальна психологія пояснює тільки відношення між переживаннями як щось автономне і позасоціальне, що не виходить за межі механічної причинності в поясненні душевного стану [Виготський 1970, 126].

Звернімо увагу на те, що характерне для мистецтва переживання цінностей насправді має конкретно-чуттєвий характер. Однак, цим конкретно-чуттєвим характером Д.Свіфт наділяє не людей, а коней. Саме фрагменти свідомості коней (як це ми бачимо на прикладі гуїґнґмів), об'єднані почуттями, емоціями, переживаннями, тим, що складає сферу емоційно-сміслового.

Гуллівер шукає людяності, порозуміння в світі, але не знаходить їх ані в Ліліпутії, ані в Бробдінґнегу, ані в Лапуті, ані в Бальнібарді, ані в Лаггнґеґу, ані в Глаббддрібі, ані в Японії. Повсюдно він зазнає лише знущань і принижень. Справжнє розуміння він знайшов лише серед коней в країні гуїґнґмів, бо всі люди опустилися до скотського становища і стали огидними єґу, а справжніми друзі – лише гуїґнґми, в яких справно «працювали» обидві півкулі головного мозку.

Коні (гуїґнґми) запросили героя до свого житла. Воно вразило своєю вишуканістю і порядком. Кінь – господар мав гарну кобилу з двома лошатами. В іншій будівлі йому показали три огидні істоти «єґу», тварини, в яких прозирає людська подоба. Потім сіли за стіл. Гуїґнґми їли сіно й овес, а герой жєстами показав на корову, яку йому дозволили видігти і напитися молока. Згодом з їхнього вївса він спік хлїб. Вивчав під їхнім керівництвом окремі слова, вивчав мову гуїґнґмів і його хазяїн – старий кінь – допомагав йому в цьому. Він був переконаний, що його гість – єґу, але ввічливість, охайність і розум героя були протилежні якостям цих тварин.

Далі герой розповідав про себе. Господар-гуїґнґм не розумів, чому в Англії брешуть, адже брєхати – позбавляти мову її призначення. На його питання, чи є в Англії гуїґнґми, гість відповів, що так називають там коней і все розповів йому про коней, як їх б'ють і захочують, як вони возять карети і беруть участь у перегонах, як по смерті з них знімають шкіру, а тіло викидають собакам і птахам. Господар-кінь цим дуже обурився і дав характеристику усіх вад і хиб організму героя, бо його організм ні до чого не пристосований. Потім гість почав йому розповідати про Англію, про королеву, та господар цього не розумів, бо гуїґнґми не знають, що таке влада, уряд, закон тощо. Гість розповів хазяїнові-коневі про загальне становище Європи, про англійську революцію, про війну з Францією, під час якої було вбито мільйон людей, здобуто сто міст і потоплено в'ятєро більше кораблїв.

На запитання, які причини змушують людей воювати, гість відповів, що честолюбство монарха, інколи розбєченість міністрів, реліґійні незгоди (визнавати хлїб за тіло чи тіло за хлїб), чвари за обряди між католиками і протестантами, який колір для вбрання придатний чорний чи білий (їдеться про форму священнослужителїв) та інші причини, віддавання вїйска у найми тощо. Він розповів йому про суди та адвокатів як втілення абсурду (сатира на Англію). Він розповів хазяїну про гроші, їх виготовлення і жертви людей заради них,

щоб купити все на світі. Проте його милості було важко зрозуміти гостя. Далі герой розповів, що Англія виробляє втричі більше, ніж треба, купує за кордоном міцні приправи і напої, що розвивають божевілля, хвороби й розпусту. Ці напої використовують для того, щоб розважитися, одурманитися, розігнати сумні думки, забути всі турботи і прикросі. Правда, від них люди стають млявими, безвольними, пригніченими, хворими. В Англії панують злидні і багато хто підтримує своє існування жebraцтвом, злодійством, грабіжництвом, облудництвом, підкупам, грою в карти, брехнею, підлещуванням, чванством, продажем виборчих голосів, розпустою тощо.

Хазяїн-кінь розкрив героєві очі на розпусту і шодня викривав у нього тисячі поганих рис. Завдяки господареві-гуїгнгові герой навчився ненавидіти брехню й обман, полюбив правду. Він настільки полюбив цю країну, що вирішив залишитися жити серед кобил та коней. Герой почав наслідувати манери та рухи коней, навіть почав ходити по конячому. Якось хазяїн-гуїгнгові викликав його до себе і сказав, що на останніх зборах делегати висловили своє незадоволення тим, що він тримає його (єгу) в своїй сім'ї і шукає розваги в його товаристві. Вони наказали йому або тримати його, як єгу, або вислати туди, звідки він прибув. Гуїгнгами допомогли йому змайструвати човен, він попрощався з хазяїном і відплив.

Тому не дивно, що герой, навіть уже повернувшись до Англії, не може забути чесноти гуїгнгові. Він навіть дружину та дітей сприймав за єгу, довго наслідував рухи і жести гуїгнгові, придбав собі коней, збудував для них чудову стайню. Він розмовляв здебільшого з конями, вони добре розуміли його. Він вирішив написати про гуїгнгові:

«Я пишу не задля слави, а заради блага суспільства. Невже читачі, познайомившись із чеснотами гуїгнгові, не соромитимуться наших хиб і вад? Я не маю нічого з жодною партією, пишу я, не думаючи ні про користь, ні про похвалу.

Мені нашіптували, щоб я повідомив англійського секретаря про побачені землі, щоб вони належали англійській короні. Але чи варто відряджати армію чи флот, щоб завоювати ліліпутів, бробдінгнєжців чи острів Лапуту? Або ж захопити гуїгнгові.

Я маю ще одну причину, яка стримує мене від того, щоб відкрити, де лежать ці землі. Я став сумніватися, чи справедливо чинять європейські монархи з відкритими країнами. Гадаю, що населення описаних мною країн не має бажання, щоб його завоювали колоністи.

Я прощаюся з читачами і повертаюся у свій маленький садок у Редріфарі, де буду впроваджувати науку гуїгнгові.

Останнього тижня я дозволив жінці сісти край нашого довгого столу і відповісти якомога коротше на мої питання. Проте запах єгу в мене й досі викликає огиду.

Мене вже не обурюють адвокати, кишенькові злодії, полковники, неуки, картярі, донощики, лжесвідки, зрадники. Обурює, коли вони починають величатися» [Свіфт 1975, 211-215].

Для нього стали спогадом гуїгнгови, чий мозок працював як система, що складається з двох функціонально різнорідних «машин»-півкуль, кожна з яких виконує свої функції в забезпеченні життєдіяльності: ліва розпізнає і класифікує елементи зовнішнього світу на основі логічних процедур, права – на основі асоціативного розпізнавання і ситуативної класифікації.

Однак, таємниці правої півкулі майже недосяжні для психологів, права півкуля, на жаль, мовчить і тому майже недоступна для вивчення психологами, вона спричинила, за висловом Д.Поспелова, появу «лівопівкульного крену» в теорії інтелектуальних

систем. Процедури, властиві лівій півкулі, можна описати словесно, формалізувати і перетворити в чіткі алгоритми – єдину мову, якою володіють обчислювальні машини. Та з часом з'ясувалося, що використання комп'ютерів тільки такого типу дуже звуужує горизонт можливостей інтелекту. Адже, на думку психологів, майже 90 % всієї нової інформації людина здобуває за допомогою зорового каналу, який залучає в процес спілкування з іншими людьми численні компоненти невербального рівня. Може колись винайдуть обчислювальні машини, які будуть виконувати природні операції з образами, поняттями і невиразними аналогіями, а не послідовні операції з десятирозрядними числами.

Послідовні операції з десятирозрядними числами поки-що виконують герої роману М.Салтикова-Щедріна «Історія одного міста». В основі цього твору авторський міф про те, що русичі покликали на Русь князів-варягів не для наведення ладу (як у повісті «Минулих літ»), а заради непорушного «порядку – особливо хитрої системи «законного» грабежу і насилля» [Салтиков-Щедрін 1989, 532]. Локалізація цієї фантастичної події (запровадження системи «законного» грабежу і насилля) – місто Глухов (алегорія Росії) [Нямцу 2007, 399], негативна назва якого містить у собі вражаюче цілісну характеристику моделі суспільства, яке має характер деспотизму, «іґа безуму» різних глуховських правителів, а це породжує пасивність і трагічно-бездумну поведінку маси, якою ці правителі опікуються. До речі, подібна ідея лежить у поемі Т.Шевченка «Сон», там буде Петербург і абсурдний образ царя і царських посіпак (згадаймо сцену «генерального мордобою»).

Отже, і Д.Свіфт, і М.Салтиков-Щедрін, творячи свої сатиричні візії, по суті конструюють «експериментальні обставини, в яких діють їхні герої з порушеними функціями мозку. Описуючи маленьких людей, що населяли Ліліпутію, Д.Свіфт висміяв політичні порядки в Англії. Він показав безглуздість релігійних війн, змалювавши їх у вигляді битви між «тупоконечниками і «гостроконечниками», які сперечаються про те, з якого кінця треба розбивати яйце. Є в Ліліпутії, як і в сучасній письменникові Англії, і дві політичні партії: різниця між ними в тому, що представники однієї носять черевики на високих підборах, а їхні супротивники ходять у черевиках на низьких підборах. Перші – це торі, другі – віґи. Після ліліпутів Гуллівер потрапляє у країну велетнів, де вже сам стає ліліпутом. Але серед велетнів він – лише сміхотворна тваринка, яку беруть до королівського двору і змушують демонструвати подвиги у битві з мухами й осами, показувати мистецтво мореплавання на іграшковому човні і т.д. Тут у раблезіанській манері змальована вражающа картина смертної кари з фонтанами крові, гігантські гнійники, рани і каліцтва жебраків, свиноподібні воші на їх одягові. А поряд із цим – чудові описи королівської кухні, головного храму королеви, параду кавалерії тощо. У третій частині роману герої потрапляє на літаючий острів, населений відірваними від життя ученими. Один із них розробляє проблему, як будувати будинок, починаючи з даху, інший намагається добути сонячну енергію з огірка. Уїдливо поглузувавши над чистою наукою, яку творять вчені з асиметрією головного мозку, Д.Свіфт у четвертій частині переносить Гуллівера до гуїґнґнів. Це країна, де гармонійний взаємозв'язок правої і лівої півкуль спостерігається лише в коней, вони живуть як найрозумніші і найблагородніші люди, а люди опустилися до тваринного стану. Під виглядом здичавілих людей письменник змальовує тих, хто живе за хижацькими законами буржуазного суспільства. Ці істоти користолобні, заздрісні й жорстокі. Заради своїх підлих інтересів вони готові перегризти один одному горлянку.

М.Салтиков-Щедрін, також сатирично реконструюючи «асиметрію мозку», творить свій міф про місто-країну, втілення деспотизму і виродженої форми правління мешканцями, що дають себе ошукати і стають іграшками в руках правителів. Вигадане провінціальне місто Глупов – це немовби царська Росія в мініатюрі. Містом правлять градоначальники з порушеною функцією мозку, вони несуть мешканцям голод, розорення злидні. У глуповських правителях сатирик показав обличчя російської самодержавної влади, сміливо використовуючи вигадку, фантастику, перебільшення. Градоначальника Брудастого, як уже зазначалося, він наділив головою, яка знімалася, мов капелюх, а всередині мала органчик, який вигравав двоє слів: «Не потерплю! Розорю!» Цих слів було досить Брудастому для управління Глуповим. У Брудастого нема нічого людського, бо він сам вже не людина, а машина. При ньому в Глупові «хапають і ловлять, січуть і шмагають, описують і продають». Це й було те саме, що творилося в Росії після реформи 1861 року.

Градоначальник Бородавкін «спав тільки одним оком» і «стільки вміщував у собі крику, що від нього багато глуповців і за себе, й за дітей назавжди злякались. Градоначальники «просвіщали» глуповців. Слово «цивілізація» Бородавкін тлумачив як «науку про те, коліко (тобто як) кожному громадянину російської імперії... бути непохитним у біді належить». В результаті «цивілізованого» управління градоначальника Негодяєва Глупов являв собою «безладну купу почорнілих і старих хат», «глуповці обросли шерстю і ссали лапи».

Ідею приреченості самодержавства, його ворожості до історичного прогресу і щастя народу М.Салтиков-Щедрін найяскравіше передав в образі градоначальника Угрюм-Бурчєєва. Цей правитель-ідіот хотів перетворити Глупов на велику казарму, глуповців – на рабів: вони повинні були вставати, лягати спати по сигналу, ходити на роботу в строю, орати й боронувати по команді. Свят не дозволялося. Не дозволялися радіощі, пісні, веселощі. «Для чого?» – запитував похмурий деспот. Висміюючи намагання самодержавства зупинити рух Росії шляхом освіти, затримати розвиток визвольного руху, письменник розповідає, як Угрюм-Бурчєєв марно хотів греблю з гною і сміття зупинити річку (тобто історію, прогрес). Наприкінці книги на Глупов насувається гроза, яка знищить останнього глуповського деспота з порушеною функцією мозку.

1. Брагина Н., Доброхотова Т. Проблема функциональной асимметрии мозга // Вопросы философии. – 1972. – №2. 2. Выготский Л. Спиноза и его учение об эмоциях в свете современной психоневрологии // Вопросы философии. – 1970. – №6. 3. Нямуц А. Миф. Легенда. Литература. – Черновцы, 2007. 4. Иванов В. Знакове системи научного поведіння // Общие вопросы научно-технической информации. – 1975. – Серия 2. – №9. 5. Див.: Салтиков-Щедрін М. Історія одного міста. – К., 1989. 6. Див.: Свіфт Д. Мандри Лемюєля Гуллівєра. – К., 1975. 7. Черниговская Т., Деглин В. Проблема внутреннего диалогизма (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции) // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Т.17. 8. Див.: Шигарев Г. Физиологические основы и психологические особенности человеческих переживаний // Эстетика и жизнь. – М., 1973. – Вып.2.

НАРАТОР І ФОКАЛІЗАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА

Як у світі все – від Бога, так у літературному творі все – від автора. Проте, оскільки твір цей – оповідний, то вже у зародку фабули автор «вигадує» певного оповідача або наратора, без якого оповідна історія просто не відбудеться. Через наратора здійснюються:

- відбір елементів (персонажів, ситуацій, дій, в тому числі мовлення, думок і сприйняття персонажів) з «подій» як наративного матеріалу для створення оповідної історії;
- конкретизація, деталізація елементів, що підбираються;
- конкретизація оповідного тексту, тобто формування і розташування відібраних елементів у певному порядку;
- мовна (лексична і синтаксична) презентація відібраних елементів;
- оцінка підібраних елементів (вона може міститися імпліцитно у зазначених вище чотирьохприйомах або бути даною експліцитно);
- роздуми, коментарі та узагальнення наратора (1,67).

Водночас, у художньому тексті наратор може поставати чітко й різко окресленим, а може бути й зовсім «непомітним», з нульовим рівнем індивідуальності. Але чи правомірно тоді вести мову про наратора? На це запитання (за Марі Лор Рьян) сьогодні дають три різні відповіді. Більшість франкомових наратологів, які вірять у те, що абсолютно безособистісної оповіді, тобто безнараторної нарації, взагалі не існує, не визнають принципової відмінності поміж сильно виявленим наратором і наратором з нульовим ступенем індивідуальності. Англomовна наратологія (услід за П.Лаббоком і Н.Фрідманом) навпаки акцентує різницю поміж «особистісною» і «безособистісною» оповіддю. Остання представлена «всезнаючою оповіддю» класичного роману ХІХ сторіччя та «анонімним оповідним голосом» декотрих творів ХХ ст., приміром, Г.Джеймса і Е.Хемінгуея. Один з прихильників такого підходу С.Чатмен розглядає безособистісну оповідь в оповіданнях Е.Хемінгуея, де текст зведено до фактів без коментарів, як «не-нарацію» («nonnarration»), в якій фігурує, як це не парадоксально, «не-наратор» («nonnarrator»). Проміжну позицію між «не-наратором» і «явним наратором» («overt narrator») займає, за С.Чатменом, «скритий наратор» («covert narrator»). Прибічники ідеї про можливість неprisутності наратора орієнтуються, зазвичай, на тексти з послідовною перспективою з точки зору персонажа. На їхнє переконання, у формах невластивого прямого мовлення відсутня нараторська стихія, і оповідь у таких «наративах без наратора» здійснюється персонажами або певною «оповідною функцією» (Хамбургер, Банфілд).

Третій підхід, висунутий самою Рьян, полягає в компромісі між двома попередніми позиціями: «поняття наратора є логічною необхідністю усіх художніх текстів, однак у випадку безособистісної оповіді воно позбавлене психологічної основи». Якщо прихильники першого підходу розглядають безособистісного наратора як «індивідуальну, хоча й невідому людську істоту», а прибічники другого заперечують логічну необхідність цього, то, на думку Рьян, безособистісний наратор постає як «абстрактний конструкт, позбавлений людського виміру» (2,519).

В.Шмід цікаво контраргументує позицію М-Л.Рьян та її ідею «ненаратора» загалом. По-перше, Рьян зміщує проблему особистісності наратора з проблемою його виявленості. Адже наратор може бути різко виявленим, не будучи при цьому особистісним, тобто не маючи особистих людських рис. Виявленість наратора базується на присутніх у тексті індиціальних знаках, тоді як особистісна єдність його образу – на сходженні всіх симптоматичних ліній в одному гомогенному аспекті. По-друге, вважає Шмід, мінімальна присутність наратора завжди має місце. Навіть хемінгуейвський тип нарації (або «ненарації», за Чатменом,) не позбавлений певних ознак оцінки, якщо не експліцитної, то, принаймні, імпліцитної, що ґрунтується на виборі, конкретизації і композиції оповідних елементів (передусім, реплік персонажів). Що ж до мови, то хіба не є підкреслена сушість, скупість, редукованість хемінгуейвської нарації також самообутою рисою певного типу наратора? По-третє, мінімально виявлені, здавалося б, «об’єктивні» наратори, котрі оповідають цілком персонально, тобто з точки зору персонажів, нерідко залишають при передачі внутрішньої мови персонажа сліди переакцентування, іронічної інтонації, знаки своєї додаткової оцінки (1,74).

Відтак, «безнараторної нарації» не існує, а це підводить нас до проблеми типології нараторів. З початку наратологічних досліджень ця проблема перебуває в центрі уваги, зазнаючи показових розгалужень. П.Лаббок на матеріалі джеймсіани (1921) виокремлював чотири типи наратора або точки зору; Н.Фрідман – вісім (два типи «всезнаючої» нарації – з втручанням автора або без (Філдінг чи Гарді); два типи нарації від «першої особи» – тип «Я-свідок» (Конрад) і тип «Я-герой» (Дикенс «Великі сподівання»); два типи «обмежено-всезнаючої» нарації, тобто такої, що здійснюється з лімітованої точки зору – або «множинної» (Вульф «До маяка»), або «одиночної» (Джойс «Портрет художника»); нарешті, два типи об’єктивної нарації, другий з котрих має гіпотетичний характер і малочим відрізняється від першого – «драматичний модус» (Хемінгуей «Білі слони») і «погляд камери», чиста реєстрація матеріалу без відбору та організації (1955) (3,1160-1184). В.Фюгер пропонує вже типологію з дванадцятьох видів нараторів (1972).

Однак 1972 року Ж.Женетт запропонував суттєво розділити «наратора» і «фокалізацію», тобто «точку зору» за принципом «Хто бачить?» і «Хто розповідає?» («Who sees?» and «Who speaks?»). Така позиція спричинилася до відомої критики. Скажімо, Женетт так спростовує модель Фрідмана: «Самоочевидно, – пише він, – що третій і четвертий типи (Конрад і Дикенс) відрізняються від інших лише як оповідь «від першої особи», а різниця між першими двома типами (наявність / відсутність авторського втручання) також зачіпає самого лише наратора, а не точку зору. Фрідман окреслює свій шостий тип («Портрет художника») як «історію, що оповідається персонажем, але в третій особі» – формула, яка засвідчує нерозрізнення фокального персонажа і наратора»(4,203). Принципово подібним чином В.Шмід заперечує теорію В.Фюгера, адже останній ввесь час зміщує тип наратора і тип точки зору, що, на переконання Шміда, є недопустимим при створенні типології.

Свою ж «максималістську» модель нараторів німецький вчений окреслює так:

Критерії. Типи наратора.

1. спосіб зображення експліцитний – імпліцитний
2. дієгетичність/недієгетичний – недієгетичний
3. ступінь обрामування/первинний – вторинний – третинний

4. ступінь виявленості сильно – слабо виявлений
5. особистісність/особистісний – безособистісний
6. антропоморфність антропоморфний – неантропоморфний
7. гомогенність єдиний – розсіяний
8. вираз оцінки/об’єктивний – суб’єктивний
9. інформованість/всвідуючий – обмежений в знаннях
10. простір всюдисущий – обмежений в просторі
11. інтросекція/внутрішній – зовнішній
12. професійність/професійний – непрофесійний
13. надійність/надійний – ненадійний

Головним у визначенні типу наратора, за Шмідом, є протиставлення «дієгетичний – недієгетичний». Перший означає присутність наратора в плані оповідної історії, чи дієгесиса, а другий – в плані оповіді, або екзегесиса. Відтак, дієгетичний наратор фігурує і в оповіді (як її суб’єкт), і в оповідній історії (як об’єкт). Недієгетичний наратор оповідає не про самого себе як фігуру дієгесиса, а лише про інших персонажів (1, 80-90).

Дієгетичний наратор, за С.Лансер, може виступати в таких іпостасях: непричетний свідок; свідок-протагоніст; другорядний персонаж; один з головних персонажів; головний герой (наратор-протагоніст) (5,160). Утім, казати, що дієгетичний наратор «входить у внутрішній світ тексту», як це робить С.Падучева (6,203) можна лише з певним застереженням. Наратор як інстанція, що оповідає, залишається поза рамками «внутрішнього», точніше, оповідного світу. В оповідний світ уходить тільки більш раннє «оповідне Я» наратора. Неточним є й твердження Л.Долежела про те, що наратор буває інколи «ідентичним» з одним з персонажів дії (7,7). З «персонажем, – уточнює В.Шмід, – ідентичний не наратор як наратор, тобто оповідаюче «Я», а його попереднє оповідне «Я». Не можна погодитися й з тим, що з перетворенням наратора на учасника оповідних дій персонаж набуває характерні для наратора функції зображення (representation) та контролю (control), причому опозиція між наратором і персонажем знімається. У Долежела тут відбувається змішання функціональних ознак із матеріальними. Наратор як носій оповідної функції стає персонажем (чи актором) лише тоді, коли про нього оповідає наратор вищого ступеня, а персонаж (актор) може стати наратором лише за умови, коли він набуває функції вторинного наратора» (1,82).

Шмідівська дихотомія «дієгетичний – недієгетичний», що базується на присутності наратора у двох планах наративу, покликана, на думку самого вченого, замінити традиційну, але не адекватну опозицію «наратор від першої особи» (Ich-Erzähler) – «наратор від третьої особи» (Er-Erzähler). Граматична форма не має лежати в основі типології наратора, оскільки будь-яке оповідання ведеться, власне, від першої особи, навіть коли граматична особа в тексті виражена неекспліцитно. Не наявність форм першої особи, а їхня віднесеність є визначальною ознакою: коли «Я» відноситься лише до акту оповіді, то наратор є недієгетичним, коли ж «Я» відноситься то до акту оповіді, то до оповідного світу – дієгетичним.

Зрештою, В.Шмід застерігає проти отождолення недієгетичного наратора з «імпліцитним», бо перший може поставати (і поставав на ранніх етапах оповідної прози) як яскраво експліцитний. Водночас, дихотомія «дієгетичний – недієгетичний» не співпадає з опозицією «особистісний – безособистісний», адже в дореалістичній оповіді недієгетичний

наратор, зазвичай, зберігає особистісні риси, а в «новому романі» нерідко зустрічаємо безособистісну дієгетичну нарацію, хоча, звісно, і випадків збігів «недієгетичний – безособистісний» та «дієгетичний – особистісний» можна навести чимало. Та найголовніше для В.Шміда є те, що дихотомія «дієгетичний – недієгетичний» не зачіпає проблему точки зору, що, як ми бачили, зчаста трапляється в наратологічних типологіях (див.: Штенцель: аукторіальна та персональна ситуація versus ситуація від першої особи).

На жаль, автор «Наратології» не проводить відмінностей між «дієгетичним і недієгетичним» наратором та «внутрішнім – зовнішнім»; і «особистісним – безособистісним» та «єдиним – розсіяним», що здаються певною мірою тавтологічними. Але на загал типологія наратора, що її запропонував В.Шмід, цілком сприйнятна і практикбельна.

Наратор, презентуючи і контролюючи художній матеріал, природно генерує «точку зору» – відношення оповідача до історії, що оповідається» (П.Лаббок). Ж.Женетт, як зазначалося, особливо наголошує на тому, що у більшості робіт з проблеми оповідної перспективи не диференціюється між «модусом» або «способом регулювання наративної інформації» та «голосом», тобто змішуються питання «Хто бачить?» і «Хто оповідає?». Вчений досліджує саме перший аспект – «модус», що визначає того персонажа, «чия точка зору спрямовує наративну перспективу». Так з'являється термін «фокалізація» – «обмеження поля, тобто вибір наративної інформації по відношенню до того, що зазвичай зветься «всезнанням». Женетт (услід за Ж.Пуйоном і Ц.Тодоровим) розрізняє три ступені фокалізації: 1. «нульова фокалізація» – оповідач володіє більшим знанням, ніж персонаж, або, точніше, говорить більше, чим знає будь-який персонаж; те, що «англосаксонська критика називає оповіддю від особи «всевідуючого наратора». 2. «внутрішня фокалізація» – оповідач каже лише те, що знає персонаж; оповідь з певної точки зору, «оповідь з внутрішньою фокалізацією (фіксованою, змінною, множинною). 3. «зовнішня фокалізація» – «оповідач каже менше, ніж знає персонаж»; «об'єктивна або біхейвористська оповідь» (4,204-209).

Женеттівська теорія викликала серйозні контраргументи. Передовсім у цій триаді змішуються три різні характеристики наратора: його знання; його здатність до інтроспекції; його точка зору. Окрім цього, незрозуміло, що саме мається на увазі під «знанням» – загальне знання світу, знання всіх умов дії, включаючи її передісторію, чи знання того, що в даний момент відбувається у свідомості героя? «Перспективізація взагалі не піддається описові за допомогою критерію «знання», бо воно не виводить нас до бачення й сприйняття, котрі є базою для будь-якої фокалізації» (А.Кабліц). Типологія Женетта допускає неадекватне припущення можливості оповідного тексту без точки зору – «нульова фокалізація» (М.Берендсен). Розрізнення трьох типів фокалізації ґрунтується на неоднородних критеріях: типи 1 і 2 розрізняються за суб'єктом фокалізації – наратором чи персонажем. А типи 2 і 3- за об'єктом: у внутрішній фокалізації об'єктом є те, що сприймається персонажем, у зовнішній – сам персонаж, що сприймається (В.Шмід, М.Бал, М.Віту...).

Проте Женеттівська думка справила чималий вплив на подальший поступ наратології. Зокрема, Мікі Бал підхоплює поняття фокалізації і «доопрацьовує» його в такий спосіб, що сам Женетт зрештою змушений заперечувати цю модифікацію свого дітища. Бал постулює фокалізацію як «відношення між баченням, агентом бачення та об'єктом бачення», що призводить до упровадження «фокалізатора», котрого Бал розміщає між наратором і актором, і котрому приписується особлива активність. «Фокалізатору»

вчена протиставляє адресата, «імпліцитного глядача», передбачаючи навіть для однієї та іншої інстанції особливий наративний рівень. Обабіч цього пропонується ще й особливий об'єкт – «фокалізоване» (focalise), в якості чого може виступати або персонаж, або зовнішній світ, що його оточує (8,107-127). Проти такої автономізації «фокалізатора» і надання фокалізації комунікативного значення виступив У.Бронзвар, а Ж.Женетт підкреслив, що «фокалізованим» може бути лише сама оповідь, і «фокалізувати» може тільки наратор (9,48).

Б.Успенський в «Поетиці композиції» пропонує дещо відмінний від західноєвропейської наратології концепт точки зору. Він розглядає різноманітні плани, в котрих може проявлятися точка зору:

– «план оцінки» або «план ідеології», де проявляється «оціночна» чи «ідеологічна» точка зору;

– «план фразеології»;

– «план просторово-часової характеристики»;

– «план психології».

У кожному з цих планів «автор»(Успенський, на жаль, майже не розрізняє поміж автором і наратором) може оповідати історію з двох різних точок зору – своєї власної, зовнішньої стосовно оповідних подій або внутрішньої, тобто приймаючи оціночну, фразеологічну, просторовочасову та психологічну позицію одного чи кількох персонажів. У плані психології «внутрішня точка зору» має в Успенського два різні значення; а/ зображення світу очима одного чи кількох персонажів (свідомість фігурує як суб'єкт сприйняття); б/ зображення самої свідомості даного персонажа з точки зору наратора, котрому дозволено проникнути в його внутрішній стан (свідомість є об'єктом сприйняття) (Див.: 1, 117).

Проте в конкретіці Б.Успенський часто спрощує реальне художнє явище. Приміром, в іронічній цитаті наратором мовлення персонажа відбувається не просто неспівпадіння внутрішньої фразеологічної та зовнішньої оціночної позицій, як вважає вчений (10, 137), а має місце подвійна оціночна точка зору: первинна – внутрішня і вторинна – зовнішня, нараторська, яка «користується» першою як матеріалом для її ж вираження. З іншого боку, багато хто на Заході не сприймає ідеологічної точки зору («план ідеології»), розцінюючи це як власне «російську специфіку».

Хоча Шломіт Ріммон-Кенан пропонує іншу корекцію четверичної моделі Б.Успенського: 1. «перцептивна грань» («perceptual facet»), що визначається двома координатами – простором і часом; 2. «психологічна грань», що визначається «когнітивним і емоційним відношенням фокалізатора до фокалізованого»; 3. «ідеологічна грань». Услід за росіянином, ізраїльська дослідниця розглянула взаємовідносини поміж різними «гранями», допускаючи, що «грані» ці можуть належати різним фокалізаторам. При цьому, однак, Ріммон-Кенан відкинула «план фразеології», вважаючи його, напевно, не суть важливим для фокалізації (11,77-85).

В.Шмід, відкидаючи саму ідею «нейтральної точки зору» та «нульової фокалізації» і підкреслюючи, що в оповідній літературі точка зору з'являється вже на етапі відбору подій, зрештою вибудовує свою модель: 1.перцептивна точка зору; 2. ідеологічна точка зору; 3. просторова точка зору; 4. часова точка зору; 5. мовна точка зору. Як бачимо, вчений пропонує перцептивну точку зору, обстоюючи ту думку, що сприйняття і передача подій потребують розрізнення. Там, де вони не співпадають, наратор передає не те, що

він сам сприймає, а відтворює під виглядом аутентичної передачі суб'єктивне сприйняття одного чи кількох персонажів.

Звісно, цим не вичерпується сучасна теорія точки зору, що останнім часом тяжіє до воз'єднання із наратором після «штучного» Женеттівського роз'єднання – адже фокалізує все наратор(Дж.Фаул)! Саме тому, що наратор оформлює оповідь, він і «бачить», і «мовить»; відтак розрізнення за женеттівським принципом не адекватне. Доцільніше тут вести мову про наратора, що «сам із себе» зроджує певну точку зору. Дієгетичній і недієгетичній типи наратора, на яких так наполягає В.Шмід, насправді є вельми формальними інстанціями, котрі не генерують необхідно ту чи іншу точку зору. А от «всезнаючий», «лімітований» та «драматургічний (об'єктивний)» наратори спроможні на логічно-необхідний розвиток: перший з них – саме тому, що він є всезнаючим, – закономірно зроджує втручання (інтрузивність) в інші персонажі, речі тощо. Втручання це може відбутися неміметично (наратор інформує й оцінює від себе), міметично (наратор імітує мову, часопросторовий ракурс персонажа, його психологію та ідеологію, висловлюючи при цьому свою оцінку) та частково міметично (наратор наслідує лише деякі із зазначених аспектів персонажа, вкраплюючи свою оцінку). Міметичне та частково міметичне втручання породжує «подвійне, потрійне бачення». Графічно це можна зобразити так: всезнаючий наратор---втручання---1.неміметичне,

∨
нараторіальне
2.міметичне, 3.частково міметичне.

∧
мова -----
часопростірчасопростір
психологія-----
ідеологія ідеологія

∨
подвійне бачення

Так всезнаючий наратор спричинюється до повної або неповної точки зору (фокалізації).

Обмежений (лімітований) оповідач – «рефлектор», свідок, персонаж, головний герой – природно тематизує проблему «знання – незнання» у тексті, набуває різної здатності втручатися в інші персонажі й явища: від мінімального у «рефлектора» до відносно поглибленого у героя (зберігаючи, звісно, потрібну лімітованість). При цьому втручання необхідно зроджує мімесис оповідного явища, його немімесис та часткове імітування, що у першому й в третьому випадках призводить до «подвійного бачення» у невластивій мові (мовленні).

Лімітований наратор --- втручання ---
1.рефлектор, 2. свідок, 3. персонаж, 4. герой
∥ ∥
мімесис, частковий мімесис, немімесис
//
подвійне бачення

Драматургічний (об'єктивний) наратор втрачає певною мірою самоочевидну функцію втручання в інші персонажі, речі, явища. Проте услід за відомими наратологами вважаємо, що безнараторної (нульової) нарації не існує, а драматургічний наратор «втручається» у свої дітища через конкретизацію й деталізацію ремарок, «партитур» персонажів, невластиво-пряму мову героїв – словом, через той самий механізм міметизації – часткової, повної або відсутньої.

Драматургічний наратор – втручання – конкретизація, деталізація оповідних елементів – міметизація та оцінка (часткова, повна) стану речей.

Звичайно, до трьох вищезазначених типів наратора можна й варто додати інші, запропановані В.Шмідом. Однак пам'ятаймо, що, за Оккамом, не слід множити первні, бо інакше вони пощезають! Так само, чим більше характеризувати певне явище, тим більше характеристик воно проковує – аж до безкінечності!

Утім гадаю, що розглянутих теорій вже задосить, аби проаналізувати оповідання Ст.Крейна «Наречена приїжджає до Жовтого неба» в світлі типології наратора і фокалізації.

Специфічним виглядає вже уступ оповідання: «The great Pullman was whirling onward with such dignity of motion that a glance from the window seemed simply to prove that the plains of Texas were pouring eastward. Vast flats of green grass, dull-hued spaces of mesquite and cactus, little groups of frame houses, woods of light and tender trees, all were sweeping into the east, sweeping over the horizon, a precipice».

Власне тут важко відразу сказати, чи наратор – дієгетичний, чи недієгетичний. Далі стає зрозумілим, що оповідач цей «всезнаючий», недієгетичний. Однак перший абзац засвідчує напрочуд велику міру пікторальності, живописності цього наратора, а вдала фокалізація – a glance from the window – прегарно персоналізує, експлікує особу оповідача. Колористична точка зору безперечно передбачає імпресіоністичний словопис із тартарово-символічною кінцівкою – sweeping over the horizon, a precipice. Переплетення імпресіоністичних та символічних елементів якнайкраще характеризує Крейна – представника красного письменства кінця XIX – початку XX сторіч, коли полівалентна поетика була чи не домінуючою рисою в літературі та мистецтві. Водночас, Крейн неначе охудожнює одну з головних тез Г.Джеймса, висловлену у метафорі «дому літератури»: у кожного спостерігача-письменника свій «glance from the window», відтак своя форма, бачення, стиль.

Зокрема, у «Нареченій...» Крейн весь час осілює поміж всезнаючим, яскраво виявленим екзегесисом та внутрішньою фокалізацією різних відтінків та ступенів.

Так, портретування Поттера починає саме всевідуючий, зовнішній наратор: «The man's face was reddened from many days in the wind and sun, and a direct result of his new black clothes was that his brick-colored hands were constantly performing in a most conscious fashion». Утім читач відчуває, що важка, високопарна лексика останнього речення – саме через свою надмірність – починає генерувати магічний ефект: ми бачимо й відчуваємо стан Поттера, хоча лексика явно не його. Далі цей ефект поглиблюється: «From time to time he looked down respectfully at his attire. He sat with a hand on each knee, like a man waiting in a barber's shop. The glances he devoted to other passengers were furtive and sly». Висока лексика у контрасті з «простецьким» порівнянням дають нам візуальний портрет фронтисмена, забарвлений нараторіальною іронією. Поттер виступає тут водночас і фокалізатором, і фокалізованим; причому його стан (точка зору)

переданий не через імітацію його мови, а начебто від протилежного – через надмірний вжиток важко-високого стилю.

Важливо при цьому, що зачин оповідки виконано в яскраво пікторальній манері, подальші два портрети й діалог поміж Поттером та його дружиною – у дещо приглушеній стилістиці, а от наступна екфрази (опис інтер'єру) – у сліпучо-імпресіоністичному ключі. Як звано, молодий Крейн «засліплював» читача своєю тропікою, не відчував надмірності у вжитку яскравих барв; а коли художній твір виконується в весь час у ключі «fortissimo», то, як зазначав ще Патті, читач швидко зникає до надмірного, і тоді зникає принада яскравого. Однак наприкінці 90-х років Крейн більше контролює свій талант, урізноманітнює палітру барв, відтак у «Нареченій...» маємо вже висококласний словопис, що позначається і на художній перспективі.

Зокрема, в описі інтер'єру пулманівського вагону спостерігаємо оригінальну взаємодію двох персонажних і нараторіальних точок зору: «He had the pride of an owner. He pointed out to her the dazzling fittings of the coach; and in truth her eyes opened wider as she contemplated the sea-green figured velvet, the shining brass, silver and glass, the wood that gleamed as darkly brilliant as the surface of a pool of oil. At one end a bronze figure sturdily held a support for a separated chamber, and at convenient places on the ceiling were frescoes in olive and silver». Наратор тут вправно передає враження двох простих людей від пишного пулмена. Перша фокалізація, однак, відноситься до сприйняття й стану Поттера, аж ось від слів «and in truth her eyes opened wider...» фокалізатором виступає наречена, а фокалізованим – сам інтер'єр вагону. Наратор, певно, виходить тут з тієї банальної істини, що жінка все-таки більш спроможна сприйняти і оцінити блискучий декор оселі (вагону), аніж чоловік. Проте жіноча точка зору аж ніяк не скасовує чоловічої, власне у Крейна Поттер і його дружина дивляться й милуються «разом». Мовно їхня точка зору найреальніше проступає у порівнянні полірованого дерева з блискучою поверхнею калюжі масла, а також у простих, хоча й сліпучих та римованих, констатаціях – the shining brass, silver and glass. Простолюду зчаста характерне таке несвідоме, природне римування.

Водночас і контроль та презентація наратора тут повсякчас даються взнаки: «...she contemplated the sea-green figured velvet., sturdily held., convenient places, frescoes in olive and silver» Проста жінка, що «все своє життя куховарила і сподівалася вірно куховарити й надалі» навряд чи ангажуватиме подібну лексику. Звісно це мова наратора, яка прегарно передає інтенсив сприйняття персонажів і, на початку, м'який нараторіальний гумор, спрямований на актів.

Унікальна (потрійна) точка зору у розкішно-імпресіоністичному малюнку підказують нам згадати про особисте знайомство Ст. Крейна з Г.Джеймсом, їхні прогулянки-диспути, в яких щоправда Джеймс розводився про благо точки зору у художньому творі, а Крейн – про колористичність і оригінальність тропу й стилю. Та людина (поет) сприймає більше, ніж говорить, і цілком вірогідно, що молодший письменник підсвідомо абсорбував уроки старшого митця, що згодом і позначилося на майстерному наративі «Нареченої...»

Славновісний «подвійний погляд» спостерігаємо в одному з Крейнівських резюме, де темношкірий носій багажу «делікатно» під'юшує молодят: «This individual at times surveyed them from afar with an amused and superior grin. On other occasions he bullied them with skill in ways that did not make it exactly plain to them that they were being bullied. He subtly used all the manners of the most unconquerable kind of snobbery. He oppressed them;

but of this oppression they had small knowledge...» Тут наче все за М.Бал – наратор (недієгетичний), фокалізатор (темношкірий носій), фокалізоване (Поттер і його дружина). Точка зору – психологічна, просторова, ідеологічна; тобто ми відчуваємо психо-ідеологічну мотивацію та емоційне забарвлення витівки темношкірого, зміну просторового ракурсу (from afar, on other occasions), що лише додає вправності й «викрутасу» цій події. Мовний аспект цієї точки зору мінімально-міметичний (bully, bullied), на загал наратор відтворює стан темношкірого та його «знущання» над молодятами через дотепно-пишну, серйозно-кумедну стилістику, що оприявнює фокалізатора та масно висловлює нараторіальну іронію по відношенню до носія багажу.

Саме тут видно, що не фокалізатор спрямовує нарацію, як то твердила М.Бал, а наратор контролює й презентує фокалізатора і фокалізоване, як то підкреслював Ж.Женетт. Щоправда, заради точності, треба зазначити, що й сам Женетт, наголошуючи на вагомості принципу «Хто бачить» і «Хто оповідає», сам акцентує увагу на «модусі» («Хто бачить»), який визначає персонажа, «чия точка зору спрямовує наративну перспективу» (4, 180-201). Художня конкретика вказує все-таки на наратора як генератора, спрямовуючого і фокалізацію, і наративну перспективу.

Звичайно, персонажна точка зору при нараторіальній передачі може набувати різної міри урельєфності. Вище вказаний приклад не дає нам змоги відчутти мовлення фокалізатора, а от роздуми – «страждання» Поттера по дорозі додому сповна компенсують фразеологічний план персонажної точки зору, хоча в цілому це все та сама невласне пряма мова або «двогосся» – нараторіальне і персонажне, або інтерференція тексту оповідача і тексту актора.

Оригінальну трансформацію Джеймсівської «теорії світильників» подибуємо у другому розділі «Нареченої...» Г.Джеймс, нагадаємо, у передмові до роману «Незграбний вік» пропонує модель різних точок зору на одне і те саме явище. Центральна подія у нього переломлюється через дві «ячі» «рефлекторів» (точок зору), кожен з яких по-своєму, суб'єктивно відзеркалює головну подію. В романі ж кожній «точці зору» відповідає окремий розділ, а на загал твір являє собою чарівну какофонію поглядів на одну подію, і читач має сам розібратися, що тут до чого. Філософська така «різноманітність» укорінена в концепт прагматичного «плюралістичного всесвіту», що його обгрунтував Вільям Джеймс, старший брат письменника.

Ст.Крейн перевертає Джеймсову модель до гори ногами. У нього в центрі опиняється не подія, а «чиста свідомість» – чужинець, що випадково потрапляє до салону і не може збагнути, чому так метушаться там люди. Знаючи ж чоловіки відрубно, але дотепно, кожен по-своєму, дешифрає за дешифрує виповнюють знанням «чисту свідомість», розкривають чужинцеві, що може статися, коли Скречі «залив за комір» і вдався до бешкету. Зрештою чоловік ховається під стойкою бара. Отже, «чиста свідомість», котру «софістикують» через короткі «чоловічі» репліки, які, власне, є чистими точками зору, де мовний момент грає першу скрипку: «Scratchy Wilson's drunk and has turned loose with both hands»; «It means my friend, that for the next two hours this town won't be a health resort»; «Oh, there'll be a fight fast enough, if any one wants it. Anybody can get a fight out there in the street, there's a fight just waiting»; «He's out to shoot and he's out for trouble. Don't see any good in experimentin' with him...»

Звісна річ, репліки-повідомлення бувалих чоловіків перемешуються нараторіальними коментарями, влучними замальовками, які свідчать, що Ст.Крейн сердечно переймався

американським фронтиром, його вольницею; відтак його словопис матеріалізує і водночас поетизує це явище. При цьому з'являється «масова точка зору» – нараційний прийом, котрим Крейн майстерно користувався ще у своїх ранніх творах (12,225). Тепер, у «Наречений...», масова точка зору уявляє стан групи людей в момент напруженого очікування: «A tense waiting hush was upon them. In the deep shadows of the room their eyes shone as they listened for sounds from the street. One man made three gestures at the barkeeper and the latter moving like a ghost handed him a glass and a bottle. The man poured a full glass of whiskey and set down the bottle noiselessly. He gulped the whiskey in a swallow and turned again toward the door in immovable silence. The drummer saw that the barkeeper, without a sound, had taken a Winchester from beneath the bar».

Тут відсутня нараторіальна іронія, отже й двоголосність оповіді; маємо чисту фокалізацію, в якій «злилися» оповідач, масова точка зору й точка зору персонажа, що виконано кінематографічно: спершу загальне враження, далі поодинокі дії, котрі лише посилюють, візуалізують напругу всіх. Лексичною знахідкою тут є «a tense waiting hush», що акумуляє в собі екстрему і миттєво приголомшує читача. Блискучі очі в закутках салуну інтенсифікують враження, подальші ж прості, скупі, «чоловічі» дії прегарно урельєфнують масову точку зору.

Крейнівське слово спроможне витворити не лише людську точку зору, але й тваринну (анімілістську). В «Наречений...» є два місця, де наратор фокалізує собаку. Рівень та інтенсив такої фокалізації різні. На початку другого розділу маємо такий малюнок: «The barkeeper's dog lay on the boardwalk that crossed in front of the door. His head was on his paws and he glanced drowsily here and there with constant vigilance of a dog that is kicked on occasion». Можна було б сказати, що це нараторіальне враження, якби не оте «glanced drowsily here and there with constant vigilance of a dog...», яке через надмірно високу лексику *дає* нам внутрішній стан собаки і, водночас, авторське (нараторіальне) гумористичне забарвлення. Втім, якщо з таким присудом можна й посперечатися, то, безсумнівно, точка зору собаки постає в такому пасажі: «As it (dog) was about to enter an alley, there was a loud noise, a whistling, and something spat the ground directly before it. The dog screamed and wheeling in terror, galloped headlong in anew direction. Again there was a noise, a whistling, and sand was kicked viciously before it. Fear-stricken, the dog turned and flurried like an animal in a pen. The man stood laughing, his weapons at his hips». Оповідач, власне, розгортає цю сцену з точки зору сприйняття собаки, лише наприкінці з'являється нараторіальна характеристика-оцінка та імпліцитний осуд людини.

«Центральна свідомість», а точніше «центральна фігура», панує в третій частині «Нареченої...» Фокалізуючи Скречі, наратор зчаста вдається до химерного, неоромантичного штриха, що разом із простим, фронтірним оприявнює стан фронтірмена: «Often he yelled, and these cries rang through a semblance of a deserted village, shrilly flying over the roofs in a volume that seemed to have no relation to the ordinary vocal strength of a man. It was as if the surrounding stillness formed the arch of a tomb over him. These cries of ferocious challenge rang against walls of silence. And his boots had red tops with gilded imprints of the kind beloved in winter by little sledding boys on the hillsides of New England».

Гіпербола, химерність, ірреальність, несподівані порівняння – не лише індивідуальна манера письма Ст. Крейна. Адже саме на фронтірі зародилися «tall tales» – небувальщини, що рясніли зазначеними якостями. Тож Крейн, портретуючи свого Скречі,

сповна покладався на американську традицію, котра укупі з індивідуальним почерком художника спричинилися до стереофонічної перспективи: відтворення канонізованого героя-фронтирмена, більш-менш конкретного індивідуума, нараторіальне замилювання та іронію, спрямованих на цього героя.

Майже чистий діалог у тонкому плетиві недієгетичного наратора становить собою останній розділ «Нареченої...» Природно на передній план тут виступає мовленевий аспект, який ми вже аналізували. Додамо ще драматичний, театральний ефект, що виникає у спілкуванні Поттера і Скречі; це знову-таки типологізує і індивідуалізує дію, генерує подвійне бачення персонажів та історії.

Таким чином недієгетичний наратор оповідання демонструє яскраву виявленість, імпресіоністичну пікторальність (суб'єктивність); відтак легко й вправно фокалізує персонажів і навіть тварин, створюючи при цьому ефект двоголосся, триголосся, масової точки зору тощо. Власне, все це цілком закономірний набуток фронтирно-неоромантичного письма з вельми потужною домішкою імпресіоністичних елементів.

1. *Шмид В.* Narratology. – М., 2003; 2. *Ryan M-L.* Pragmatics of Personal and Impersonal Fiction // *Poetics*, 1981. – Vol.10; 3. *Friedman, Norman.* Point of View in Fiction // *Publications of the MLA of America*, 1955. – Vol.70. – P.1160-1184; 4. *Женетт Ж.* Фигуры: В 2 т. – М., 1998. – Т.2; 5. *Lanser Susan S.* The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction. – Princeton, 1981; 6. *Падучева Е.В.* Семантические исследования. – М., 1996; 7. *Dolezel L.* Narrative Modes in Czech Literature. – Toronto, 1973; 8. *Bal M.* Narration et focalisation: pour une theorie des instances du recit // *Poetique*, 1977, N 29 – P.107-127; 9. *Genette G.* Nouveau discours du recit. – Paris, 1983; 10. *Успенский Б.* Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. – М., 1970; 11. *Rimmon (-Kenan) Sh.* Narrative Fiction. Contemporary Poetics. – L., 1983; 12. *Пригодій С.М.* Літературний імпресіонізм в Україні та США. – К., 1998.

*І.В. Прушковська, к. філол. н., асист.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ВПЛИВ ЗАХІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ТУРЕЦЬКУ ЛІТЕРАТУРУ ПОЧАТКУ ХХ СТ. (НА МАТЕРІАЛІ ТВОРІВ ДЖ. МЕРІЧА)

Вплив західних тенденцій на турецьку літературу став відчутним вже на початку ХІХ ст. в епоху Танзімату (епоха реформ Османської імперії). До цього на розвиток турецької літератури впливали лише канони східних країн, переважно Арабістану і Персії. Починаючи з ХІІІ ст. турецька література отримала підґрунтя для розквіту і панування завдяки суфізму. У середньовічній турецькій літературі особливу роль відігравав рівень метамови суфійської доктрини. Езотеричний характер суфізму ускладнював процес створення об'єктивних конотацій. Лише «культурне» знання спроможне було заповнити розбіжності між семантичною структурою слова та прагматикою мови. У мистецькому творі того часу іноді виникали ніби два різних незалежних тексти: один – поетичний, що

стосується плану вираження, інший – суфійський – із галузі інтерпретації змісту. Але крім об'єктивних конотацій у мові кожного поета виникали ще й особисті, суб'єктивні конотації, які відображали асоціативно-образну картину світу митця [1, с. 138]. Суфійська модель мала структуруючий характер та вплив на композицію, лексику, а також відповідала психологізмові, етичності, повчальному характерові [1, с. 163]. Основними літературними жанрами класичної турецької літератури були дестани, газелі, касиди, месневі, орнаментальна історична проза.

Уперше за вісім століть існування класичної турецької літератури у ній почали з'являтися західні паростки завдяки вивченню турками французької мови та появі перекладів творів західних митців, переважно з французької. Неабияку увагу турецьких письменників привернув новий для їхньої літератури жанр – роман, який вони намагалися пристосувати до канонів турецької літератури. Вплив західних традицій мав своє продовження в течії Сервет-і Фюнун (1891-1901), ідеї діяльності якої розповсюдилися на літературу першої половини XX ст. Вплив цієї течії зумовив намагання до європеїзації турецької літератури. За зразок прихильники течії Сервет-і Фюнун узяли собі літературу Франції другої половини XIX ст. Їхнім девізом був вислів французьких реалістів: «Мистецтво заради мистецтва». Література цього періоду була пройнята песимізмом, трагічністю. Представники цієї течії зростали на прикладах західної літератури, нехтуючи зразками своєї, рідної літератури. Вони ставилися до своєї класики як до літератури застарілої, вважали за свій обов'язок донести до турецьких читачів зразки європейської літератури. Турецьку літературу цього періоду називають ще Салон Едебіяти, адже вона була розрахована лише на коло аристократів та європеїзованих сімей, а не на уподобання широких народних мас. Представники цієї течії використовували багато слів на французький манер типу *jale*, *juilde*, вводили запозичення, на яких не розумілося широке коло читачів, змагалися між собою, хто напише довше, незрозуміліше.

Уживання впливу західних тенденцій турецькою літературою гостро постає у таких працях Джеміля Меріча, як «Ця країна», «Журнал», «Світло приходять зі Сходу», «Від благоустрою до цивілізації». Джеміль Меріч досить болісно сприймає процес європеїзації турецької літератури. На його думку, турецька нація володіє великим скарбом – турецькою класичною літературою, що насичена ідеями суфізму, який неможливо просто викинути на сміття і взяти натомість не своє, не притаманне своїй культурі, релігії, а чуже, тобто західну літературу. «Наша література після Танзімату – літературатинь, наші думки – думки-тинь. Тепер у нашій літературі присутня лише імітація Заходу, плагіат і переклад. Ми тепер – французи, які розмовляють турецькою» [2, с. 137]. «Бідна турецька інтелігенція. Вона намагалася приховати скарби своєї країни, щоб не образилися західні друзі. А потім забула, де заховала» [4, с. 9]. Меріч називав Європу «примарою Туреччини», «брудною водою», «старим Заходом, що втратив пам'ять». Основною причиною у протистоянні Меріча європеїзації турецької літератури була умова облишити релігію, як на його думку, очікував від Сходу Захід. «Навіть якщо ми спалимо всі корани й мечеті, ми все одно залишимося для європейців османами, а османи для них – це іслам, темний і небезпечний ворог [4, с. 9]. Починаючи з періоду Танзімату Європа має єдиний намір – знищити святе у душі турецького інтелігента, тобто іслам» [2, с. 174]. Меріч вважає, що разом із відмовою від релігії, разом із «осучасненням» його нація втрачає ті духовні цінності, які не притаманні Європі. Він каже: «Насилля – бог Європи» [2, с. 207].

«Осучаснення – це новий вид імпорту з християнської Європи, як кокаїн та ЛСД... Це отрута, яка паралізує мозок... Це – просто вилізи зі шкіри, забути про достойність рідної країни і податися у рабство, чи не так? Ми – діти зовсім іншої цивілізації, більш старої, більш людяної. Осучаснитися – це означає стати шутами, гявурами...» [2, с. 97].

Він обурений на Захід з його політикою, а надто на турецьку націю, яка, маючи власну багатовікову історію, культуру та традиції, комплексує перед Заходом і намагається прилаштуватися до нього. «Люди почали казати: «Я – європеець. Азія – це місце прокажених, а самі жителі – малорозвинуті. Ми не знаємо ні Європу, ні себе. Наша історія – це скарбниця. Ми знаємо Європу у тій мірі, у якій вона сама цього хоче» [3, с. 209].

На думку Джемеля Меріча реформи періоду Танзімату у культурі та літературі мали більше негативних наслідків, ніж позитивних. «Туреччина – це корабель, який з 1889 року почав тонути [2, с. 133]. А ти тікаєш, замість того, щоб працювати по-чоловічому, ти ухилиєшся від боротьби. Наче той собака, що сховався у першій порожній будці» [3, с. 109]. «Ми самі для себе стали ворогами. Минулого немає, ми не знаємо своєї історії. Релігія на межі небуття. Не з'явилося жодної ідеології, яка б могла об'єднати людей. Ще й мова зникла» [3, с. 109]. Меріч упевнений, що турецька нація сама винна у своїх проблемах: «У всіх на вустах одне й те саме: у цій країні жити неможливо. Чому? Нашим панам та панянкам не подобаються ці клуби пилу, чи може ці неприємні запахи каналізацій, ці люди, шум машин? Ні, вони скаржаться на турецьку націю, тобто самі на себе... Ті, що вважають, що в їхній державі жити неможливо, самі унеможливають це життя» [3, с. 208]. Особливо він наголошує на тому, що з періоду реформ турецька література вже не є власне турецькою, вона надто скидається на кальку з європейської. Нові жанри, що з'явилися у турецькій літературі під впливом західних тенденцій, не привносять позитивізму та духовності: «Кажуть, що роман як жанр з'явився разом із буржуазією. Одним словом, роман – це витвір іншого світу, клімат іншої душі, іншого суспільства, це дитя дисгармонії між реальним та ідеальним... [2, с. 119]. У суспільстві хаос, небо порожнє, життя пусте, роман намагається представити людину цього безсердечного світу, її інстинкти, тваринний апетит, шалені бажання...» [2, с. 120].

Внутрішній протест Джемеля Меріча найбільше відчувається у його праці «Ця країна», ідеї якої вплинули не лише на сучасників письменника, але й на наступні покоління. Відомий турецький літературознавець Агмет Кабакли вважає, що твір «Ця країна» необхідно «...не лише прочитати, але й вивчити напам'ять». «Це така точка зору, яка стане нормою якщо не для сьогоденного покоління, то для наступного – обов'язково» [2, с. 336]. Своє ставлення до праці «Ця країна» висловлює Халюк Імамоглу: «Це твір, який читається зі вітхою, він розповідає про трагедію нашої країни» [2, с. 336]. Інші турецькі літературознавці називають твір Меріча путівником для молодого покоління, «яке обов'язково має прочитати його, аби не робити таких само помилок, які робили попередники» [2, с. 337]. Доказом того, що ідеї Меріча мали відгук серед широких верств населення Туреччини є той факт, що твір «Ця країна» був перевиданий чотири рази «у такий короткий час і в Туреччині, де живе багато людей, але майже ніхто не читає» [2, с. 338].

Разом із цим Джеміль Меріч усвідомлював необхідність ознайомлення турецької нації з західними тенденціями для культурного росту та інтелектуального розвитку: «Ми мали збагатити Схід Заходом, але лише після поцінування всіх цінностей Сходу.

Народ мав прочитати всі шедеври, щоб удосконалити своє світорозуміння та збагатити душу» [2, с. 141]. Саме тому Джеміль Меріч почав займатися перекладами з французької. Він вважав за свій обов'язок перекладати на турецьку мову твори відомих літераторів Франції з метою ознайомлення турецького читача з французькою культурою.

«Переклад – це мистецтво бути творцем... Найскладніше у перекладі – це посадити думки, що проросли в іншому кліматі та в іншу епоху, у нашу землю. Та не лише думки. У перекладі бути прив'язаним до слова – найбільша зрада» [2, с. 117]. «Справжній перекладач завжди шукає абсолют, «філософський камінь». А сам переклад – це свого роду завоювання, яке збагачує не лише мову, але й думку, почуття» [2, с. 118].

У 1942 р. вийшов друком його перший переклад – твір Бальзака «Дівчина з золотими очима». До цього перекладу Меріч підготував передмову про Бальзака на 250 сторінках. Але видавництво відмовило, і йому довелося скоротити передмову до 80 сторінок. Цей переклад не перевидавався. «Я відкрив для себе Бальзака і закохався у нього» [2, с. 33]. «Найкращий романіст світу – Бальзак. Якби турецькі літератори не познайомилися з творчістю Бальзака, то не розвинувся би справжній турецький роман» [2, с. 38]. Але переклад давався Джемілю Мерічу не так вже й легко: «Холодна кімната, молодик, який змушений заробляти на життя письменництвом... Я перекладав Бальзака, щоб жити. За шістнадцять сторінок тексту платили всього лише 25, а іноді й 20 лір. За тиждень я міг перекласти щонайбільше шістнадцять сторінок, при цьому я бувало працював по 10-12 годин на день. За роман «Дівчина з золотими очима» я отримав сто лір. Передмову скоротили... Моя праця залишилася непоміченою як читачем, так і критиком» [2, с. 40]. У 1944-47 роках Джеміль друкувався у таких літературних журналах, як «Країна і світ», «День», «Мета». Це були переважно переклади, критика, есе про французьку літературу.

У 1945 році було опубліковано ще один переклад Меріча, «Феррагус» Бальзака. Цього разу передмова складалася лише з 26 сторінок. Цей переклад також не перевидавався. Упродовж 1945-46 років було опубліковано два переклади Меріча «Жінка тридцяти років» і «Блиск і злидні куртизанок». Цього разу передмова була ще меншою – 15 сторінок. У 1946 році Джеміль Меріч почав переклад вірша Гюго «Ця книжка народилася з цієї пригоди». У тому ж році він узявся за переклад «Знедолені», але змушений був відкласти на потім через складність тексту. У 1948 році Міністерство освіти замовило Дж. Мерічу переклад у віршованій формі п'єси Гюго «Непани». Це був четвертий переклад цієї п'єси турецькою мовою.

Весною 1954 року Джеміль Меріч повністю втрачає зір. Йому було зроблено декілька операцій, але належного результату вони не принесли. Тому було вирішено направити його за кордон, в Париж, до однієї з найкращих клінік міста. «20 лютого 1955 року... В одній руці сумка, в другій – палиця. У сумці – біль, страх, розпач... Єдина опора – палиця за дві з половиною ліри. Потім – дні, схожі на сон. Зі змістом та без. Погані й страшні. А потім хтозна скільки місяців – Париж» [2, с. 44]. «Я Парижу не бачив... Його не було вдома. Я бачив Париж уві сні. Він усміхнувся мені й зник. Він похмуро подивився, ніби хотів сказати: «Навіщо ти прийшов сюди, щоб знайти мене. Прометей був прикутий ланцюгами до гори Каф, а я був прикутий до лікарні. Бути прикутим до лікарні у самому Парижі! До лікарні і до темряви. Мої очі, які упродовж багатьох років бачили брудні вулиці Рейханіє, цегляні будиночки, людей, у Парижі були

закриті» [2, с. 44]. «Я втратив зір, тобто я втратив усе... Я прагнув смерті, лише вона могла мене врятувати. Я не зміг скінчити життя самогубством, адже був боягузом. Моя робота скінчилася. Я вже ні на що не очікував. Усе, що я писав, не викликало ніякої реакції. Що я мав ще писати?» [2, с. 44].

У 1956 році Міністерство освіти замовило Джеміль Мерічу переклад Ж. Руссо «Еміль», при цьому відмовивши йому у перекладі В. Гюго «Знедолені». Наступний рік був роком театру. Тому перекладена Джемілем Мерічем п'єса Гюго мала йти у театрах Стамбулу. Але в останню мить через незбагненні причини п'єсу було знято з репертуару.

Упродовж 1959 року Джеміль Меріч переклав шість романів Бальзака. Сам він казав наступне: «Я готовий віддати все своє життя заради перекладу творів Бальзака». Він навіть планував написати книжку про Бальзака, але не зміг реалізувати свій задум. Два романи Бальзака («Графиня де Лангеас», «Рибачка») були загублені у видавництвах. «Обидві книжки загубили. Крім цього ще два переклади іншого автора. Всього чотири праці, тобто два роки роботи» [2, с. 138].

Джеміль Меріч був патріотом своєї країни, адже великою мірою дбав про її єдність, збереження її традицій, мови, культури. Незважаючи на негативне ставлення до тяжіння Туреччини до Європи, він, як інтелігентна та освічена людина, не заперечував необхідності спілкування культур і літератур, якому сам сприяв своїми перекладами. «Я жив у книжках. Я любив героїв романів більше, ніж людей на вулиці. Книжки були моїм садом. Я розмовляв іншою мовою. Я був на чужині. Моєю батьківщиною була Іспанія Дон Кіхота. Потім у моєму житті з'явився Бальзак, я прожив цілу вічність з його творчістю, інколи я був Вотреном...» [2, с.37].

Джеміль Меріч вважається єдиним турецьким письменником, який жертовно оберігає турецьку літературу від впливу Заходу. Його девіз – ґрунтуватися у культурному та політичному житті на моральних цінностях Османської імперії та не запалюватися західними поняттями й переконаннями [2, с.337]. Для того, аби повністю досягнути погляди письменника, необхідно глибоко замислитися над кожним реченням його творів, які спроможні змінити уявлення про життя будь-якій людині [2, с. 338].

1. *Пригарина Н.И.* Индийский стиль и его место в персидской литературе. – М.: Изд-во «Восточная литература», 1999. – 328 с. 2. *Meriç C. Bu Ülke.* – İstanbul: İletişim yayınları, 1975. – 340 s. 3. *Meriç C. Jurnal 1.* – İstanbul: İletişim yayınları, 1992. – 399 s. 4. *Meriç C. Jurnal 2.* – İstanbul: İletişim yayınları, 1993. – 349 s. 5. *Meriç C. Umrandan uygarlığa.* – İstanbul: İletişim yayınları, 1996. – 350 s.

ОБРАЗ БУНТІВНОЇ ОСОБИСТОСТІ У ПРОЗОВІЙ СПАДЩИНІ О.М.СОМОВА (за твором «Гайдамака»)

Творчій спадщині Ореста Михайловича Сомова не судилося стати яскравою сторінкою в історії української та російської літератур, проте його твори мають неоціненну вартість у контексті загального літературного процесу XIX ст. Услід за пануючою тенденцією звернення до фольклору рідного краю, письменник надихається піснями та переказами про народного ватажка Гаркушу, справжню історичну постать минулого століття, і, на основі зібраного матеріалу, створює «малоросійську бувальщину» «Гайдамака» (1825). Пізніший (1830-х рр.) задум письменника про створення масштабного роману на задану тему обмежується написанням кількох уривків із «малоросійської повісті».

Феномен явища Гаркуші бралися досліджувати у своїх творах В. Наріжний, Г. Квітка-Основ'яненко, О. Стороженко, Г. Данилевський. Кожен із письменників створив неповторний образ народного месника, акцентуючи увагу на тих якостях, які вважали визначальними в образі героя. Не є винятком і Орест Сомов, який не лише одним із перших узявся за створення художньої обробки історичної постаті, а й виписав цілком самобутній і цілісний її образ.

Дослідники творчості Г. Квітки-Основ'яненка, В. Наріжного, О. Сомова відводять чільне місце у своїх працях для аналізу чи бодай огляду творів письменників про народного ватажка Гаркушу. Посутнє значення має виділення тих сталих і змінних рис в образі благородного розбійника у вищезгаданих митців, на яких (рисах) акцентують увагу Є. Вербицька, О. Гончар, З. Кирилюк, В. Гріхін і В. Калмиков.

Є. Вербицька та О. Гончар, автори праць, присвячених життю і творчості Г. Квітки-Основ'яненка, зазначають: «В образі Гаркуші показується благородний розбійник, чесна, освічена людина, борець за наведення справедливості в суспільстві» [6:297]; «Квітка слідом за Сомовим залишає за Гаркушею високу освіченість, але тільки на початку показує його передовою людиною, а під кінець повісті обертає на ворога всього суспільства» [7:67,68]. Глибше розкриває відмінності в зображенні образу Гаркуші у Г. Квітки-Основ'яненка та О. Сомова З. Кирилюк: «У Квітки-Основ'яненка Гаркуша... весь час шукає нагоди порозумітися з урядом, щоб узаконити свої дії проти окремих зловживань» [1:122]. Квіткиному Гаркуші, за З. Кирилюк, бракує цілісності, яка притаманна народному ватажку у О. Сомова, його впевненості у собі та своїй справі. Якщо у попередніх двох письменників Гаркуша веде «свідому боротьбу за справедливість. Герой – не тільки месник, але й сміливий, енергійний, рішучий борець за права пригноблених» [1:115], то у В. Наріжного, зазначає З. Кирилюк: «...розбійником він (Гаркуша) став через несправедливість. Його вчинки – наслідок стихійного селянського протесту проти експлуатації...» і далі: «...у Сомова він – не затурканий селянин, якого обставини штовхнули на шлях злочину, а розумна, освічена й культурна людина» [1:115]. Тобто, Гаркуша В. Наріжного, не володіючи належним освітнім цензом, духовною культурою та досвідом не міг виважено та свідомо оцінювати свої дії. На позитивних рисах образу Гаркуші у В. Наріжного наголошують В. Гріхін і В. Калмиков, автори передмови до книги «Вибране»

письменника: «Гаркуша...людина скромна і чесна, яка мала почуття власної гідності та від природи була обдарованою» [11]. Дослідники віднаходять в головному персонажі повісті В. Наріжного сильну духом і небайдужу серцем людину, власне горе якої «загострюється...картинами жакливого соціальної несправедливості» [11] та спонукає героя до боротьби. Отже, основою творення образу Гаркуші у всіх трьох письменників виступають народні пісні та перекази, у яких історична постать козацького ватажка осмислюється як героїчна у боротьбі за справедливість. Цим пояснюється позитивне ставлення кожного митця до свого героя. Проте, послуговуючись власним баченням глибинної суті народного ватажка, кожен з авторів наділяє його певними індивідуальними якостями і мотивами поведінки.

У творі Ореста Сомова Гаркуша інтерпретується згідно з тими уявленнями про народного месника, які панували серед поневоленого селянства. У свідомості останнього Гаркуша – захисник знедолених і активний борець за справедливість. Саме тому, починаючи з перших глав «малоросійської бувальщини», письменник налаштовує нас на позитивне сприйняття головного героя твору. Вже особливі риси обличчя і статури Гаркуші створюють певне уявлення про фізичну силу та душевну загартованість їх носія. Про шанобу та вірність Гаркуші як ватажку його побратимів ми довідуємося із епізоду розправи над євреєм-зрадником Гершком. Символічною експозицією до появи Гаркуші, яка засвідчує патріотичність і благородність намірів героя, стає пісня віщого сліпого у маєтку судді про Богдана Хмельницького: «...Тільки Бог святий знає, / Що Хмельницький думає, гадає!» [6]. Безпосереднім учасником дій Гаркуша, схоплений представниками правосуддя, стає у четвертій главі, але й тут письменник кидає тільки окремі промені світла у глиб загадкової постаті героя, натякаючи на його кмітливості і знання людського серця.

Обраний Гаркушею шлях боротьби потребує неабиякої витримки, мужності та сили волі героя, оскільки неминучим є постійний стан фізичного та морального напруження. Ті риси, що поєдналися у характері головного персонажа твору, дають йому змогу завжди діяти помірковано та виважено. «В характере атамана была такая чудная смесь лицемерства с добрыми природными склонностями, холодной расчетливой мстительности с наружным правосудием и благонамеренностью, что самые приближенные его, Несувид и Закрутич, обманывались в истинных или ложных его ощущениях и не могли разгадать того, что в нем происходило» [6]. Лицемерство та розважливу мстивість Гаркуша залишає для зажерливих панів, а щирим серцем завжди відгукується на нещастя скривджених. При цьому благородство духу вчувається у всьому, що б не робив герой. Така єдність контрастних відтінків характеру свідчить про психічну та духовну цілісність героя, якій дивуються навіть його побратими.

Важливим є усвідомлення Гаркушею мети своєї боротьби як встановлення та утвердження справедливості не шляхом сліпої помсти багатолікому злу, що ми бачимо у творі В. Наріжного. Герой О. Сомова розставляє акценти по-іншому: встановити справедливість для нього означає віддати шану гідним людям (Олеся, Торицький) та допомогти тим, хто справді заслуговує на щастя (Квітчинський, Пріся), а вже потім карати всіх, хто веде паразитичний спосіб життя.

Освіченість Гаркуші О. Сомова виявляється не лише у вмінні дипломатично вирішувати проблеми, а й у глибокій прозірливості та знанні людської психіки. Герой знав, чим «причарувати» своїх наглядачів, щоб втекти від них, був переконаний, що тільки

гроші зможуть вплинути на рішення пана Гриценка щодо весілля своєї дочки. Непохитна впевненість у собі, власних силах і принципах робить непотрібним стороннє визнання правомірності діянь Гаркуші. Услід за О. Сомовим Г. Квітки-Основ'яненко змальовує головного героя свого твору освіченою особистістю. Хоча освітній ценз в обох випадках має засадничє значення, проте його вплив на героїв виявляється неоднаковим. В «Преданні о Гаркуше» він (освітній ценз) є стрижнем особистості народного ватажка, спонукає його до повстання проти соціальної несправедливості та, водночас, до усвідомлення свого методу боротьби як такого, що підриває авторитет офіційної влади. За допомогою здобутих в Академії знань, Квітчин Гаркуша намагається знайти порозуміння з пануючою владою, переконати всіх, кого зустрічає на своєму шляху, у правомірності своїх мети та способу боротьби. Головний герой «малоросійської повісті» є більш самодостатньою особистістю та використовує набуті знання і досвід у досяганні власної цілісності, елементи якої визначалися вище. Крім того, освіченість дає змогу Гаркуші О. Сомова глибоко проникати у сутність кожної людини, і відтак знати, як найкраще вчинити у тій чи іншій ситуації.

Головний герой повісті О. Сомова завжди діє виважено із позицій, близьких народові. Саме тому два селянина, спостерігаючи за каретою пана Просечинського, сподіваються, що його не мине справедлива кара Гаркуші. Докір, який кидають поселяни у бік пана, згодом лунає з вуст самого Гаркуші. Наставляючи вельмож (різкою чи просто словом), герой наголошує на загальнолюдських і, водночас, конкретних для певної ситуації моральних правилах, які вважає обов'язковими для виконання порядною людиною. Тих, хто дотримуються цих етичних аксіом, Гаркуша цінує і завжди їм допомагає не залежно від того, чи схвалюють вони його дії, чи ні.

Злутювання героя з народом, його прагненнями та переконаннями засвідчується побратимством Гаркуші з «вільними козаками» – вихідцями з простого люду. Образи товаришів головного героя, хоча і виписані дуже скупю, допомагають зрозуміти постать Гаркуші. На відміну від корисливих і байдужих до вищої ідеї розбійників у повісті В. Наріжного, О. Сомов змальовує товаришів Гаркуші відданими своєму отаману, його меті та моральним принципам, які співпадають з їх власними. Улюблений прийом автора «невласне прямої експозиції», який передбачає проведення читачем певних паралелей із подальшими діями й образами в творі, спрацьовує і цього разу. На початку другої глави «малоросійської бувальщини» подається стисла картина життя євреїв: «...євреї...пochти всегда под ветхою кровлею прятчут от любопытных и завистливых глаз накопленные ими богатства и часто всякими неправдами добытые драгоценности...Еврей Абрам...безперестанно прислушивался, озирался и при малейшем шуме снаружи бледел, как Каин» [6]. Може скластися враження, що на основі мотиву награбованого багатства євреї знаходяться на одному рівні шальок з гайдамаками, але наступний епізод повісті доводить моральну вищість останніх. Довідавшись, що Гершко викрив їх ватажка, перше, що спадає на думку товаришам Гаркуші – покарати зрадника, а на пропозицію Лемеша – спочатку пограбувати Гершка, гайдамак Несувід відповідає: «Досуг толковать о такой безделице, когда дело идет о жизни Гаркуши!» [6]. Ці слова доводять, що для побратимів головного героя, як і власне для нього самого, існують вищі цінності за гроші. Цікаво, що мотив осудження розбійників освіченою людиною (у творі О. Сомова – це інок Пітірім) використав у своєму творі і Г. Квітка-Основ'яненко. Квітчин Гаркуша приймає осуд своєї діяльності від молодшої людини та кається у власних вчинках. Такий фінал твору «Преданні

о Гаркуше» обумовлюється певними художніми і громадянськими поглядами самого автора. Гайдамаки у творі О. Сомова не змінюють свого рішення втопити Гершка. Частково це пояснюється лицемірством єврея навіть перед очима смерті, частково – ненавистю і зневагою до всіх ворогів свого народу.

Гаркуша називає своїх побратимів «вільними козаками». Така дефініція не є безпідставною: свобода волевиявлення притаманна кожному члену товариства. Гаркуша використовує свободу дій для реалізації своєї внутрішньої волі, яка співпадає з інтересами народу: «... что я положил себе на сердце, то непременно исполню» [6]. Таким чином, цілісність героя виявляється у єдності його соціальної та духовної сутностей.

Наразі постає засадниче для розуміння самотності образу Гаркуші О. Сомова питання: чому письменник вдався до розробки героїчного образу ватажка, не врахувавши тих обставин, які безпосередньо вплинули на рішення Гаркуші стати борцем за справедливість? Адже паралельно з О. Сомовим пише своє «Предание о Гаркуше» В. Наріжний, який ставить собі за мету вмотивувати та показати психологічну еволюцію образу Гаркуші як народного месника. Припускаємо, що відповідь криється у баченні автором образу таким, як його виплекав народ у піснях і переказах: як символ «героїчної потенції національного народного характеру» [7], як конкретне втілення ідеї національної боротьби за права народу та справедливість. Проте О. Сомов не обмежився фольклорним уявленням про Гаркушу. Концепція цілісної особистості, яка, за філософськими уявленнями, передбачає єдність природної, соціальної та духовної сутності людини, – ось у якому ракурсі прагнув письменник дослідити легендарну постать Гаркуші. Імпресіоністична манера письменника бачення образу народного ватажка стала основним засобом вибудовування цілісності образу Гаркуші. Кожний наступний епізод «малоросійської повісті» покликаний розкрити певну рису характеру героя, витворити з часткового ціле, синтезувати окремі елементи єдиного. Це досягається за допомогою художніх прийомів характеристики головного образу іншими персонажами та безпосередньо його власними вчинками.

О. Сомов не дає конкретного пояснення причин, які спонукали Гаркушу стати розбійником. На основі суми чинників – окремих епізодів, промов героя, його дій тощо, – письменник розкриває це питання. Зокрема, причинами є «добре серце» Гаркуші, яке не могло залишатися байдужим до чужого горя; зневага героя до інфантильних, зажерливих панів; високі моральні прерогативи, благородність духу і повага до чесних, добрих людей; високий освітній ценз, який забезпечує суголосність мотивів і вчинків героя. Крім того, внутрішня свобода, яка обумовлюється природною, соціальною та духовною цілісністю Гаркуші, спонукає героя до цілеспрямованої боротьби проти гнобителів свого народу, до свідомого волевиявлення з метою досягнення справедливості.

О. Сомов вдало обирає ряд художніх сюжетів, щоб розкрити такі якості Гаркуші як співчутливість, людяність, душевне благородство. Епізод, у якому Гаркуша допомагає одружитися Квітчинському з Прісею засвідчує, що він «от природы имеет доброе сердце» [6], що ця людина не глуха до чужого горя і своїм найпершим обов'язком вважає допомогу ближньому в досягненні щастя. Ці благородні переконання ставлять Гаркушу на якісно вищий моральний щабель, ніж батька Прісі – пана Гриценка, який погодився на весілля дочки тільки через весільний подарунок польського пана (перевдягненого Гаркуші). Головний герой змінює свою первинну мету – пограбувати пана Гриценка, ще й тому, що поважає і цінує людей добрих, співчутливих, позбавлених егоїстичних рис характеру.

Це стає причиною шанобливого ставлення Гаркуші до Олесі і Торицького в наступній главі повісті. Перед появою Гаркуші блазень Рябко заводить розмову про гайдамаків, порівнюючи їх злочини зі ще страшнішими панськими мордуваннями своїх підлеглих. Пан Просечинський обурюється на такі думки, але правди нема куди діти. На підтвердження слів блазня Гаркуша вкотре виявляє своє благородство, що є вищим, ніж у скупого пана. Він не тільки не зачіпає дочки і зятя пана, які виявили себе людьми, давши милостиню перевдягнутому в жебрака Гаркуші, а й обіцяє не чинити розправи над самим Просечинським, бо високо цінує хоробрість і відданість блазня своєму пану. «Гаркуша ніколи не змінював своєму честному слову: он не таков, как ваши паны и порядочные люди...» [6]. Зневага до таких «порядочных людей» вчувається у фальшивих нотках, які лунають у настановах на майбутнє пану Просечинському. Наскільки самовіддано Гаркуша ладен допомагати добрим людям, настільки ж сильно він ненавидить і зневажає аморальних їх представників. «Усе життя його (Гаркуші) було зміною пароксизмів презирства й співчуття, ненависті й любові до людства» [1:117]. Конфуцій казав: «Тільки істинно гуманна людина здатна і любити, і ненавидіти». У цій моделі сприйняття людства Гаркуша зближується із образом Міріам, головним персонажем драматичної поеми Лесі Українки «Одержима». Як засуджують і не розуміють Лесину героїню у її самовідданості Христу та ненависті до його катів, так вважає сліпий бандурист «не добрим, не порядочным» чоловіком Гаркушу через те, що останній подав йому милостиню, а за переконаннями старця, порядні люди не дають гроші першому зустрічному. Вкорінена рабська психологія не дає багатьом зрозуміти справжню моральну вищість вчинків Гаркуші на протигагу до позірної благородності інфантильних та скупих вельмож.

Повість «Гайдамака» О. Сомова відзначається оригінальним авторським прочитанням легендарної постаті ватажка Гаркуші. Письменнику вдалося створити цілісний образ народного месника, а імпресіоністична манера письма дозволила втілити авторський задум якнайкраще. Хоча великого роману про діяння Гаркуші О. Сомову створити так і не вдалося, та вже з написаних глав «малоросійської повісті» стає зрозумілою позиція автора у сприйнятті історичної постаті Гаркуші як народного образу-символу борця за справедливість.

1. З.В. Кирилюк. О. Сомов – критик та белетрист пушкінської епохи. – К.: Вид-во Київського Університету, 1965. 2. М.Зеров. Твори у 2-х т. – К.: Дніпро, 1990, Т. II. 3. О.М. Сомов. Были и небылицы. – М.: Советская Россия, 1984. 4. О.М. Сомов. Купалов вечер. – К.: Дніпро, 1991. 5. Русская романтическая повесть. Сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Сахарова. – М., 1980. 6. О.І. Гончар. Григорій Квітка-Основ'яненко. Життя і творчість. – К.: Наукова думка, 1969. 7. Є.Г. Вербицька. Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко. Нарис життя і творчості. –Х.: Харківське обласне видавництво, 1957. 8. az.lib.ru/s/somow_o_m/Сомов О.М. Гайдамака. 9. www.classic-book.ru //Н. Петруніна. Орест Сомов и его проза. 10. www.vehi.net/berdyayev/index.html // Н.А. Бердяєв. Про рабство і свободу. Цивілізація і свобода. Рабство людини у цивілізації. Творчість і свобода. 11. www.philology.ru/literature2/grikhin-kalmykov//В.А.Грихин, В.Ф.Калмыков. Творчество В.Т. Нарезного.

КАРНАВАЛІСТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ РОМАНІСТИКИ ЛАТІФЕ ТЕКІН

Серед літературного доробку яскравой представниці сучасної терецької прози, представленою такими романами як «Мечі з льоду» (1989), «Знаки любови» (1995), «Уроки вночі» (1986), «Кажуть, у лісі немає смерті» (2001), «Казки Берджі Крісті про смітник» (1984), «Люба безсоромна смерть» (1983), два останні сповна марковані рисами карнавалістичної літератури. Латіфе Текін у своєму дебютному романі «Люба безсоромна смерть» майстерно відтворює багатоголосся культури анатолійського народу, безпосередньо акцентуючи на її карнавальному вимірі. Названий роман має поліфонічну будову, де «діалогізм, і незавершальність є нагадуванням про контексти, які стають дедалі ширшими, від природи окремо взятого слова до взаємин між персонажем і автором або персонажем і текстом, до взаємодії між текстом і мовою, якою цей текст було створено» [Енциклопедія постмодернізму 2004, 38]. Розставляючи акценти, зазначимо, що карнавал входить у літературу в мить, «коли він починає потроху блякнути і поступово зникати з вулиць, а якщо й залишається, то вже радше як регламентоване продовження традиції, а не первинний вияв радості дерегламентованого і деієрархізованого життя – доба Франсуа Рабле» [Гаврилів 2001, 166].

В свою чергу, турецький літературознавець Альпер Акчам, у своїй праці «Карнавал та турецький роман», що вийшла друком у м.Анкарі у 2006, аналізує «Любу безсоромну смерть» супроти відомого твору Франсуа Рабле з долученням теорії карнавалістичної літератури, вперше проартикульованої відомим російським вченим Михайлом Бахтіним («Творчість Франсуа Рабле і народна культура середньовіччя та ренесансу», «Проблеми поезики Достоевського»). Відтак, названий роман Л. Текін відтворює народний сміх, який десакралізує, деієрархує життя, і водночас переплітається із релігійною догмою та обрядовістю, є важливим фактором анатолійської культури.

Так, Тимофій Гаврилів, у своїй праці «Знаки часу» окреслює карнавальну літературу як таку, котра «міряється мірками категорій естетики сміху. Вона вітає життя сміхом, вона вітає сміх у житті» [Гаврилів 2001, 168].

Для карнавалу характерний феномен *parodia sacra*, в якій пародіюються священні тексти й обряди [Гаврилів 2001, 151]. Власне найулюбленишими із стильових засобів карнавальної літератури є гротеск і пародія, амбівалентні за своєю природою. (Це означає, що, наприклад пародія – не голе заперечення пародіюваного, а водночас його таємне визнання). Пародійне зображення обрядів, що супроводжують важливі моменти життя, такі як народження, смерть, одруження, у романі заслуговують на особливу увагу. Так, Латіфе Текін досить колоритно, а це безперечно вказує на глибоке знання традицій та вірувань народу, описує ритуал першої ініціації новонародженого. «Немовля та матір розмістили нагорі. Породіллю накрили червоною хусткою, а над головою повісили ножиці. В той же день гучно відсвяткували родини та провели обряд найменування дитини. Нагріли води у величезному казані; запрошені, а це були всі представники жіночої половини села з дітьми, кидали в окріп принесені з дому сухі квітки та трави. Криві та сліпі,

вдови та жінки, чоловіки яких померли замолоду чи відразу після весілля, залишили оселю. Решта – випили по горнятку того варива та по черзі поплювали немовляті в рота, нашіптуючи на вухо, – «бути тобі схожою на мене». Того вечора нарекли дівчину іменем матері батька – Нугбет. А в немовляті личко налилося й почервоніло, як буряк. Не знаю, скільки днів горіло нещасне пропасницею» [Tekin 2002, 14]. Пародії на пророцтва героїв роману, зокрема матері сімейства Атіє, що стоїть у центрі сюжетних колізій твору, кожного разу тішать читача. Це ворожіння на кавовій гушці, тлумачення снів, читання молитов та звернення до міфічних істот, покликанні пояснити незрозуміле, ба нове, привезене з далекого міста. Так, дружина головного героя Хувата Атіє, привезена з того ж міста, викликала підозри, бо була «екзотичною» чужинкою, з неприродньо білим кольором обличчя. Знані ворожки села вдалися до чисельних пророцтв аби заручитися підтримкою джинів і збагнути чи принесе Атіє щастя/нещастя в село. Врешті, після смерті трьох кіз, у яких раптом здулися животи, та після того як мати Хувата впала зі стільця, а декілька сільських курей раптом перестали нестися, було вирішено, що молодиця від нечистого. З наведених прикладів очевидний пародійний характер роману.

Наступною карнавалістичною метаморфозою, яскраво вираженою у романі Латіфе Текін є гротеск. Останній, будучи невід’ємним елементом народної культури, як зазначав Тимофій Гаврилів є метаморфоза в розтині, метаморфоза, яка залишилася незавершеною, яку, мовлячи образно, витягли з казана, насампочатку процесу переплави, в результаті різюча непокєднувальність деталей. Любов до використання гротескних зображень та мотивів у романі свідчить про те, що Латіфе Текін свідомо вибирає карнавалістичне бачення світу. Так, наприклад, в образі Хувата письменниця артикулює гротескність. Після невдалих комерційних операцій у Стамбулі, Хуват повертається додому вже з довгою бородою і з головою занурюється у «зелені книжки», безапеляційно вимагає від дружини та дочок суворого дотримання релігійних правил. За декілька днів він одягає «чорні шейтанські спідні та біжить з хлопчачами грати у футбол», чи на зелених книжках змагається в силі з синами, Атіє ж в цей час віником шкагає його по голові.

Гротескність роману доповнює, очевидно, карнавалістичний елемент, власне художній засіб – маска. Це категорія перетворення, за рахунок якої, як зазначає Гаврилів, роблячи посилання на праці М. Бахтіна, «Карнавал – єдне, примножує, лучить священне з буденним, високе з низьким, велике з малим, короля з його блазнем» [Гаврилів 2001, 155]. Складається враження, що читаєш визначення постмодерної белетристики. Звертаючись до тексту, конкретні приклади реалізації названого художнього засобу: персонаж Махмуд, продаючи книжки одягає вбрання Біла Кіда, пізніше він звертається за підмогою до друзів, які вдягають вбрання Супермена, Тарзана, Зоро. Власне, зміну одягу Нувата теж можна розцінювати як маскування, за рахунок наслідування.

І насамкінець хотілося б згадати про не менш важливий аспект Карнавалу, а саме інструменталізацію тіла людини, він руйнує пропорції та підкреслює недоліки. Карнавал має свої улюблені частини тіла: обличчя (маску) і геніталії, машкарований верх і гіперболізований спід [Гаврилів 2001, 169]. Безпосередньо до цієї теми у своїй розвідці звертався Альпер Акчам, ось як він пише: «Впродовж всього роману перед нашими очима постійно постає картина частини тіла від поясу вниз. Це і експертиза наявності дівочої Дірміт, яка має місце у вітальні помешкання сім’ї героїні, і відбувається паралельно перервірі «чоловічого органу» Сейта. І звичке йорзанья ковдри з очевидної причини вночі

над молодими, яке закінчується підігрівом води для традиційного омовіння. Власне, з цієї причини Дірміт, не наважуючись стати тому свідком, вночі взяла за звичку справляти нужду просто в ліжку, тощо» [Akçam 2006, 409].

Неоднозначним, хоч й характерним для карнавалістичної літератури є сприйняття смерті у романі, як цілком вагомोї частини життя, страху та паніки перед якою не існує аргіті. Роман закінчується смертю Атіє, яка насправді помирає, щоб продовжити жити у своїх дітях. Звернемося до тексту: «Удома вона сказала, що відтепер її мати збаламутить і потойбічний світ. Після чоґо Атіє заборонила доньці грати в гру «чорна крапка» і додала, що Хуват збожеволіє відразу після того, як її душа відійде в інший світ. Здавалося, що вона присяглася цим, навіть наслинила палець та встромила його в стіну. Дірміт лише стиснула зуби та не зводила очей з мокрої плями на стіні. Раптом з того місця розквітла червона гвоздика. Дірміт з очевидним сумнівом примружила очі. Вона піднялася з місця, взяла червону гвоздику зі стіни та причепила до грудей» [Tekin 2002, 218].

Карнавалістично маркованою стала майже вся проза Латіфе Текін. Так, «Казки Берджі Крісті про смітник» (1984), дублюючи сюжет роману «Люба безсоромна смерть», переносять його у вир міста. «Уроки вночі» (1986) спроектовані у площину жанру політичного роману. Ідеологічний вимір роману дозволяє авторці звернутися до концепції «незавершеного» (Бахтін М.М.), «яка розтягує діалогізм ad infinitum (до нескінченності) і яку можна розглядати як таку, котра випередила певні критичні рецепції читача, що трактують рецепієнта тексту як особу, заангажовану в його часткове завершення. Тут і діалогізм, і незавершальність є нагадуванням про контексти, які стають дедалі ширшими, від природи окремо взятого слова до взаємин між персонажем і автором, або персонажем і текстом, до взаємодії між текстом і мовою, якою цей текст було створено» [Мейлер 2003, 38]. Поряд з цим, на думку турецького літературознавця А. Акчама, серед доробку Латіфе Текін саме романи «Казки Берджі Крісті про смітник», «Люба безсоромна смерть» є найбільш плідними з огляду карнавалістичних метаморфоз. У результаті ознайомлення з прозою турецької письменниці, ми також виділили «Любу безсоромну смерть», як високо художній твір, з характерними постмодерністськими ознаками, а саме карнавалістичним аспектом. Так, з проведеного аналізу очевидно, що романістиці турецької письменниці Латіфе Текін, зокрема «програмному» романові «Люба безсоромна смерть» притаманні актуальні насьогодні постмодерністські виміри, представлені рефлексивністю, іронією, пародією, грайливим колажем високих і низьких елементів та інтертекстуальним прочитанням.

1. *Гаврилів Т.* Знаки часу. Спроби прочитання. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2001. – 225 с. 2. *Затонський Д. В.* Модернізм и постмодернізм: Мысли о извечном коловращении искусств. – Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСГ», 2000. – 256 с. 3. *Мейлер Б.* Бахтін М/ Енциклопедія постмодернізму / Пер. з англ. В. Шовкун. – К: Основи, 2003. – 503 с. 4. *Akçam A.* Karnaval ve Türk romanı. – Ankara: Ürün yayınları, 2006. – 238s. 5. *Parla J.* Don Kişot'tan Bugüne Roman. – İstanbul: İletişim Yayınları, 2002. – 389s. 6. *Tekin L.* Sevgili Arsız Ölüm. – İstanbul: Everest Yayınları, 2002. – 218 s.

ТИПИ НАРАЦІЇ У ТВОРАХ ЛЮБКА ДЕРЕША (РОМАНИ «КУЛЬТ», «ТРОХИ ПІТЬМИ»)

Наратологія як окрема наука, сформувавшись у середині минулого століття, пройшла доволі довгий шлях розвитку в західному літературознавчому та мовознавчому напрямках наукових досліджень. Як особливу філологічну науку її визначають чеська структуралістська школа, німецька комбінаторна типологія, англо-американська індуктивна теорія, російська концептуальна типологія. Наратологія, за спостереженням І.Ільїна, вважається дисципліною, що знаходиться на помежах і структуралізму і рецептивної естетики. Перший розглядає художній твір як автономне явище, друга ж схильна розчиняти його у свідомості читача. Наратологію розуміють як спробу побудувати універсальну модель подієвих рядів у письменстві, при цьому наратив зміщується із жанру оповідання, повісті, роману як посередника між автором і читачем на висвітлення структури власне оповіді [Ковалів 2007: 94].

В українському літературознавстві останніх десятиліть відбулися значні зміни: диктат ідеології поступився методологічному плюралізму, вчені отримали вільний доступ до здобутків світової науки, змістився акцент на інші методологічні орієнтири – все це налаштовує на застосування нових методик літературознавчого аналізу, вироблення нових теоретичних підходів до вивчення літературних текстів. Українська література кінця 90-х років ХХ ст. – початку ХХІ століття, перебуваючи в ситуації історичного зламу, знаходиться у руслі сміливих експериментів. Текст сучасного письменника – цікава і досить складна наративна структура, яка потребує детального вивчення.

Сьогодні обґрунтовано говорять про два види наративних структур (лінійний і нелінійний), виділяючи дев'ять їх основних типів. Для першого типу характерна наявність історії як центру наративної структури, що об'єднує в собі події, і в цій історії присутній фінал на подієвому чи розповідному рівнях. Другий тип також має лінійну побудову художнього тексту, але фінал тут уже відсутній. Таким чином автор залучає до співпраці читача. Третій тип – це розповідь, що ґрунтується не на зовнішніх подіях, а на внутрішніх переживаннях персонажа.

Для нелінійного виду наративних структур властиве незбігання сюжету і фабули, але присутні причинно-наслідкові зв'язки та фінал. Четвертим типом наративної структури є художній текст, в якому наратор володіє вищим знанням і художньо обробляє матеріал. До п'ятого типу належать твори відкритої структури, в яких сюжет не збігається з фабулою, але є історія, часопросторові орієнтири довірливі, що зумовлює можливість творчої взаємодії з читачем. «Діалогічний», шостий тип, відрізняється підвищеним значенням мінімальних одиниць розповіді, оскільки кожна фраза діалогу акцентована і має повне образно-смісловне навантаження в конструюванні буттєвої історії в уяві читача. Сьомий тип становлять безфабульні художні тексти. Центр такої структури – у квазіісторії. Восьмий тип – форми викладу, які в традиційному літературознавстві вважаються «нерозповідними» (наприклад, есей). І, нарешті, дев'ятий тип – це художні твори, для яких характерне використання уривків, цитат, фрагментів, в котрих відсутня історія як центр, а цілісність досягається за допомогою «маски» автора [Сірук 2006: 98-99].

У західному літературознавстві, як правило, фігурує термін «наратор». В українському ж розрізняють два його типи: «оповідач» і «розповідач». Ці поняття визначав ще С.Кирилюк у своїй доповіді на першій регіональній науково-методичній нараді з проблем розвитку та впорядкування термінології, що відбулася у 1970 році [Кирилюк 1971: 56]. Оповідач – літературний суб'єкт, вигаданий автором, від імені якого в прозовому творі розповідається про певні події, формується естетичний, ідеологічний, психологічний погляд на зображуване. У тексті він представлений граматичною формою першої особи [Ковалів 2007: 157]. Розповідач – різновид літературного суб'єкта, вигадана автором особа, від імені якої в епічному творі він зображує події та людей. Розповідач сприймається за літературну постать, котра зазвичай постає одночасно автором і персонажем [Ковалів 2007: 339]. При аналізі твору з точки зору наратології В.Шмід пропонує використовувати саме термін «наратор», оскільки це поняття є «суто функціональним, тобто воно означає носія функції розповіді безвідносно до будь-яких типологічних ознак» [Шмід 2003: 65]. Але наратора не можна ніколи отожднювати з фігурою самого автора, який займає зовнішню позицію по відношенню до твору.

Існує два основних способи зображення наратора у творі: експліцитний і імпліцитний. Експліцитне зображення базується на самопредставленні наратора, який може називати своє ім'я, описувати себе, розповідати історію свого життя. Імпліцитний же – прихований наратор.

Взагалі, на сьогоднішній день є досить багато типологій наратора. На нашу думку, найбільш чіткою і послідовною є класифікація В.Шміда, в основі якої лежать наступні критерії і типи:

Критерії	Типи наратора
спосіб зображення	експліцитний – імпліцитний
дієгетичність	дієгетичний – недієгетичний
ступінь обрамлення	первинний – вторинний – третинний
ступінь виявленості	сильно – слабо виявлений
особистісність	особовий – безособовий
гомогенність	єдиний – розсіяний
антропоморфність	антропоморфний – не антропоморфний
вираження оцінки	об'єктивний – суб'єктивний
інформованість	всезнаючий – обмежений у знаннях
простір	всюдисущий – обмежений за місцезнаходженням
інтроспекція	внутрішній – зовнішній
професійність	професійний – непрофесійний
надійність	надійний – ненадійний

В.Шмід полемізує з Ж.Женеттом, закидаючи йому надмірне ускладнення термінології. Так, він критикує введені останнім терміни «екстрадієгетична розповідь», «дієгетична, чи інтрадієгетична», «метадієгетична», вважаючи, що не варто ускладнювати просте явище структур обрамлення термінами, які різко протиставлені звичайному слововживанню.

Натомість пропонує введені Б.Ромбергом терміни «первинний», «вторинний», «третинний» і под. наратори [Шмід 2003: 78-79]. Та все ж, критикуючи окремі термінологічні нововведення Ж.Женетта, В.Шмід не відкидає його опозицію «гетеродієгетичний – гомодієгетичний наратор», звертаючи увагу на те, що вона є ідентичною пропонованій ним градації «дієгетичний – недієгетичний наратор», і пропонує таблицю співвіднесення своєї і женеттівської термінології:

Термінологія Женетта	Термінологія Шміда
екстрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	первинний недієгетичним наратор
екстрадієгетичний-гомодієгетичний наратор	первинний дієгетичний наратор
інтрадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	вторинний недієгетичний наратор
інтрадієгетичний-гомодієгетичний наратор	вторинний дієгетичний наратор
метадієгетичний-гетеродієгетичний наратор	третинний недієгетичний наратор
метадієгетичний-гомодієгетичний	третинний дієгетичний наратор

У цій статті ми хочемо проаналізувати два романи сучасного українського письменника Любка Дереша «Культ» та «Трохи п'ятьми» саме з точки зору наративної структури, використовуючи термінологію В.Шміда та Ж.Женетта.

«Культ» став своєрідним підсумком більшості літературних пошуків 90-х років минулого століття», – так анотацію знаходимо у книзі, що була видана у видавництві «Кальварія» 2006 року [Дереш 2006: 2]. З нею не можна не погодитись, адже роман дійсно має в собі всі ознаки постмодерного твору. Це і побудова тексту, де кожен розділ розділений на підпункти, які пронумеровані; спостерігається використання різних шрифтів на означення реального чи ірреального світу (так, перебування Юрка Банзая або інших персонажів у наркотичному чи звичайному сні виокремлюється відмінним шрифтом; думки персонажів у якийсь момент їхніх дій беруться в дужки і теж графічно виділяються; несподіване і, здавалося б, хаотичне розміщення листів до Романа Корія в тій частині тексту, де про нього взагалі і не згадується, тощо). Наявна й інтертекстуальність. Обізнаний читач виокремлює цитати з класичної української літератури (напр., Т.Шевченка), а ще більше алюзії до сучасної літератури (зокрема до Ю.Андруховича та його «Перверзії»); крім того, спостерігаємо типове для постмодерністів введення себе чи своїх товаришів-письменників у твір (напр., перерахування прізвищ авторів книжок на полиці у Юрка Банзая). Звісно ж динамічний сюжет, напружена інтрига, значна містичність. Належність твору до постмодерністської літератури не могла не позначитись і на типах нарації.

Застосовуючи класифікацію описаних вище видів і типів наративних структур, можемо відзначити, що твір належить до лінійної наративної структури першого типу. Тобто ми маємо певну історію, що є центром наративної структури, яка має фінал і на подієвому, і на розповідному рівнях.

Щодо наратора, то тут прослідковуємо імпліцитний спосіб зображення недієгетичного наратора, який є первинним, безособовим, об'єктивним. За термінологією Женетта – екстрадієгетичний гетеродієгетичний наратор. Проте, іноді автор надає слово самому персонажу. Так, всі сні, які Юрко Банзай записує у свій щоденник снів «Соньку-дрімку», – нарація дієгетичного наратора. Тобто ми маємо першоособову розповідь персонажа.

Такий прийом дає читачу можливість доторкнутися до особистого, ніби проникнути в думки героя. Цьому сприяє також адресація персонажа до самого себе: «А може, то не було вигнання... Га, Юрчику?», «Ти педофіл, Банзаю, з'ятям собі раз і назавжди. Ти педофіл» [Дереш 2006: 29].

Як зазначають дослідники, авторське втручання в наратив може виявляти себе різною мірою: неприхована відкрита поява на дискурсивному рівні, протиставлення, відсторонення позицій автора і наратора, повна авторська наративна ситуація, наратор, який коментує зображувані події, керує читацькою увагою. Наратор є часткою текстуального світу і передає розповідь іншому його членові – наратору – явному чи ймовірному співрозмовнику, до якого звернена мова наратора [Сірук 2006: 156]. У «Культі», ведучи розповідь про щось, наратор, трапляється, звертається до уважного наратора: «Як вам таке, пані та панове? Бо Алісці, наприклад, таке надзвичайно сподобалося. Та й пані Нелі, гадаю, теж» [Дереш 2006: 157].

Більш складним з точки зору наративної структури, на нашу думку, є останній роман письменника «Трохи п'їтьми». Твір починається як психосеанс, на якому розіграно монодраму. Таким чином, маємо обрамлення, а, відповідно, первинного і вторинного нараторів у особі Л., який прийшов до психолога. Проте, не можна сказати, що вони чітко розмежовуються, оскільки первинний наратор органічно вливається у вставлену історію, перевілюючись на прохання психолога в Германа – учасника злету самогубців на полонині, і який є ніби прихованою суттю Л. Тобто, у вставленій розповіді маємо експліцитний спосіб зображення дієгетичного наратора, що розповідає про себе як про фігуру дієгезису, висвітлює події зі своєї суб'єктивної точки зору. Наратор сильно виявлений, особовий, антропоморфний. Можемо говорити про суб'єктивність викладу, оскільки він є також і внутрішнім.

Ж.Женетт припускає лише два ступені присутності розповідача у дієгезисі: він може бути або головним героєм (автодієгетичний наратор), або ж спостерігачем чи очевидцем. В.Шмід, услід за С.Лансер, підтримує запропоновану нею більш детальну схему, що має п'ять ступенів участі наратора у дієгезисі, і, екстраполюючи її на женеттівську термінологію, отримує наступні типи дієгетичного наратора: а) непричетний очевидець, б) очевидець-протагоніст, в) другорядний персонаж, г) один із головних персонажів, д) головний герой (наратор-протагоніст) [Шмід 2003: 92].

За цією типологією Герман-наратор є одним з головних персонажів. Наратор, за зауваженням В.Шміда, як носій розповідної функції стає персонажем (актором) лише тоді, коли про нього починає розповідати наратор більш високого ступеня, а персонаж (актор) може стати наратором тоді, коли він набуває функції вторинного наратора. Про Германа розповідь починає первинний наратор Л., а, отже, спочатку він виступає як персонаж, коли ж Л. ніби перевілюється у Германа і починає все бачити його очима, маємо персонажа, що перетворюється на наратора. Це саме твердження можна застосувати до всіх інших головних героїв, які по черзі стають нараторами.

Метод передачі функції оповідача кожному з героїв у романі дає нам можливість заглибитись у свідомість окремого персонажа, таким чином розкрити їх внутрішній світ, мотиви поведінки. Це також допомагає побачити інших персонажів через призму сприймання кожного разу іншої особи, пояснити їхню поведінку в окремі моменти. Цікавим є також сам спосіб передавання. Як правило, перехід функції наратора від одного персонажа до іншого

відбувається плавно і майже непомітно, що при першому прочитанні може навіть трохи заплутати читача. Наприклад, думки Германа:

«Ти вже спиш?» – спитав я. Віка гладить мене по щоці, мені приємно.

«Ні, милуюся тобою. Мені такий сон наснився, я хочу його розповісти тобі».

«Давай», – кажу я, але розумію, що ЦЕ І Є СНОМ, і прокидаюся. Так повторюється двічі... поки п'яتما нарешті не затуляє мені все»

У наступному абзаці:

«Прокидаюся від гострого болю у скронях, хочу розплющити повіки і відчуваю дошкульну різь в очах. Витягаю затерплі руки з-під спальної подушки... В голові моментально проносяться страхиття вчорашнього вечора з Лорною і я здригаюся. Господи, як я *молила* (підкреслення наше – М.Р.) Тебе, щоб це виявилось сном... а потім згадую того цілителя, і мені стає спокійно» [Дереш 2008: 165]. Тобто, з наступного абзацу розповідь продовжує вже Жанна.

Часто, перед переходом функції наратора від одного до іншого персонажа відбувається ніби паралелізм думок: думки Жанни: «Я обернулася до Віки. Вона швидко поцілувала мене в губи і першою вилізла з намету. А я на хвилю відчула себе дивно. Наче все було химерним гарячковим сном, і насправді я – Йотсек, у мене температура, я не можу заснути, кручусь, мучусь. Де ти, Йотсеку?.. *Стискається серце*» (підкреслення наше – М.Р.). І наступний абзац: «Від згадки про Жанну в мене *стискається серце* (підкреслення наше – М.Р.). Я від самого ранку намагався бігати туди-сюди по Шипоту, аби розвіяти важкі думки. Мене непокоїть Лорна. Я хочу знайти її й поговорити з нею про Жанну. Нарешті час це зробити» [Дереш 2008: 235] – це вже думки Йотсека, який продовжує далі розповідь. Такий прийом, на нашу думку, додає розповіді додаткової інтриги, крім того, ніби вказує на взаємопов'язаність персонажів на духовному рівні.

Як і в першому випадку, ми маємо вид лінійної наративної структури першого типу.

Отже, проаналізувавши два романи Любка Дереша, можемо зробити висновок, що вони співпадають за видом наративної структури, але типи нарації у обох творах різні. Так, у першому маємо недієгетичного (гетеродієгетичного) наратора зі введенням у окремих частинах твору першоособової нарації для проникнення в душевний стан героя та налагодження комунікативного зв'язку «автор – читач». У другому романі наратори дієгетичні (гомодієгетичні), які виступають головними героями твору, тобто фігурують у двох планах: і в розповіді, як її суб'єкти, й у історії, що розповідається, як її об'єкти.

1. *Дереш Любо*. Культ. – Л., 2006. – 208 с. 2. *Дереш Любо*. Трохи п'ятми. – Х., 2008. – 288 с. 3. *Кирилюк Є*. До термінології українського термінознавства. // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – с. 56-59. 4. *Літературознавча* енциклопедія: У 2-х т. / Авт.-уклад. Ковалів Ю.І. – К., 2007. – Т.2 – 624 с. 5. *Сірук В*. Наративні структури в українській новелістиці 80-90-х рр. XX ст. (Типологія та внутрішні моделі). – Луцьк, 2006. – 224 с. 6. *Шмид В*. Нарратология. – М., 2003. – 312 с.

СВОБОДА ТА СВОБОДА ВИБОРУ У БАЛАДАХ М.І.КОСТОМАРОВА

На думку відомого філософа М.Мамардашвілі, в слові «свобода» ми приймаємо те, чого не знаємо в розумінні знання. Свобода безпосередньо достовірніша і, як безпосередньо достовірніша, не є при цьому достовірністю факту, емпірії [7]. І саме поняття свобода потрібно прийняти як «факт, на питання провникнення якого немає жодної необхідності відповідати», [7] хоча воно і набувало різного змісту в різні епохи, в різних філософів та політиків, але ніколи не переставало бути важливим, зокрема для позначення умови, необхідної для індивідуалізації особистості, її реалізації у соціумі й взагалі для повноцінного життя. Звертаючись до визначення свободи як базової для нашого дослідження філософської категорії, усвідомлюємо, що «свобода – це одна з характеристик людини, яка полягає в тому, що вона (подібно до Бога) може діяти (чи не діяти) з власної волі, детермінуючись обставинами. Свобода є підставою моральності людини» [3; 587].

Дослідження творчості письменників з філософської точки зору та через призму категоріальних понять – це один із шляхів до глибшого пізнання ідейного пласту творів, моральних принципів автора, його філософських поглядів і розуміння світу. Актуальним є на наш погляд такий підхід до поетичної спадщини Миколи Костомарова, бо з багатьох причин, зокрема неправильного розуміння і сприйняття його поезій критиками, існування його в одній епісі з генієм – Т.Шевченком, лірична сторінка творчості його є недооціненою та малодослідженою. Велику увагу дослідники приділили науково-публіцистичним працям та історіософським засадам в них, прозовим та драматичним художнім творам. Але ж сам Микола Іванович Костомаров був неординарною та багатосторонньою особистістю за життя. То ж чи варто його поезію-голос душі так категорично залишати поза увагою? Саме тому ми і вирішили пильніше придивитись до його лірики за допомогою поки що двох категорій філософії – свободи і свободи вибору.

Еріх Фромм стверджував, що свобода людини розвивається у два етапи: первинний – розрив пуповини при народженні (утворена свобода тут неповна, бо залишається залежність від батьків, яка, однак, гарантує спокій та захист від навколишнього світу) та вторинний – індивідуалізація (свідоме відокремлення себе від батьків і проникання у світ, суспільство). Яким би ідеальним не було суспільство, у ньому завжди існує межа індивідуалізації, за яку індивід вийти не може [8;]. Як проходить ці рівні Микола Костомаров? Його батько – поміщик, мати – кріпачка. Такий розподіл ролей між батьками природно призвів до того, що хлопчик з перших днів життя починає відчувати не захищеність від зовнішнього світу, а, навпаки, його пильний скептичний погляд на собі. Але більшим був удар по свідомості Костомарова на вторинному рівні, коли, переходячи до етапу індивідуалізації, вищого у плані набуття свободи, він відчув обмеженість своєї свободи після смерті батька. Конфлікт між фактичним (син поміщика) та юридичним (кріпак) становищами оголили у душі майбутнього письменника нерв до сприйняття найменших обмежень свободи, волі, прагнень. А він, як бачимо сконцентрувався повною мірою на вістрії пера письменника.

У творчості М. Костомарова, прозовий, драматургічній, поетичній чи публіцистичній, поняття свободи та свободи вибору – невід’ємна складова. Воно або виступає основною тематичною домінантою, або ж проходить наскрізним мотивом будь-якого взятого твору. Обмежуючись баладною спадщиною Миколи Івановича, ми водночас на звужуємо свій погляд на ці поняття у його доробку, навпаки, вважаємо, що саме тут він не лише на рівні свідомості, але й на підсвідомому (більшою мірою) заприявив себе як безкомпромісний свободолобець, людина і митець, що ратує за кожен щонайменший поступ до свободи народу, родини, особистості.

Балади М.Костомарова – це «вихід за поетичні рамки романтизму, як і принаймає міцної традиції» [1;11], це показ психології національного героя, безвихідності «із життєвої долі через вихід за межі людської екзистенції» [1;11].

Свобода як емпірична даність існує у нього лише на відкритому просторі, серед безмежних степів; вона, разом з піснею літає од Сосни до Сяну, доторкається хмари карпатської, блукає поруч з молодцем по зеленій луці, силою козацькою розтягається по широкому полю. А це тому, що свобода асоціюється у нього з вільним козацтвом, яке, мов степовий вітер, було нестримним і, як Дніпрова хвиля – сильним та могутнім. Пейзажні описи вимальовують у свідомості читача такий світ, який не створений бути підневільним, який духом стихій протистоїть будь-яким прагненням відняти свободу. Та ця свобода часом і сама з’являється у баладах як стихія:

То не зараза та, що з пекла вигаса
І по світу зі смертю гуляє,
Паскудить мир, як ниву сатана,
І білий світ тугою засіває, –
То наш Максим, неприятелям страх...
...Розносить лихо по чужих кутках.
(Балада «Максим Перебийніс»)

Вона, що дана від Бога, каральним мечем руйнує все на своєму шляху, « не милує ні жида, ні поляка...»[2; 40]Саме так вона діє, втілена в Максимові Перебийнісі, стримувана віками і катована, але випущена на волю потугою народного духу.

Микола Костомаров був людиною стійких моральних принципів, непримиренно до будь якого насильства – і тілесного, і духовного. Тому і його свобода, як спосіб детермінації духовної реальності, ґрунтується у нього на праві вибору: свідомого, несвідомого, а часто і даного Богом.

Герої балади «Щира правда» Вронський та Харкевич вільні у своєму виборі, вони, керуючись власними переконаннями, умовами ситуації та екзистенційним досвідом, вибирають для себе орієнтири в житті: один – щирю правду, інший – вірність. Перебуваючи в одному таборі, вони ці поняття не розрізняють, бо думають «Правда і вірність – все рівно!» [2; 46] Але життя ставить їх по різні сторони барикади, надавши і різного змісту їхнім, як здавалося тотожним, моральним принципам. Вояки стають причиною смерті один одного, бо їхня свобода вибору створила обмеження необхідністю для їхньої свободи дії.

У баладі «Чорний кіт» Микола Костомаров показує уже не «квазісвободу», обмежену необхідністю та відповідальністю, а іншу, більш якісну, реальну. Це свобода особистого вибору коханої людини, на який не впливають жодні сторонні сили, включаючи ворожбу і магію.

Над серцем хоч ніхто не вільний:

Кого любити не звелить, –

Нічим його не улестить.

Тут волевиявлення є недоторканою власністю суб'єкта свободи, вільною від сторонніх сил, підвладною лише волі серця, бажанню душі. І це, засвідчує не одиничний випадок, а цілі покоління. Саме для цього автор і ввів образ матері, яка з висоти власного досвіду навчає нещасливого сина нехитрій мудрості сердечній:

А все ж то не через котів

Дівчата люблять парубків.

Кохання, показує Костомаров, – це та сила, якій людина віддає свою свободу негативну, тобто свободу від когось або чогось, а натомість отримує свободу позитивну – свободу чогось: почуттів, сердечних порухів, нестримних бажань. Саме цю всемогутню і невідоротну силу любові у негативному плані показано у баладі «Максим Перебийніс». Максим покинув славне товариство заради ляшки Диман (треба розуміти – демон) – чарівниці, яка «к собі його причарувала» [2; 41]. Просто лише чари кохання могли змусити такого завязтого воїна-гайдамаку відступати від вірної справи, більш ніяк не можна це пояснити.

Ліричний герой Миколи Костомарова – це вже не просто романтичний герой, самотній у світі чужих людей, герой, що підвладний силам міфологічним. Це уже й особистість певною мірою, яка чинить опір цим силам – і перемагає. Але автор ще не дає своєму героєві повної свободи, він в деяких випадках діє замість нього і заради нього. Так у баладі «Квіточка».

Уже перші рядки насторожують уважного читача:

Вітронько віє

З панського лісу...

По річці к дівці

Квіточка плине...

Чому саме з панського лісу вітер? Чи не пересторога це для наївної дівчини? Панське – отже чуже, панське – значить підневільне, панське – дорівнює згубне. Але дівчина цього не помічає, вона закохана через посередництво квітки у того, хто її пустив на воду. Добровільно вона готова віддати і стрічку з головки, і перстеник, і шпильку з волосся, бо вже серцем чистим і незайманим зробила свій вибір. Вона віддає свободу свого серця не знаючи, що разом з цим може втратити свободу тіла, залишившись ні з чим, а тільки з ім'ям покритки. Саме тому автор дає собі право зробити вибір за дівчину

(і цей вибір стає остаточним):

Та й обірвалась (*дівчина*)

В холодну воду.

Микола Костомаров тут постає непримиренним ворогом усього, що зветься паном: вважає, що краще вбити свою героїню, ніж віддати її в руки панові.

Свобода вибору героя балади «Стежки» – іншого плану. Він має кохану дівчину, але свідомий того, що вона зраджує йому з іншим. Тут проявляється новаторство у романтичному стилі Костомарова: герой не прагне піти від світу, сповненого обману і горя, він не вбиває ні себе, ні коханця, ні дівчину. Навпаки, як сильна особистість він просить стихії сховати від нього правду:

Та щоб підвербами сліду не зосталось,
Щоб моє серденько тяжко не вривалось.

Він розуміє, що має вибір, тому вибирає самообман. Але воля обставин, воля іншої людини – непереборна для нього. Це можна пояснити словами Шопенгауера: «Безосновність волі... і визнали там, де вона проявляється найбільш очевидно, як воля людська, і назвали останню вольодною, незалежною» [5; 42].

Власна воля ліричного героя не може змінити його долю – волю світову:

Зібрались хмари і дощик полився:

На першій стежці спориш уродився.

Той спориш, який показуватиме сліди милої до іншого...

«Елемент свободи чи феномен свободи і достовірності її місця у світі в тому, що я можу діяти певним чином, підкоряючись надприродному внутрішньому впливові» [7;], стверджує філософ М.Мамардашвілі. Як Переконає нас творчість М.Костомарова, цей вплив має силу одухотворення, олюднення природи, а на людину діє, навпаки, оприроднююче, тобто наближає її до первісно закладених законів гармонії, справедливості. Адже людина народжується з відчуттям свободи, яка для людини є об'єктивною даністю, природним станом рівноваги, оскільки «людське існування і свобода з самого початку нероздільні. Тут мається на увазі не позитивна «свобода чогось», а негативна свобода від чогось» – в даному випадку – від інстинктивної невизначеності» [8;].

Ідею порушення світової рівноваги справедливості розробляє Микола Костомаров у баладі «Кінь». Людина (в творі – власник коня) – переступає моральні принципи, нехтуючи совістю і божими заповідями про братоловство, підмінюючи їх псевдо цінностями.

Недобре чинити, свій рід боронити

Зібрався панич-неборак:

Шляхи засідати, людей розбивати

Поперся в глибокий байрак.

Але, коли, здавалося, уже не було на його шляху жодних перешкод для здійснення кривавого плану, свій вибір зробила природа. Вона, олюднившись настільки, що моральністю своєю перевершила панича, сказала «ні»: кінь, колись вірний і безстрашний в бою, відмовляється допомагати господарю в його планах.

Був пан колись добрий, чесний та хоробрий –

Лукавий на лихо підвів!

Був кінь колись вірний, в послугі незмінний –

В розбії служить не схотів.

Подібне падіння людської моралі та совісті – у баладі «Пан Шульпіка». Шульпіка – польський пан, який викрав дівчину задля власної забави. Він здійснив тричі насильство: знехтував свободу дівчини, викрав у матері доньку, а у хлопця – кохану. Діалог двох героїв – матері та юнака – це підсилюючий елемент, що вказує на важкість провини пана. Таке нехтування почуттями, волею та свободою людей не залишає хлопцю іншого вибору як тільки кривава помста, розбухує ту ж стихійну силу гніву, яка спігне при виді панського горя, прозирає лише по здійсненню справедливої розправи.

Ой вискочив козаченько з куща лозового –

Покотився пан Шульпіка з коня вороного.

Хлопець чинить розправу над паном. Але чим відмінна ця розправа від намірів панича з балади «Кінь»? А тим, що все, що робиться задля свободи і справедливості – виправдане, слухне і доцільне, а що проти них – те викликає заперечення, протест, руйнування, і, відповідно, руйнується саме.

Оце тобі, сучий сину, за твої уразки,

Що ти їздив поміж миром без всякої опаски.

Отже, навіть короткого, але пройнятого внутрішнім прагненням до розуміння огляду поезії Миколи Костомарова може бути достатньо, щоб заперечити Опанасу Марковичу, який у листі до Миколи Гулака писав, що Костомаров женеться за простотою, а вловлює грубість і несмачність [1; 10], бо та свобода волі, вибору і особистості були йому особисто та його ліричним героям зокрема аж надто смачними і солодкими, щоб про них писати погано.

1. *Козачок Я.В.* Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова). – К., 2004. 2. *М.І.Костомаров.* Твори в 2-х томах. Упорядник В.Л.Смілянська. К.: «Дніпро», – 1990, – Т.1. 3. *Причиній С.М., Черній А.М., Чекаль Л.А.* Філософія. К.: «Академвидав». – 2005. 4. *Філософський енциклопедичний словник /Ред. В.І. Шинкарук.* К.: Абрис, 2002. 5. *Шопенгауэр А.* Избранные произведения / Сост., авт. вступ. ст. и примеч. И.С. Нарский. – М.: Просвещение, 1992. – 497с. 6. *Энциклопедия жизни и творчества Н.И. Костомарова (1817-1885) / Ред. Ю.А. Пинчук.* – К.: Институт истории Украины; Донецк: Юго-Восток, 2001. 7. *Мамардашвили М.К.* Кантианские вариации. – www. psychology.ru, 2000. 8. *Фромм Э.* Бегство от свободы. www. psychology.ru, 2000

*О.М. Сліпушко, к.філол.н., доц.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ПАРАДИГМА ОБРАЗУ АВТОРА У КИЇВСЬКОМУ ЛІТОПИСІ

Образ автора у Київському літописі – проблема, вивчення котрої є важливою складовою масштабної теми – образу автора у літературі доби Середньовіччя. Парадигма образу автора у Київському літописі дає уявлення про суспільно-політичні позиції та літературно-естетичні уподобання середньовічного автора літописця, зокрема книжника доби Високого Середньовіччя (XII століття). Саме це зумовлює актуальність даної теми. Окремі аспекти проблеми образу автора розглядаються у працях О.Александрова, П.Білоуса, Н.Вороніна, Л.Задорожної, М.Присьолкова, Б.Рібакова, П.Толочка та ін. Протягом тривалого часу науковці, вивчаючи образ автора у Київському літописі, акцентували свою увагу на таких проблемах, як авторство літопису, інтерпретація літописцями постатей окремих князів, стилістичне та ідейно-тематичне спрямування твору тощо.

Натомість новизна нашої статті полягає у тому, що робимо спробу визначити головні характеристики парадигми образу автора у Київському літописі. Відтак, мета

статті – довести, що образ автора у даному творі є чітко вираженим, його суспільно-політичні позиції та естетичні уподобання визначаються як політикою певного князя, так і власними поглядами літописця. Завданням дослідження є показати, як у складі літопису формувалася авторська парадигма, як її специфічні риси зумовлювалися особливостями епохи Високого Середньовіччя.

Перш за все слід наголосити, що авторська позиція у літописі зумовлюється тим, про кого пише літописець. Цілком правомірно зазначає Л.Задорожна: «На досить ранньому етапі розвитку української літератури спостерігаємо в літописній пам'ятці й оцінку особистості, зокрема можновладної» [Задорожна 2006, 11]. Саме оцінка образу володаря є важливою підставою для визначення авторства певних частин Київського літопису. Загалом же щодо авторства Київського літопису існують різні думки. Більшість дослідників, зокрема Б.Рибаков [Рибаков 1972, Рибаков 1991], сходяться на тому, що діяльність кожного князя у Київському літописі описувалася конкретним літописцем. Так, за часів Ростислава Мстиславича (помер 1167 року) літопис вівся у Києво-Печерському монастирі. Перша частина князювання Мстислава Ізяславича (1167 – 1169 рр.) була описана Петром Бориславичем і Полікарпом, останні замітки зробив невідомий автор. Князювання Гліба Юрійовича (1169 – 1170 рр.) описували Полікарп і Петро Бориславич. Друге князювання Мстислава Ізяславича (1170 р.) описав невідомий волинський автор. Друге князювання Гліба Юрійовича (1170 – 71 рр.) описав волинський автор.

Князювання Володимира Мстиславича (1171 р.) описав Петро Бориславич. Літописання часів Романа Мстиславича (1171 – 1173 рр.) фактично втрачено. Про Всеволода Юрійовича (1173 р.) писав сторонній спостерігач. Діяльність Рюрика Ростиславича (1173 р.) зафіксував Мойсей, Ярослава Ізяславича (1173 – 1175 рр.) – сторонній спостерігач. Друге князювання Романа Ростиславича (1175 – 1176 рр.) описували різні автори. Друге князювання Святослава Всеволодовича (1176 – 80-і рр.) зафіксував сторонній спостерігач, друге князювання Рюрика Ростиславича (1180 – 81 рр.) – частково ігумен Мойсей. Спільне правління Святослава і Рюрика (1181 – 94 рр.) описували два літописці. Правління Рюрика Ростиславича (1194 – 98 рр.) описав ігумен Мойсей.

Щодо літописця Полікарпа, то згадки про нього у Київському літописі містяться під роком 1167, де зафіксована бесіда Полікарпа з великим київським князем Ростиславом Мстиславичем; 1168 роком, де говориться, що Полікарп хоронив Ярополка Ізяславича; 1170 роком – згадка про те, що Полікарп супроводжував тіло Володимира Дорогобужського (тут оповідь ведеться від першої особи); 1171 роком – оповідь про те, як Полікарп зустрівач нового київського князя Романа Ростиславича. З кінця 30-х рр. XII ст. Полікарп був літописцем князя Святослава Ольговича. Характерними рисами літописця Святослава є те, що він дуже уважний до датування подій. Літописець наголошував на таких рисах князя, як чесність, миролюбність, глибока релігійність, дотримання клятви хресного цілування, турбота не про власну вигоду, а перш за все про народ. Після 1164 року літописець виступає захисником синів князя, гостро критикуючи Святослава Всеволодовича, який посів чернігівський стіл, а синів Святослава Ольговича не наділив «у правду». Ця апологія Олегу завершується у 1173 – 1174 рр., тому є підстави говорити про те, що хроніст Святослава Ольговича створив статті під 1141 – 1171 рр. Під роками 1147 – 1154 рр., що охоплюють князювання Ізяслава Мстиславича, фрагменти літопису Святослава Ольговича зустрічаються рідко, вони в основному невеликі, пов'язані з союзними діями

Святослава та Юрія у війнах за Київ, бо літописець описує життя Києва, а Святослав тоді жив у Новгороді-Сіверському.

Загалом статті під 1141 – 1171 рр. відрізняються наступними рисами: акцентування уваги на релігійності, точний церковний календар, багата церковна фразеологія, сіверський діалект. Саме вони визначають тут парадигму образу автора. У цьому проміжку часу Б.Рибаков виділяє два періоди: князівський і монастирський [Рибаков 1972]. Перший період охоплює роки, коли літописець супроводжував князя від Новгороду до Києва, від Володимира-Волинського до Москви, будучи княжим секретарем до 1155 року. В описах цих часів Святослав постає як вершитель долі Русі, визначний правитель, що є, звичайно, перебільшенням та ідеалізацією постаті князя. Другому періоду притаманні всі попередні риси, але, крім того, вони доповнюються глибокими знаннями тогочасного життя Києво-Печерського монастиря. Слід погодитися з думкою Б.Рибакова про те, що «кругозір літописця значно розширюється, він включає у поле свого зору більшу кількість осіб і подій, а на Святослава Ольговича дивиться доброзичливо, але ніби збоку. Святослав Ольгович стає лише одним із об'єктів опису і перестає бути тим єдиним історичним діячем, заради якого писався літопис» [Рибаков 1972, 45].

Очевидно, приблизно у 1156 році літописець Святослава пішов у Києво-Печерський монастир. Вже у цьому році він описує деталі смерті новгородського єпископа Нифонта у Києві, ставлячи у заслугу Нифонту його боротьбу з Климом Смолятичем, який був ставленником Ізяслава Мстиславича. Літописець називає Нифонта поборником Руської землі. Цим роком і починається монастирський період. Відтепер значно розширюються географічні межі літопису, зростає поінформованість літописця. Він використовує відомості не лише київські, а й ті, що приходять із Новгороду, Галича, Полоцька, Ростова, Володимира, Смоленська, Волині, Турова та інших міст. Автор фактично вперше створює великосвітську хроніку Русі, бо згадуються народження, весілля, похорони. На думку Б.Рибакова, ініціатором літопису нового типу був печерський ігумен Акиндин, обраний на цю посаду саме 1156 року і перебував на ній до 1164 року, коли його замінив Полікарп.

Б.Рибаков наголошує, що «загальноруський печерський літопис не був історичним джерелом. Це була щорічна хроніка великих і малих справ, без спеціального добору, хроніка, що була поза контролем великого князя Київського. Багатий боярський монастир міг дозволити собі легке політичне вільнодумство, оскільки долі князів у цей час нерідко були у руках боярства» [Рибаков 1972, 48]. Але у літописця були й власні погляди, що найчастіше проявлялися в оцінках постатей князів.

У 1161 – 1164 рр. постаті князів Ізяслава Давидовича і Святослава Ольговича фактично зникають зі сторінок літопису. Натомість головна увага автора-літописця зосереджена на образі Олега Сіверського. А запис про останню подорож Ростислава Мстиславича є фактично щоденником його останніх днів. Тут бачимо опис детальної розмови князя з печерським ігуменом Полікарпом. Так само детально описується смерть Ростислава 14 березня в селі Заруби та поховання його у Києві 21 березня 1167 року. Автор не згадує про джерело таких детальних розмов Полікарпа і князя, тому доречно говорити про те, що автором літопису був сам Полікарп.

Перерва у літописі охоплює роки 1171 – 1173. Після того літопис веде вже інший літописець Ростиславичів. Відтепер літопис створюється не в Печерському монастирі, а в іншому місці, можливо, у Видубицькому монастирі. Полікарп помер 1183 року. У Київському

літописі перу Полікарпа належать статті, що охоплюють майже тридцять років. Це дає можливість спостерігати еволюцію автора-літописця, який виробив власну манеру викладу та інтерпретації матеріалу. Визначальними рисами авторської парадигми є те, що Полікарп про все прагне писати детально, з максимальною точністю, віддає перевагу опису світських подій, а не військових. Створені ним похвали на честь князів, а також уривки, в яких він їх критикує, сповнені церковної фразеології. Він людина з глибоким релігійним і церковним світоглядом, його менше цікавить політична діяльність князів. Полікарп є послідовним прихильником молодших Ольговичів, засуджуючи Святослава Всеволодовича за утиски двоюрідних братів-сиріт. Його світовідчуттю притаманні побожність і християнський провіденціалізм. Описуючи битви, Полікарп намагається якомога швидше наголосити на їх результатах, фактично не вдаючись у деталі змагань. Він не є прихильником воєн, для нього вони – необхідність, котрої слід уникати, акцентує увагу на тих розрухах, які вони несуть.

Київський літопис завершується похвальною промовою Мойсея на честь завершення побудови підпірної стіни Видубицького монастиря 24 вересня 1198 року. Але його перу належить і низка інших статей. Мойсей – автор зі сформованим власним світоглядом і стилем. М.Присьолков головними рисами стилю Мойсея називає дві. Перша – прихильність до князів Ростиславичів, друга – штамп у некрологах: «приложися ко отцем своим и дедом своим, отдав общий долг, его же несть улежати всякому роженому» [Присьолков 1995]. Статті 1197 та 1198 рр. цілком однакові за стилем та інтересами, що свідчить про авторство Мойсея. Під 1197 роком він розповідає про смерть князя з роду Ростиславичів – Давида Смоленського, про його постриг перед смертю, поховання і творить величну похвалу йому. Опис інших подій під цим же роком свідчить про те, що автор був той же. У похвальному слові Мойсей прославляє князя Рюрика, будівничого Петра Милоніга. Це був перший етап у його літературній діяльності.

Другий етап у літописній діяльності Мойсея починається від 1171 року, після завершення ізводу Полікарпа. Під 1173 роком міститься запис про те, як на короткий час Рюрик Ростиславич став київським князем, що подано з позицій Ростиславичів. Тут звеличується його брат Мстислав Хоробрий, бо він захищав Київ від військ Андрія Боголюбського: «много пота утер с дружиною своею и немало мужьства показа с мужьму своими» [Іпатіївський літопис 1998, 391]. Мойсей написав і витриману у церковному дусі оповідь під 1176 роком про поразку руських військ через Давида Ростиславича. Його перу належить опис подій під 1179 – 1180 рр. про останні роки князювання Мстислава Хороброго. До 1186 року Мойсей зробив вставки у текст як редактор літопису. Під 1185 роком міститься вставка про Давида Ростиславича, 1188 роком датується вставка про одруження сина Рюрика Ростиславича з дочкою Всеволода Велике Гніздо.

1189 року Мойсей став ігуменом Видубицького монастиря. Під 1196 – 1198 рр. вміщено цілісні статті Мойсея. Під 1196 роком подано некролог на смерть Всеволода Святославича – «буй-тура». Очевидно, що в 70-х рр. XII ст. Мойсей був літописцем Рюрика, тому для нього літописний ізвод – великокнязівська хроніка Києва. З 1096 року Мойсей веде хроніку князівських і церковних подій. Загалом Мойсей був послідовним літописцем династії Ростиславичів, написавши панегіричні некрологи на смерть Ростислава та його синів – Святослава, Романа, Мстислава, Давида.

Щодо авторства Кузьмища Киянина у Київському літописі, то воно проявляється у Чернігівсько-володимирському літописанні у складі Київського літопису, зокрема «Повісті про убивство Андрія Боголюбського». Дана повість міститься і в Іпатському, і в Лаврентіївському літописах, але у першому вона значно ширша. Правомірно зазначає Б.Рибаків, що «Іпатський варіант має явні ознаки того, що він розрахований на київсько-го читача» [Рибаків 1972, 79]. Тому очевидним є те, що автор писав у Києві. Повість має яскраво виражене церковно-риторичне спрямування, а головна її мета – прославлення Андрія Боголюбського. П.Толочко автором повісті про Андрія Боголюбського вважає ігумена Федула [Толочко 2005]. Врешті, головним є не те, як саме звали автора повісті про Андрія Боголюбського, а її спрямування як твору церковно-риторичного, що виявляє у світогляді автора глибоку релігійність та християнський провіденціалізм.

Визначальним для парадигми образу автора у Київському літописі є те, що кожен із літописців, які працювали над твором, прагнув поставити свого сюзерена на перше місце, наголосити на його визначальній ролі у розбудові Руської держави. Літопис князя Святослава Всеволодовича у складі Київського літопису охоплює 1164 – 1176 рр. Спочатку Святослав був чернігівським князем, а 1176 року він посів великий київський стіл. Цей літопис характеризується точним датуванням, увагою до деталей, великий князь тут називається Святослав чи Святослав Всеволодович, половці – «погані», половецькі хани – «окоянні», «безбожні», «трикляті». Якщо половці нападають на Русь, то автор інтерпретує це як Божу кару, називаючи половців біблійними термінами – «агаряни», «ізмаїльтяни». Торків, що входили до складу Русі, автор називає «берендеями». Стилю автора літопису Святослава притаманні широке використання церковної фразеології, численні роздуми про кару і суди Божі, різні небесні знамення. У його мові відчуваються чернігівські діалектні риси. Звичайно, що постать Святослава тут на першому плані, також детально говориться про зібрання чернігівсько-сіверських князів. Автор лояльно ставиться до головного суперника Святослава – Рюрика. Головними рисами авторського світогляду є глибока набожність і провіденціалізм. Всі нещастя Руської землі він тлумачить як «кари Божі за гріхи наші», а перемоги над половцями та іншими ворогами вважає Божим заступництвом.

Одним із авторів Київського літопису був так званий «Галичанин». У Київському літописі дуже багато інформації про галицькі справи, зокрема про діяльність Ярослава Осмомисла та його сина Володимира. Під 1170, 1173, 1184 роками детально описано три вигнання Володимира з Галича батьком. Показана боротьба Володимира за галицький престол у 1189 – 1190 рр. Некролог на смерть Ярослава Осмомисла під 1 жовтня 1187 року написав церковник. Тут князь показаний як мудрий, сміливий і переможець, який перед смертю передав престол сину Олегу, хоч законне право на владу мав Володимир. Дослідники припускають, що книжник Тимофій і є той галичанин. Саме він описав похід Ігоря на половців 1185 року, оскільки був прихильником Ігоревичів. Його світогляд має церковне спрямування, тому літопис містить багато цитат із Біблії, притч.

Очевидно, Тимофій писав літопис у Галичі, куди приїхав із Києва. Про нього самого є згадка у Галицькому літописі під 1205 роком. Героїчну повість про похід Ігоря на половців 1185 року написав приблизно у 1189 – 1190 рр., як вважає Б.Рибаків [Рибаків 1972]. Можливо, спочатку вона існувала поза літописом, як окрема воїнська повість. Хоча авторство літописної повісті про похід Ігоря на половців є дискусійним. Б.Рибаків

називає автором повісті книжника Тимофія, який написав повість за дорученням літописця Рюрика Ростиславича. П.Толочко має власну гіпотезу, називаючи її автором Біловода Просовича, який врятувався під час битви на Калці й приніс Святославу Всеволодовичу трагічну звістку про поразку Ігоря [Толочко 2005].

Автору літопису Рюрика Ростиславича, що охоплює 1187 – 1196 рр., притаманні спокійний епічний тон та об'єктивність викладу. Його мова літературна, без діалектних рис. Про події він прагне писати коротко і лаконічно, але водночас уміє представити широку картину подій. Для нього важливим є з'ясувати і пояснити причини подій. Для його світогляду фактично не характерний провіденціалізм, а причини негараздів Русі він бачить у боротьбі князів за владу. Описуючи військові походи, автор спочатку перераховує його учасників, точно вказує маршрут, кінцевий пункт, полки ворога, дислокацію військ. Відчувається, що літопис творить не лише книжник, а й воїн та воевода, добре обізнаний на ратній справі. Кращою частиною війська він вважає боярство. З ним князь завжди повинен радитися. Бояри мужні у бою, надійні у будь-якій справі. Видно, що автор шанує Чорних Клобуків, виділяючи серед них кращих мужів. Він пише про вплив торчеської знаті на політику руських князів. Також у його мові багато тюркських слів, зокрема «сайгат» (трофей, подарунок), «кощей» (раб, слуга), «тьртак» (земельне володіння). Характерною рисою світогляду цього автора є об'єктивність в оцінках князів. Не зважаючи на те, що сам він був літописцем Рюрика Ростиславича, але не запобігає перед ним, виявляючи незалежність мислення. Його похвали Рюрику спокійні, без зайвих епітетів і риторики. Б.Рибаков вважає, що цим автором був київський боярин Петро Бориславич [Рибаков 1991]. Загалом ізвод 1198 року – це мозаїка робіт різних авторів. У редакції Мойсея авторські тексти значною мірою втратили свою індивідуальність, але не повністю.

Можна говорити про те, що Петро Бориславич був автором двох текстових масивів у складі Київського літопису: 1146 – 1155 рр. та 1181 – 1196 рр. Ці два масиви мають багато подібних рис: чиста літературна мова без діалектних рис, світський характер трактування подій, відсутність церковної риторики, прихильність до боярства, захист його інтересів і прав, добре знання дипломатичних справ, стратегічних і тактичних деталей походів і битв, увага до Чорних Клобуків як головної військової сили Київщини. Загалом літопис ведеться Петром Бориславичем як київська хроніка, а оцінка діяльності князів подається через факти, низку оригінальних дипломатичних документів. Головним критерієм оцінки діяльності князя є його внесок в оборону Руської землі від половців.

Із тексту літопису видно, що автор першого масиву був сучасником описуваних подій. А велика перерва у літописній праці Петра Бориславича була викликана тим, що у ці роки відбувалася постійна зміна влади у Києві, літописання переходило з одних руки в інші. Важливою складовою Київського літопису є воїнська повість про Ізяслава Мстиславича, що належить перу Петра Бориславича. Тут прихід Ізяслава на великий київський стіл представлено як результат волі київського боярства, загальнонародне обрання князя всією Київською землею та Чорними Клобуками. Порівнюючи особливості світогляду Петра Бориславича з позиціями Нестора-літописця, слід наголосити на тому, що Нестор був виключно істориком, який ставив собі за мету донести інформацію до нащадків. Натомість Петро Бориславич був не просто істориком-літописцем. Він був активним учасником тогочасного політичного життя, талановитим дипломатом, який добре знав як історію, так і сучасні йому реалії. Тому для його стилю характерним є наведення чис-

ленних історичних прикладів для того, аби зробити докір сучасникам чи дати зразок для наслідування і повчання.

Отже, над Київським літописом працювало кілька осіб. Саме тому системою суспільно-політичних та духовно-культурних домінант цих авторів визначається загальна парадигма образу автора у Київському літописі – головному літописі літератури Високого Середньовіччя. Першим його автором був Полікарп. Створені ним частини характеризують автора як людину побожну, що всі події оцінює з позицій християнського провінціалізму. Він є послідовним прихильником Ольговичів. Другий автор Київського літопису – ігумен Видубицького монастиря Мойсей – є прихильником Ростиславичів. Його перу належить славнозвісне похвальне слово на честь князя Рюрика Ростиславича. Він був церковником, абсолютним провіденціалістом. Про князів, яких підтримує, пише з піднесеною патетикою і риторикою. Стиль його оповідей є орнаментальним, сповненим цитат і висловів зі Святого Письма. Перу Кузьмища Киянина у складі Київського літопису належать повість про смерть Андрія Боголюбського та ряд оповідей під різними роками. Його стиль має яскраво виражену церковно-риторичну спрямованість. Літописець, який описав діяльність князя Святослава Всеволодовича, був людиною набожною, тому фактично всі події подає та пояснює з позицій християнського провіденціалізму. Ряд статей у Київському літописі належать перу галичанина Тимофія, що був прихильником князя Романа Мстиславича.

Повість про похід Ігоря на половців 1185 року була написана прихильником Ольговичів, зокрема самого Ігоря. Це була людина з глибоким релігійним світоглядом. Очевидно, Біловод Просович, що був учасником походу. Літопис князя Рюрика Ростиславича у складі Київського літопису був написаний людиною, що добре зналася на війській справі, була виразником інтересів боярства, не відзначалася християнським провіденціалізмом. Очевидно, це був боярин Петро Бориславич. Для нього характерним є прагнення узагальнювати історичну інформацію та на основі цього формувати державну ідеологію. Він створив також війську повість про Ізяслава Мстиславича. В оповідах Петра Бориславича добре відчувається ефект авторської присутності, він вводить до складу літопису багато документів. Він – єдиний літописець, що був світською людиною, а не церковною. Петро Бориславич виступає не лише як виразник позицій князя та боярства, а й часто висловлює власні думки. Визначальною політичною ідеєю для нього є ідея єдності Руської землі та єднання зусиль руських князів у боротьбі з половцями.

1. Александров О. Середньовічний автор // Давньоруське любомудріє. Тексти і контексти. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 9 – 24. 2. Білоус П. Світло зниклих світів. – Житомир: Полісся, 2003. – 159 с. 3. Воронин Н.Н. Повесть об убиении Андрея Боголюбского и ее автор // История СССР. – 1963. – № 3. – С. 80 – 97. 4. Ипатьевская летопись // Полное собрание русских летописей. – Т. II. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 938 с. + 87 с. + L с. 5. Задорожна Л.М. Рис етнотипу та етнохарактеристики у системі розвитку української літератури. Літописна спадщина. Навчальний посібник. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2006. – 139 с. 6. Приселков М.Д. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X–XII вв. – СПб.: Наука, 2003. – 245 с. 7. Приселков М.Д. История русского летописания XI – XV вв. – СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. – 325 с. 8. Рыбаков Б.А. Русские летописцы

и автор «Слова о полку Игореве». – М.: Наука, 1972. – 520 с. 9. Рыбаков Б.А. Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве». – М.: Молодая гвардия, 1991. – 287 с. 10. Толочко П.П. Давньоруські літописи і літописці XI – XIII ст.. – К.: Наукова думка, 2005. – 362 с.

*А.О. Сломчинська, асп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ТВОРЧИСТЬ ХАСАНА ТАУФІКА ЯК РЕПРЕЗЕНТАТИВНЕ ЯВИЩЕ НОВІТНЬОЇ АРАБСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

*But literature endures, like the universal spirit,
And its breath becomes a part of the vitals of all men.
(Li Shang-yin)*

У світі, де існує понад 6000 спільнот, що спілкуються окремими мовами, виникає диверсифікована система цінностей, вірувань, переконань, культурних практик. Сучасне гетерогенне суспільство є свідком жорстоких національних конфліктів, врегулювання яких вимагає глибинного розуміння недотичних культур. Світова художня література глобально відтворює соціальну динаміку, дозволяючи ідентифікувати найбільш нагальні потреби людства.

Актуальність дослідження творчості Хасана Тауфіка (1943 р.) у контексті становлення новітньої арабської літератури детермінована продуктивною інтернаціоналізацією художніх уподобань та інтересів. Водночас вона обумовлена популярною тенденцією розширення світоглядних та естетичних систем націй.

Мистецький феномен Хасана Тауфіка як одне з найбільш репрезентативних явищ східного постмодернізму кінця XX – початку XXI століть є рельєфним відображенням найбільш типологічних закономірностей національного літературного процесу вказаного періоду.

Приречений стати однією з найвпливовіших мистецьких постатей у Східному світі, Хасан Тауфік розпочав письменницьку діяльність у 1969 р. Єгипетський автор, що оселився в Катарі, цариною своєї творчої активності обрав художнє слово, журналістику та літературознавство.

Креативний доробок Хасана Тауфіка нині складають чотирнадцять поетичних збірок (1969-2005 рр.), два макамі цикли (2004-2005 рр.), дванадцять наукових праць (1970-2003 рр.) та численні періодичні публікації у провідних світових виданнях. Його роботи перекладені англійською, іспанською, французькою й російською мовами.

Постійний учасник міжнародних літературних зібрань і фестивалів, Хасан Тауфік був неодноразово відзначений державними та незалежними преміями і нагородами. З 1966 р. він є членом Єгипетського літературного товариства (أبواب أدبية)، а з 1967 р. – учасником мистецького об'єднання «Дім каїрських літераторів» (أبواب أدبية). У 1971 р. Хасан Тауфік долучився до діяльності Асоціації сучасної літератури

в Каїрі (قره اقبال شي دحل ابدال قطبار). Він також є засновником і дійсним членом Союзу єгипетських письменників (رسم بآتک داحتا).

Визначальні для генези новітньої східної белетристики, твори Хасана Тауфіка є перш за все втіленням індивідуальної письменницької концепції. Поряд з тим у розвитку його манери письма простежуються домінуючі риси багатовекторного процесу еволюції арабського наративного дискурсу.

Унікальний досвід оригінального автора, енциклопедичні знання компетентного критика та індивідуальний стиль неупередженого публіциста дозволяють Хасану Тауфіку висловлювати збалансоване й неспекулятивне судження щодо перспектив девелопменту сучасної світової літератури. Він також має відчутний вплив на активне формування нишньої художньої свідомості Арабського світу.

Полі-аспектна реалізація мистецького потенціалу Хасана Тауфіка являє собою фактурне зображення життя Сходу. Його письменництво сповнене водночас інтимності поета, відвертості кореспондента й вимогливості критика. Одкровення і пристрасність робіт Хасана Тауфіка завжди підкреслені дисциплінованістю форми. Його могутній творчий темперамент органічно поєднує вікові артистичні надбання Сходу й інноваційні літературні досягнення Заходу. Рідкісна віртуозність Хасана Тауфіка дозволяє автору досягти майже неперевершеної елоквенції й дивовижної візуальності.

Завдяки інтонаційній виразності тексту й пластичності образу поетичний талант Хасана Тауфіка постає природнім, майже стихійним. Прониклива лірика письменника вирізняється компресією поетичної думки. Промовисті бейти Хасана Тауфіка вдало поєднують спокусливу чуттєвість й філософську мудрість. Поезія автора насичена індивідуально-моральними й суспільно-історичними смислами. У ній щедро розлиті асоціативний паралелізм, поліфонічна алегоричність та метафорична багатозначність. Його касиди апелюють до повалення стереотипного сприйняття арабської літератури і красномовно ілюструють прогресію східного художнього слова. Вони панорамно висвітлюють питому національні потенції необмеженої мистецької перспективи. У 1991 р. Хасан Тауфік був визнаний автором найдовершенішої поеми (قس سوم نع قدي صق لضفا قزى اج), а за рік до того арабське суспільство відзначило його віршову збірку «Очікування прийдешнього» («يتالآ رافظتنا»).

Людина неприборканої енергії й бурхливої талановитості, Хасан Тауфік найблискучіше відтворив свою внутрішню подобу у характерних східних макамах. Майже легендарне плетиво дивовижних пригод Маджнуна аль-Араба є свосерідним літописом сьогодення.

Соціальна деструктивність фізичної та емоційної жорстокості, породжена людським розчаруванням від теперішньої дійсності, постає сукупним провідним мотивом низки макама. Подекуди драматизм сучасного життя Хасан Тауфік намагається відтворити крізь призму буденних обставин, типову свідомість персонажів. Арабський письменник сміливо звертається до проблеми сексуальної свободи й відверто говорить про кризу розбещеного покоління. Хоч розпуста і є життєвою реальністю, твори письменника позбавлені зневажливого ставлення до традиційних цінностей, пропаганди гріховних втіх чи прагнення до скандальної популярності. Не засуджуючи соціальні вади, він проповідує суспільну свободу жінки, яку змушують лицемірно пристосовуватись до вимог офіційної моралі. У цьому художня продукція Хасана Тауфік відверто перегукується з популярними роботами Іхсана Абдаль Куддуса.

Суспільно-психологічний підтекст макам втілює авторське ставлення до відтвореної дійсності. Цілісна світоглядна картина письменника визначає витонченість і довершеність структури його творів, в яких часто присутні ремінісценції світової літератури.

Як жанр шахрайської новели в класичних літературах Сходу – арабській, персько-таджикській та єврейській – макама не має адекватної художньої форми в європейському письменстві. Окрім канонізованих структурних елементів вона містить безліч майже невлених рис національної ментальності. У творчості Хасана Тауфіка маками є чимось на кшталт бродильних дріжджів, іскристого винного соку, що каталізує весь літературний процес автора.

Комплексні мистецтвознавчі дослідження Хасана Тауфіка переважно є об'єктивною літературознавчою інтерпретацією художніх текстів арабських майстрів слова. Вони визначають панівні тенденції розвитку східної белетристики у той чи інший історичний момент, що яскраво виявляється у непередбачуваному синтезі і трансформації художніх компонентів. Обізнаний науковець, Хасан Тауфік зокрема відзначає рішучу переорієнтацію ідеологічних та загальнокультурних цінностей і принципів, радикальні експерименти й несподівані мистецькі відкриття. Водночас самокоментування є досить характерною рисою творчої особистості письменника.

Критичний розбір здійснюється Хасаном Тауфіком за допомогою інструментарію цілісно-системного аналізу літературних явищ. Він залучає різноманітний історико-літературний й теоретичний матеріал та враховує сучасний плюралізм наукових концепцій. Його рефлексії найчастіше мають своїм підґрунтям дослідницьку мультиметодологію. Критика Хасана Тауфіка не є автотелітичною, вона завжди спрямована на всебічне осягнення й витончене поцінування художніх творів.

Випускник філологічного факультету Каїрського університету, магістр арабської літератури (1978 р.), Хасан Тауфік вважає літературознавство однією з важливих складових культурологічного аспекту взаємодії націй. Він зауважує роль теорії літератури у непинному процесі вирівнювання світових артистичних орієнтирів. Його конструктивні зауваження завжди ефективно наголошують потребу подальшого наукового потрактування об'єктів дослідження.

З 1979 р. Хасан Тауфік є головним редактором культурного відділу впливової катарської газети «Ар-Райя» («*رقية*»). В його незаангажованих публікаціях (оперативні репортажі, статті, нариси, листи тощо), література постає складним історичним дискурсом, що сприяє становленню національної самосвідомості арабів. Ця ідентифікація відбувається паралельно з розвитком засобів масової інформації на Сході й розширенням їх прав та свобод. Газетярське кредо Хасана Тауфіка можна окреслити відомим висловлюванням Саїда Ессоуламі: «All the freedoms to be found in the Arab world are not enough for one single journalist, and if an Arab journalist wants to savor his freedom of expression, he must start by defending the freedom of others» (Center for Media Freedom in the Middle East and North Africa).

Незважаючи на вражаюче строкате розмаїття, література Хасана Тауфіка має спільне змістовно-сміслову та емоціональне ядро. Це зумовлює її естетичну специфіку і визначає внутрішню еволюцію багатого й розгалуженого творчого доробку автора.

Його письменницький здобуток відзначається незмінною укоріненістю певних мистецьких конвенцій східної культури. Водночас зважливо самобутня літературна практика Хасана Тауфіка розлого й цілісно реалізується у свободі експериментального моде-

лювання. Це стосується жанрових параметрів творів, їх просторово-часової структури, принципів зображення, образної системи та оповідної техніки.

Посилення особистісного начала провокує диктат суб'єктивної свідомості Хасана Тауфіка. Поряд з тим його художня продукція постає як результат креативного засвоєння і новаторського розвитку світових літературних традицій. Однак вона завжди потребує урахування своєрідності індивідуальної трансформації вихідних ідейно-естетичних принципів несхожих культур. Особливо помітною є специфіка їх трансплантації, адаптації та рецепції.

Генеза поетологічних поглядів Хасана Тауфіка безпосередньо пов'язана з синергією світового художньо-критичного досвіду. Разом з тим концептуальні елементи національної поетики цього автора свідомо позбавлені невиправданої й неприйнятної надмірності літературного синкретизму.

Роль уяви, почуття та образності в мистецтві Хасана Тауфіка постає поряд з питаннями оригінальності і наслідування в індивідуальній авторській діяльності. Відверто особистісний характер літератури Хасана Тауфіка втілює демократичний дух сучасної епохи.

Теоретична діяльність Хасана Тауфіка спрямована на культурну модернізацію без втрати національної автентичності. З певної історичної перспективи він намагається неупереджено оцінити поступ національної літератури й прослідковує її синхронізацію з світовим мистецьким процесом.

Письменник авторитетно характеризує художній розвиток арабських країн як суттєво обумовлений нагальними ідеологічними та політичними завданнями і безпрецедентною дискусією поколінь.

Водночас у дослідженнях Хасана Тауфіка відчутне відлінування його художнього методу і техніки етапу зрілої творчості.

Цей автор свідомо й досить агресивно провокує інтенсифікацію міжкультурних зв'язків, але вправно уникає конфронтації мистецтвознавчих засад. Його багатомірна діяльність завжди спроектована на відтворення рвучкого і напруженого темпу суспільно-політичної динаміки.

Мистецька експресія Хасана Тауфіка виявляється у стихійних, майже інтуїтивних формах. Вона створює літературні модифікації надзвичайно широкого діапазону. Сукупно вони окреслюють соціокультурний обрій сучасного Сходу. На цьому тлі й відбувається поетико-теоретична декларація арабських авторів.

Що далі розвивається арабська література, то більше з'являється проблем її наукової інтерпретації, що зумовлено її сучасною відкритістю і неканонічністю. Множинність площин художнього дискурсу XXI ст. не можливо охопити локально. Новітня арабська белетристика у сукупності своїх конкретно історичних різновидів постає наслідком синтезу багатих літературних традицій, і тому від початку позначена різноманітним філософсько-художнім принципів, що лежать в її основі.

Варіативний літературний матеріал Хасана Тауфіка виявляє суть східного мистецтва, його нинішню естетичну оригінальність у співвіднесеності зі світовим творчим процесом.

Складна неоднорівномірність творчого феномену Хасана Тауфіка як конкретно-історичного варіанту новітньої арабської белетристики характеризує шляхи розвитку національного письменства, його самобутність та інтегрованість у світову літературу

Дослідження творчості Хасана Тауфіка з урахуванням існуючих в ній різноспрямованих інтенцій, які не підлягають отождненню чи еклектичному змішуванню, дає підстави вважати її одним з найбільш справдешніх виявів сучасної арабської літератури.

1. *Beeston A.F.L.* «The Genesis of the Maqamat Genre», *Journal of Arabic Literature*, II (1971), pp. 1-12. 2. *Drory Rina* «Three Attempts to Legitimize Fiction in Classical Arabic Literature», *Jerusalem Studies in Arabic Literature* 18 (1994), pp. 146-164. 3. *Yossef Magdi* «Towards a Real Decentralization of the Literary Canon: The Arab Contribution» in Horwath, Peter et al. (eds.), *Humanism and the Good Life, Proceedings of the Fifteenth Congress on the World Federation of Humanists, New York (Peter land), 1998*, pp. 381-389. 4. www.magnoonalarab.com.

*О.Б. Тетеріна, к.філол.н., наук.сп.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ІДЕЯ НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ: ВІД Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА ДО О. ПОТЕБНІ

Проблема не/перекладності, яка привертала увагу ще давніх теоретиків перекладу, не втрачає своєї актуальності і сьогодні. Сучасне перекладознавство широко означає межі осмислення феномену не/перекладності, – від заперечення самої можливості перекладу з однієї мови іншою мовою (гіпотеза Сепіра-Уорфа, теорія Вайсберга) до обґрунтування концепції всеперекладності (Ж.Мунен, Е.Кошмидер, В.Віле, В.Коллер). Урівноважують дві крайні позиції стосовно можливостей перекладу прихильники принципової перекладності (О.Фінкель, М.Зеров, М.Рильський, В.Коптілов, Г.Кочур, Г.Гачечиладзе, Л.Мкртчян, С.Влахов, С.Флорин А.Федоров, Ф.Флора, А.Попович та інші).

Розвиток ідеї неперекладності на власному ґрунті в ХІХ столітті як українські (М. Лановик, А. Няццу), так і російські (А. Федоров, П. Топер) дослідники традиційно пов'язують із ученням О. Потебні, послідовника В. Гумбольдта.

Розглядаючи мову й думку як два взаємозалежні та невіддільні одне від одного явища, О.Потебня стверджував, що для мовця так само, як і слухача, думка виникає і змінюється разом із її словесним вираженням [11, 8]. Учений доходить висновку, що «будь-яке розуміння є водночас нерозумінням» [12, 138]. Дві ж особи, розмовляючи однією мовою, за О.Потебнею, розуміють одна одну, проте за рахунок подібних уявлень, хоча зміст того самого слова в обох відмінний [13, 167].

Фундаментальне положення потебнянської теорії про етнокультурну детермінацію (І.Фізер) передбачає етноцентричність поетичного сприйняття й переосмислення. Художня творчість зумовлюється внутрішніми формами національної мови [15, 106], що в свою чергу, за словами В. Гумбольдта, постають «індивідуалізованою спонукую, завдяки засобам якої нація утверджує вагомість у мові своїх думок і почуттів» [цит. за: 15, 18].

У зв'язку з цим механізм поетичного сприйняття і переосмислення художнього тексту в процесі перекладу іншою мовою принципово змінюється, – стверджував О.Потебня, –

оскільки відмінність виникає як у сфері змісту, так і в сфері уявлення, «бо тут не лише зміст, а й уявлення різні» [13, 167].

Головна складність при перекладі, вважав учений, полягає у тому, що поняття, існуючи в різних мовах, не відповідають одне одному, – за ними криються різні етнічно зумовлені уявлення; тим більше, що слово виражає не увесь зміст поняття, а одну з ознак і саме ту, яка за народним уявленням найважливіша [13, 167].

Таким чином, втрати при перекладі, на думку О.Потебні, неминучі: «Якщо слово однієї мови не покриває слова іншої, то ще меншою спроможністю покривати відповідники володіть комбінації слів, картини, почуття, зроджені процесом мовлення; суть їхня зникає при перекладі; дотепи неперекладні» [13, 167].

Навіть легка зміна звуку, що не стосується змісту слова, на переконання вченого, помітно змінює враження слухача. «Насправді будь-який переклад більшою чи меншою мірою схожий на відому жартівливу великоруську переробку малоросійської «Ой, був, та й нема... Эх, был, да нетути» [13, 168].

Прикметно, що подібні думки про труднощі й втрати, які виникають при перекладі з однієї національної мови іншою мовою, висловлювали українські письменники та перекладачі задовго до концепції неперекладності О.Потебні.

Г.Квітка-Основ'яненко, скажімо, не лише звертав увагу на явище неперекладності, а й намагався його теоретично обґрунтувати. Стосовно невдалих російських перекладів своїх творів письменник зауважував у листі до П.О.Плетньова: «Слухаємо в читанні: і що ж? Малороси: не впізнаємо земляків своїх, а росіяни позіхають і сприймають як маскарад» [1, 89].

Утім, альтернативний таким перекладам, які не передають національної специфіки оригіналу, автопереклад повісті «Маруся» так само не виправдав сподівань Г.Квітки-Основ'яненка. Порівнюючи український та російський варіанти свого твору, письменник підкреслював, що «переваги малоросійської в оповіді, грі слів, зворотах, коротких виразах, наділених силою. Малоросійська «Маруся» не смертю цікавить, а життям своїм. «Ні, мамо!» – «атож» – «але!» ... в російське цього не одягти» [1, 90].

Обраний автором метод дослівного перекладу утруднював відповідне відтворення російською мовою «краси малоросійських зворотів» (Г.Квітка-Основ'яненко). Такої думки дотримувався й О.Фінкель, акцентуючи увагу на специфіці двомовності Г.Квітки-Основ'яненка, та, як наслідок, – змішуванні українських та російських елементів у його автоперекладах [16, 108-112]. Важливо, що й сам український письменник розумів безперспективність своїх літературних спроб нерідною мовою, порушуючи проблему українсько-російського білінгвізму. «Я не можу по-нинішньому писати виробленим складом, підібраними виразами, – зазначав Г.Квітка-Основ'яненко у листі до того ж П.О.Плетньова, – і завжди буду збиватися на свій тон малоросійський ... залазитиму на ходулі і від невміння ними керувати, захитаюсь і впаду» [1, 90].

Проте, головну причину явища неперекладності, з яким зіткнувся у автоперекладі, письменник вбачає, насамперед, у видимій, за його словами, відмінності мов – російської та української («Те, що однією мовою буде сильно, звучно, гладко, іншою не справляє ніякого враження, холодно, сухо» [1, 90]). Це явище Г.Квітка-Основ'яненко пов'язує із відмінностями металітетів обох народів («вирази, невластиві звичаям, розмови – національності, дії – характерам, які мислять по-своєму» [1, 89]).

Письменник звертає увагу на особливі виражальні можливості української мови, на свої неповторні звороти, зумовлені складом національної психіки, які, на його думку, неможливо відтворити іншою мовою¹.

Концептуальні міркування Г.Квітки-Основ'яненка про труднощі, а почасти й неможливість, відтворення національної специфіки твору іншою мовою, близькі, до речі, теоретичним положенням О.Потебні, розвинув П.Куліш.

Переконаний у виняткових виражальних можливостях рідної мови автор «Чорної ради» висловлював думку, що саме краса, гармонія, сила, багатство і різноманітність української мови дали йому можливість написати перший історичний роман [4, 476].

Натомість, перекладаючи «Чорну раду» російською мовою, що було зумовлено потребою утвердження повноправності української літератури, Куліш зауважував значні втрати свого російського автоперекладу порівняно з українським оригіналом.

Порівнюючи україномовний варіант «Чорної ради» з її російським автоперекладом, П.Куліш доходить висновку, що оригінал і переклад – два різні за тоном і духом твори [4, 458]. Це вповні відповідало його концепції самобутнього розвитку української літератури, що була суголосна із основними тенденціями західноєвропейської думки доби Романтизму (Й.Гердер, В.Гумбольдт). Розвиваючи визначальну тезу про взаємозумовленість історичного та духовного поступу народу, а мову як вияв народного духу, Куліш-романтик обстоював відповідність української літератури духу народному, утверджував ідею її простонародності як «запуки загальнонародного розвитку в майбутньому» [5, 531]. Полемізуючи з цього приводу з В.Белінським та спростовуючи його закиди стосовно «простонародного тону та складу» українських творів, П.Куліш наголошував: «Ми вивчаємо дружньо все, що вироблено іншими суспільствами та народностями, але благ для нашого народу очікуємо тільки від своєрідного розвитку його власних моральних сил та від збільшення засобів до життя на його рідному ґрунті» [5, 531].

Відзначене у процесі автоперекладу явище неперекладності П.Куліш, як і Г.Квітка-Основ'яненко, пов'язує передусім із відмінностями в менталітеті українського та російського народів, порушуючи у такий спосіб ще одну важливу проблему взаємозв'язку менталітету, мови та перекладу, надто актуальну в наш час [9]. «Справа тут не тільки у відмінності мов, вважає автор, – справа в особливостях внутрішньої природи, які на кожному кроці виявляються у способі вираження думок, почуттів, порухів душі, і які на мові, не природній автору не можуть бути відтворені» [4, 475].

П.Куліш зауважував, що літературна російська мова навіть у М.Гоголя, автора «наскрізь українських» за тоном повістей «погано служила для передачі сімейних розмов нашого простолюду, його любощів, його туги, його намішок та сарказмів» [4, 468 – 469].

П.Куліш звертає увагу на наявність в українській мові таких художніх засобів, які передають поняття, близькі саме внутрішній природі українського народу. Вони і створюють відповідний тон творів, що не може бути відтворений, на думку письменника, у російському перекладі. Зокрема одними із найхарактерніших та водночас найбільш чутливо містких для української ментальності, а відповідно і для української літератури, пе-

¹ До речі, неперекладність творів Г.Квітки-Основ'яненка відзначав і російський перекладач «Солдатського портрета» В.Даль: «Не смею даже советовать никому братья за перевод повестей Основьяненко на русский; это также вышла бы переводня, а не перевод. Их надобно читать в подлиннике ... и тешишься, и радоваться неподражаемою простотою оборотов и выражений» [Див.: 16, 124].

редусім романтичного спрямування, постають поняття-образи серця, душі. Не знаходячи для них відповідного контексту у російськомовній стихії, П.Куліш, зокрема, душевний стан свого героя Шрама, що передає в українському тексті, як: «...тяжко стало старому на душі. Далі здихнув важко, од серця» [6, 61], – змушений нейтрально відтворити в російському перекладі: «...неожиданная сцена сильно его опечалила. Наконец он облегчил вздохом грудь» [3, 50]. Автор значно поширеніший в українському тексті «Чорної ради», передаючи почуття Лесі до Сомка: «І зросла Леся, його коханочи, кохаючи широко дівочим серцем. Що тільки в піснях виспівують про те коханне, усе вона складала у своєму серці» [6, 80-81]. Натомість у російському варіанті перекладач максимально (а точніше, безпорадно) лаконічний: «И выросла Леся, любя его, как умеют любить только казачки» [3, 88-89]. Або скажімо, характеризуючи в українському тексті Кирила Тура як людину, наділену «широю душею», П.Куліш змушений, щоб бути зрозумілішим російському читачеві, вдатися в перекладі до такої описово-зовнішньої характеристики свого героя: «У него ... душа такая, как будто он вырос в церкви...» [3, 92]. Прикметно, що стан гніву своїх персонажів (скажімо, діалог Кирила Тура з Лесею під час її викрадення) автор відтворює значно виразніше в російському перекладі порівняно з оригіналом, а натомість, вияв закоханості (зокрема Петра) передає стриманіше.²

Осмилюючи сутність української «натури» через філософію серця, П.Куліш вважав «задушевність» українських творів утіленням головної риси природи українського народу. Відповідно складність відтворення «Чорної ради» російською мовою, за П.Кулішем, обумовлювалася ще й тим, що в оригіналі, як свідчив сам автор, «...багато ... написано цілком зі слів народу» [3, 121-122]. Автор зізнавався, що в російському перекладі «Чорної ради» зіткнувся з «неможливістю передати задушевні розмови» [4, 475]. Саме на цій підставі свою поему «Україна» П.Куліш вважав «категорично неперекладною» [10, 193]. Такого ж висновку перекладач доходив і стосовно відтворення українського фольклору російською мовою під час роботи над «Записками о Южной Руси». Цю проблему П.Куліш порушував і у зв'язку з перекладом українських дум та переказів. «Точно передати характер Південно-Російського мовлення Північно-Російською мовою неможливо, – писав П.Куліш, – весь мій переклад – це лише засіб для розуміння першотвору, проте він не може замінити його для людей, які не знають малоросійської мови. Багато в малоросійській мові принципово неперекладно на мову великоруську» [2, 6 – 7].

Подібну думку критик висловлював і стосовно автоперекладів Г.Квітки-Основ'яненка. Російською мовою повісті майже неперекладні, стверджував П.Куліш, аргументуючи це тим, російський народ, «не маючи в своїй натурі властивостей народу українського, занадто різко відрізняється від нього характером мови своєї» [4, 468].

Таким чином, явище неперекладності П.Куліш пояснював взаємозумовленістю мови і менталітету народу. Саме труднощі і втрати при перекладі, на його глибоке переконання, виразно засвідчують, «який тісний зв'язок існує між мовою і творчою фантазією письменника і якою слабкою мірою передає мова іншого народу поняття, які виробилися не у нього, і є чужою власністю» [4, 469].

² Пізніше спостереження критика над проблемою автоперекладу розвинулися, на основі порівняння української та російської літератур, у висновок про те, як вважає Є.Нахлік, що російська дійсність, російський народ, його менталітет та національний характер не сприяють створенню письменником повновартісного образу позитивного героя [див.: 8, 136-137].

Прикметно, що явище неперекладності, увиразнюючи специфіку національної мови та літератури, водночас, активізувало пошук художньо-естетичних засобів для подолання труднощів при перекладі.

Адже саме П.Куліш високо оцінював мистецькі російські переклади І.Тургенєвим «Народних оповідань» Марка Вовчка. Взагалі П.Куліш, який осмислював переклад як потужний засіб утвердження й розвитку рідної мови, багате джерело ідейно-тематичного, жанрово-стильового збагачення української літератури (що промовисто підтверджує його масштабна перекладацька діяльність), аж ніяк не належав до категоричних апологетів ідеї неперекладності. Це, до речі, стосується, всупереч усталеній думці, й О.Потебні, який виявляв швидше амбівалентне ставлення до перекладу з однієї мови іншою мовою [Див. ширше: 14]. Свідченням цьому є його міркування про виняткову роль, яку виконує переклад у якості своєрідного рушія розвитку літератури, і особливо української, активізуючи її потенціал, так само, як і власний перекладацький досвід [7].

Таким чином, осмислення неперекладності як наукової проблеми Г.Квіткою-Основ'яненком та П.Кулішем (попередниками О.Потебні у цьому питанні) сприяло формуванню погляду на переклад як міжкультурний феномен, – художнє явище, у якому перехрещуються мови двох народів, їхня ментальність, літературні традиції, відтак, стимулювало розвиток української перекладознавчої думки загалом.

1. *Історія української літературної критики та літературознавства*. Хрестоматія. У трьох книгах. Книга перша. – К.: Либідь, 1996. 2. *Куліш П.* Передмова // Записки о Южной Руси / издал П.Кулиш. Том первый. – Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1989. 3. *Куліш П.* Черная рада. Хроника 1663 года. – Русская беседа. – 1857. – Кн. 6. 4. *Куліш П.* Об отношении малороссийской словесности к общерусской (Эпилог к «Черной раде») // Куліш П.О. Твори: В 2-х т.– К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. 5. *Куліш П.* Простонародность в украинской словесности // Куліш П.О. Твори: В 2-х т.– К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. 6. *Куліш П.* Чорна рада. Хроніка 1663 року // Куліш П.О. Твори: В 2-х т.– К.: Дніпро, 1989. – Т. 2. 7. *Луцкая Ф.И.* Теоретические установки А.А. Потебни по вопросам художественного перевода и его собственная переводческая практика (на материале перевода «Одиссеи» // Творча спадщина О.О.Потебні і сучасні філологічні науки. – Харків, 1985. 8. *Нахлік Є.* Пантелеймон Куліш про відносини України з Росією // Молода нація: Альманах. – К.: Смолоскип, 1996. 9. *Новикова М.* Национальный менталитет, межкультурные контакты и перевод // Міжнародна конференція «Переклад на межі ХХІ століття: історія, теорія, методологія»: Тези доповідей. – К., 1997. 10. *Письма П.А. Кулиша к М.В.Юзефовичу.* – Киевская Старина. – 1899 р. Т.64. 11. *Потебня А.А.* Из записок по русской грамматике. – М.: Просвещение, 1958. 12. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. 13. *Потебня А.А.* Язык и народность // Потебня А.А. Мысль и язык. – К.: СИНТО, 1993. 14. *Тетеріна О.* Амбівалентність поглядів О.Потебні на переклад // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених України. – К., 2001. 14. *Фізер І.* Психолінгвістична теорія літератури Олександра Потебні (Метакритичне дослідження). – К.: Видавничий Дім «КМ Academia», 1993. 15. *Финкель А.М.* Об автопереводе (на материале авторских переводов Г.Ф.Квитки-Основьяненко) // Теория и критика перевода. – Л., 1962.

ЧИННИК ТЕМПОРАЛЬНОСТІ У ТЕКСТОВІЙ ПАРАДИГМІ ПРОЗИ ЛЯНОВСЬКОЇ

Опанування часовою структурою тексту, або, як її ще визначають, темпоральність, є однією із важливих якісних ознак художньої структури тексту. Розумінню явища, інтерпретації поняття темпоральності присвячено немало уваги в новітніх філософських концепціях та в спостереженнях учених, і кожна з цих інтерпретацій дає характеристику певного аспекту темпоральної системи відповідно певного етапу вивчення цього явища. Ці аспекти, знаходячи немовби художню ілюстрацію в парадигмах певних текстових систем, дозволяють глибше зрозуміти суть текстових тлумачень письменником певних екзистенційних явищ.

При аналізі темпоральної структури тексту ми виходимо з того, що ця структура дає можливість зрозуміти сприйняття людиною картини реального світу, особливості формування людського буття. Під поняттям «людське буття» розуміємо певну послідовність, вплив, черговість у зв'язку певних подій та речей у реальному світі, з яким співвідноситься людина – як значуща змістова величина. Маємо справу, по суті, з реальністю, детермінованою в часових відношеннях, із реальністю, яка має пряму чи опосередковану причетність до певних точок відліку, є рухомою, а також підлягає фіксації у формах цього руху й у точках відліку, до яких належить.

Кажучи узагальнено, темпоральна структура тексту може бути оцінена з урахуванням динаміки реальності, наявної в ній послідовності, порядку, поступального чергування буття речей, а також подій у художній структурі тексту – тобто, з урахуванням континуальності екзистенційного складу моделі світу людського буття.

Час – із означенням його як категоріального поняття вперше оцінює у своїй «Критиці чистого розуму» І. Кант. Філософ наголошує при цьому, що «час – необхідне уявлення, яке лежить у основі всіх споглядань», до того ж – «у ньому тільки й можлива дійсність явищ» [1,88]. Переконаємося, що філософ визначає явища дійсності як чинник, можливий до реалізації відповідно особливості певної дійсності. Отже, крізь призму часу ми визначаємо сприйняття явищ дійсності, реалізуємо судження про неї.

За темпоральним явищем І. Кант визначає співвідношення двох явищ: самої дійсності й нашого судження про неї. Кожен із цих чинників людина інтегрує в собі, – так само інтегративно визначається досягання людиною літературного твору – як явища, котре відповідає буттю з позиції власне часу: тобто, часу, коли сама людина сутнісно співвідноситься із подією, а, отже, здобуває єдину можливість збагнути, зрозуміти цю подію, яка тому виступає частиною людської свідомості, відображаючи найхарактерніші якості, властивості часу, сформовані з самих фактів буття літературних героїв. Ці факти буття, забезпечуючи темпоральну структуру твору, визначають характеристику героїв у певній послідовності, сформованій із теперішнього, минулого і майбутнього. Таким чином, розмова про темпоральну структуру твору є, в суті, мовою про комплекс сюжетного розвитку подій, їх ролі в долі героїв твору, а також значення моделі поведінки цих героїв у творенні подій.

Прозова спадщина Л. Яновської вселяє переконання, що темпоральна модель буття – це незоре поле для експерименту письменниці: експерименту, що дозволяє побачити героїв її творів у не просто щоразу нових ракурсах, які відповідають цій парадигмі, а явити їх спосіб існування щоразу змінну проекцію такої парадигми.

Уже оповідання Л. Яновської «Злодійка Оксана» вселяє переконання в широті художнього експерименту письменниці над темпоральним виміром існування її героїв. Важливо, на разі, що започатковує твір широка, панорамна часопросторова картина життя цілого народу: «прокинулася Україна після зимового сну. Потали сніги; зелені озимі засіві веселенько потяглися вгору, виправляючи зібгане снігом листячко; молода травиця пробилася з-під землі й вкрила, ніби щіткою, долини, яри, поля та гори. Весняне сонечко силкується обігріти покинутих на всю зиму діток, і дітки веселенько та лубо зазирають у вічі своєму татусеві, купаються та грінються у золотому промінні. Земля-ненька поспішає показати батькові свої чада неочінні і шогодини, шохвилини, виводить напоказ то билинку манісіньку, то чудову квітку» [5,30]. Цей зачин не лише відтворює стан змін у часі й у просторі, але і є прогностичним для характеристики долі людини: і Оксана, героїня твору, прагне обнови для своєї дитини, як наявна така обнова в природі, однак людське життя підпорядковується нітрохине досконалим законам, надто – життя заневоленої людини. Тому чада природи і здобувають житті оновлення, якісні зміни, – чадо людини, зокрема, син героїні оповідання, Трохимчик, здобудеться у житті на тяжке покарання за ту обнову для себе, й це при тому, що його мати, в суті, ту обнову для сина заробила своєю працею, хоч і не погодила того з людьми.

Прикметно, що заробляючи гроші на прогодування сина, Оксана підпорядковує своє світосприйняття чинникові, який виявляє моральне поневолення героїні: для неї зникає відчуття звичного, усталеного тривання потоку часу, натомість зроджуючи відчуття якогось синтезованого часу: якмага тривання, в якому відсутні плодотворні для людини сегменти: «Іноді місяць здається чоловікові за один день, іноді ж один день тягнеться так, неначе немає йому ні кінця, ні краю. От з таких-то довгих днів складався місяць і Оксані» [5, 44].

Відносність часу виступає в Л. Яновської залежною від темпорального сприйняття людини: час не є величиною, наділеною постійними, регулярними і рівномірними періодами, що підлягають певному виміру, – героїня твору «Злодійка Оксана» володіє власним виміром і сприйняттям часу – як виміру буття, і в основі цього сприйняття – спонтанність, довільність, залежність від зовнішнього або внутрішнього характеру дій та причин. Тут важить не просто те, що спонтанність у сприйнятті часу забезпечує «чисте споглядання тотожним чистому уявленню» [6,169], а, за суттю, що таке споглядання і уявлення є індивідуальнісним виміром часу, що здійснюється людиною на підсвідомому рівні; час – індивідуальний для кожної людини, підкреслює письменниця, і не суть важливим є те, який його вимір наявний насправді, наскільки об'єктивним є цей вимір: людина існує в структурі часу, який вона творить для самої себе, тому важить лише її внутрішня налаштованість на певну часову амплітуду, наявну в душі людини.

Поряд із цим належить зауважити, що простір, у якому сприймає з'яви життя героїня оповідання «Злодійка Оксана», є край локальним мимоволі, до того ж цей простір має властивість «згоргатися»; таке своєрідне «згоргання» місцини, де народилася Оксана, а згодом перебуває таку приємну і важку для неї службу, в замкнений простір в'язниці – зводить-ся так само до однієї точки і в часі: коли за Оксаною та її сином зачиняються двері в'язниці.

У оповіданні Л. Яновської «Смерть Макарихи» часопросторова модель перебуває в постійному русі, зазнає зміщень і цілковито стає залежною від чинника рецептивності цієї моделі. Від самої героїні, Макарихи, залежить сприйняття часу, в якому інтерпретується її життя. «Все життя, як один день, пригадується мимоволі» [5,44] героїні, й спогади ці, заглиблення Макарихи неначе в іншу модель часу, дозволяють їй якусь частину протистояти неминучій смерті.

Відносність часової константи на певний час дозволяє героїні оповідання прийняти виклик, що шле їй життя: «Господи, свята п'ятнице! Заступи, огради мене! Я ж людина ще молода: і 40 років не прожила на світі. Сподоби мене, царице небесна, хоч діток до ума довести!» [5,49], – однак рецептивна спонтанність, саморух, самодія, зумовлені внутрішніми переживаннями героїні, її глибокі рефлексії, – і щодо засобів, і щодо мети, в системі яких реалізовувалося її життя: «чи варто було стільки років побиватися, недосипати, недоїдати, щоб такого кінця діждати! Цілий вік чужим людям годила, по сусідах тинялася, а діждала свого кутка, свого шматка хліба – не способна стала нікуди, прийшов час помирати» [5,49], підважують попередні зусилля в напрямку до життя.

Усе оповідання «Смерть Макарихи» вибудоване письменницею на активному русі, активних зміщеннях часопросторових поясів; перебуваючи в статистиці, Макарика є, водночас, дивовижно динамічною своїм внутрішнім світом, своїми рефлексіями, а нетривале в часі (упродовж ночі) осмислення нею життя охоплює, в суті, усі події, що сталися з героїнею упродовж усього цього життя. Часопростір у творі постійно зміщується: перебуваючи в динаміці, цей часопростір немовби щоразу надає, визначає іншу вагу, іншу цінність певним відріzkам життя героїні. Перше значення для її життєвих здобутків героїня закладає в час, коли їй вдалося «за 5 років заробити» «двісті карбованців, купити у громади за 2 відра горілки маленький ґрунтик на вигоні» [5,50] і зажити самотійно. Наступне – в оті «ще вісім років неустанної праці по чужих людях» [5,50], що дозволило героїні «спромогтися хоч поганеньким хазяїном стати» [5,50]. Перекоуємося, що тривалість, довжина цих – найбільш значущих етапів – життя героїні є цілковито умовною. Показовим у цьому разі, однак, вважаємо те, що найбільш значна для життя героїні часова амплітуда виявляється і найкоротшою: «через який-небудь рік повелися поросята, утята, різного заводу кури; зацвіла на городі пишна рожка, жовті гвоздики, засяяли ікони під склом» [5,50]; темпоральні моделі в житті героїні оповідання визначаються, на загал, у довільному синтезі, однак показовим у цьому разі є те, що поріг пам'яті героїні про ці – хоч і нерівномірні, нерівноцінні – етапи свого буття залишається постійно високим і повсякчас уключеним у загальну, цілісну схему її екзистенційного тривання.

Парадоксальність помежів'я між буттям і смертю людини, на чому заакцентовано в художній площині оповідання Л. Яновської «Смерть Макарихи», посилюється уведенням безнастанних паралелей між поняттями «буття сьогодні» й «буття в минулому», або іще менш значущими періодами: «праця денна» і «праця нічна»: «прокинувся й Макар. При світлі каганця він здавався ще *зовсім молодим* (виділено нами – О.Т.). Того, що найдужче осадило здоров'я Тетяни, він ніколи не зазнавав: чи у наймах, чи в себе дома, він, як чоловік, знав тільки денну працю, спозаранку лягав спати й, добре спочивши, вставав свіжий, бадьорий уранці. Не те доводилося Тетяні: цілісний день маленька, дрібна, але негайна робота, а нічка прийде – хоч пряжа, а хоч яке дрантя, що треба полагодити, не дадуть заснути та вволю спочити» [5,50]. Ця парадоксальність посилюється жагою до

життя людини, приреченої на смерть: «Вона мусить жити, мусить зберегти від потали те, що придбала ціною свого здоров'я, працею тридцяти років, і вона зостанеться жити» [5,53] і цілковитою нездатністю співвідноситися з часом і подіями у житті в її чоловіка: «Що буде з ним після смерті жінки, як справлятиметься він, самотній, з двома дітьми, з хазайством, як тягтиме тепер він сам ярмо, що було іноді не в силу тягти вдох – про те він теж не думав. «То ще маючись бути й якимсь-то буде! Прийде врем'я – й саме життя покаже, люди порадять, і сам він побачить, як йому жити, що робити: чи самотньому віку доживати, чи другої дружини шукати» [5,51]. На відміну від Макарихи, яка леліє думку, що «може, таки я ще одужаю, може, Господь сподобить мене ще яку сорочку спрясти!..» [5,53], – думки в її чоловіка визначаються згідно часового контрапункту: «Ох, коли б Тетяна ще хоч цей тиждень протягла! – тяжко зітхнув Макар. – У городі на тім тижні ярмарок, продав би кожушанку» [5, 51].

Ця контамінація часових планів у сюжетній лінії оповідання є вельми важливою для творення художньої моделі «Смерті Макарихи», виявляючи непосредну плани в тому, що поєднує життя і, разом, виявляючи абсурдність існування та умовність між пам'яттю і забуттям, реальним і бажаним, як і те, що «межі між тим, що пам'ятають і що забувають перебувають у безнастанному русі», пам'ять і забуття безнастанно рухаються мовби навздогін одну одному, ніколи не досягаючи мети» [7,80].

У Л. Яновської часопросторовий чинник здатний визначитися в сполученні, що постає за межею реального і репрезентує віртуальний часопростір. У оповіданні «Доля» чинник ходу подій, напрям життєвого шляху людини, здобуваючись на своєрідну персоналіфікацію: «біжить та підстрибує на одній ніжці дівча якесь. Легенька сорочина іззаду роздрана від коміра аж до самих п'ят, збоку теліпається клапоть, ноженята по кісточки в снігу... Стриба вона, рученькою мотузок якийсь колесом крутить, а місяць своїм промінням її аж наскрізь пронизує, наче через той кришталь просвічує» [5,102], визначає залежність людини від того, що відбувається в часі й у просторі.

Прикметно, що коли вчинки героя-оповідача, згідно настанови долі, відбуваються уночі «ото тільки хіба й кепське діло було, що доводилося ночей недосипати. Усе село спить, аж хропе, а я в доленьки на раді» [5,111], – ті вчинки стають для нього успішними: вранці люди тільки-тільки з ліжка рушають, а я вже з города повернувся, грошей з торгу привіз, дещо купив – справивсь» [5,111]. Однак поступово стає зрозумілим, що ті вчинки героя твору не є правдивими, слушними, а закорінені взлі: «почну лічить покрадені за зиму лантухи, сіно або курей – панотець з причаєм уявляється; стану торговані гроші лічити – страшний суд на думку спадає» [5,112]. Отже, ніч герой твору співвідносить із усім темним, лихим, неслушним у житті й у поведінці людини. Вчинки долі в нічну пору несуть на собі знак компромісів із совістю, із честю; доля підбиває ткача Максима, як каже він, «до гріха»: виткати полотно для Домахи, натомість придбавши «бачків»; більш того, використати для Домахи власну невдалу пряжу – адже «Домаха недобачає, а ти ще більше за Свирида на пряжі вигадаш» [5,107].

У суті, доля перетворюється на чинник, що визначає нечуливість людської душі до правди, неправомірність поведінки людини, яка, до того ж, розминулася з добropорядністю. Саме тому доля чинить вплив на людину тоді, коли людина почувається найменше в безпеці, незахищеною, коли людині доводиться ставати лицем до лиця з неслушними, випробувальними обставинами.

Доля виявляється чинником, тісно пов'язаним із часовою парадигмою людського життя; це чинник, фактично, вчасності або невчасності вияву певних подій стосовно людського буття.

Інша парадигмальна якість долі – просторовий вплив на людське життя. Тут також спостерігається певний елемент залежності: щобільше наближається доля до людини, що тісніше єднаються із контекстом її вчинків – тим кардинальнішим є її вплив на конкретне життя й конкретні вчинки. Однак найпарадоксальнішим, за суттю, у цьому разі є те, що людина, яка найбільше зазнала ласки від долі, постає своєрідним уособленням усіх можливих переступів, злочинів; доля, що найприкрише, заневолює людину, – тому найбільший гнів, протест їй викликає в героя вельми промовисту фразу: «хоч і в калюжі лежу, та не твій, пошарпана задрипанко, наймит!..» [5,116].

Чинник поневолення, пов'язаний із вагомою роллю долі в житті людини, переконаний оповідач твору, неодмінно зачіпає темпоральну парадигму людського життя, вносячи в цю парадигму жорстку заданість – як реальність із її суттєвими властивостями.

«Миттєві зрізи уявної лінії» [8,113] простору і часу виявляють не лише екзистенційну несамостійність, але й залежність людини від буттєвого рівня (та рівнів) її існування, значний масштаб і глибину її поневолення.

Л. Яновська в деяких випадках виявляє поневолення як таке, що здійснюється самохіть і спонтанно, й розглядає цей момент як акт крайнього, остаточного підпорядкування особистості неволі та неконструктивним концепціям сприйняття дійсності, неслухний для людини співвіднесеності власними вчинками із процесами та подіями життя, а також розглядає це явище як несамостійність особистості на рівні побутових подій.

Герой оповідання «Доля», як і всі персонажі, що підлягають, підпорядковуються своїми вчинками волі, яку в ставленні до них визначає доля, – отримують досвід лише негативного співвіднесення з свободою: насправді така свобода вимагає від них лише одного – підпорядкованості, й що глибшою, остаточнішою є така підпорядкованість, – тим важчими є пута несвободи, якими ці персонажі заневолюють себе. Людина в цьому разі, насправді, виявляється вільною лише настільки, наскільки не розуміє, неусвідомлює власної підпорядкованості законам громади, законам життя суспільства.

1. *Кант И.* О времени // *Философская хрестоматія.* СПр., 1907. – 88 с. 2. *Зубрицька М.* Теорія діалогізму М. Бахтіна // *Антологія світової літературно-критичної думки.* – Львів: Літопис, 1996. – С. 308-309. 3. *Бахтін М.* Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування // *Антологія світової літературно-критичної думки.* – Львів: Літопис, 1996. – С. 310-317. 4. *Шпенглер О.* Закат Європи. *Очерки морфології мирової історії.* Т.1. *Образ и действительность.* – Минск. ООО «Попурри», 1998. – 688 с. 5. *Яновська Л.* Твори в двох томах. Т. 1. *Оповідання. Повісті.* - К.: Дніпро, 1991. – 712 с. 6. *Гайденко П.* Мартин Хайдеггер: *ізначальна временність как бытийное основание экзистенции* // *Вопросы философии* – 2006. – № 3. – С. 165-182. 7. *Стародубцева Л.* Пра – пам'ять и за – бытие // *Вопросы философии.* 2006, № 9. – С. 67-83. 8. *Аксенов Г.* К истории понятия деления и относительности // *Вопросы философии* – 2007. – № 2. – С. 107-117.

ПОЗИТИВНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ КАІНА В ХУДОЖНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Каїн належить до вічних образів світової культури. Символ братовбивства і зради, він здобув сміливе переосмислення в художній літературі, аж до перетворення його на позитивного персонажа. Традиція позитивного тлумачення біблійного братовбивці вивершилася образом-окумороном «Святий Каїн». Тодось Осьмачка, його творець, написав: «Поєтові назустріч кида день/ Святого Каїна та Юду» [4, 142]. Що ж стоїть за таким неймовірним перевтіленням чорного образу? Чим керувалися письменники, вибілюючи його? Як Каїн став святим?

Перше позитивне прочитання образу Каїна дали гностики, і воно безпосередньо пов'язане з їхньою філософією. Гностичне християнство, що зародилося в II столітті від Р.Х., мало цікаву і самотутню космогонію: у загадковій субстанції на ім'я Плерома існував Верховний і Абсолютний Бог, який перебував у повній нерухомості та спокої, не принижуючи себе жодною дією. Абракаса, таке ім'я він мав, зображувався у вигляді сюрреалістичної істоти з людським тілом, головою півня, зміями замість ніг та з мечем і батоном у руках. Шляхом випадкової і прикрої, на думку гностиків, еманції від Абсолютного і нерухомого Бога були породжені світи, кожен з яких мав свого Бога і янголів. Ланцюгова реакція творіння призвела до появи найнижчого і найменш досконалого Бога, а відтак і найгіршого з усіх можливих світів – світу, в якому існуємо ми. Цей Бог, названий Деміургом (Творцем), відповідальний за виникнення людини – найжалюгіднішої істоти у Всесвіті. Злий, мстивий і кровожерливий Деміург, на думку гностиків, описаний у Старому Заповіті як Бог євреїв. Він заслугоує не на поклоніння, а на протест, відтак негативні персонажі юдейської історії тлумачилися гностиками як несправедливо огуджені Старим Заповітом борці з недосконалим Богом.

Деякі гностичні ересі (в т.ч. богомили) сповідували дуалізм і разом із Верховним Богом, Богом добра, вшановували й Бога зла – Сатанаїла, приписуючи йому сотворіння цього світу.

Пришестя Христа – посланця Верховного Бога, зробило можливим спасіння і повернення людини до духовного світу. Гностики протиставляли віру та знання і навчали, що збавлення можливе лише через оволодіння таємним гнозисом, що його передав Ісус Христос своїм обраним учням. Засади гностицизму передбачали, що вірити в Бога замало, що спастися можуть лише втаємничені, і що людство поділене на обраних і відкинутих, ще до народження приречених на духовну загибель.

Гностицизм віртуозно вирішив проблему виникнення зла у світі, засудив матерію як витвір Деміурга, підніс знання над вірою і став однією з найпесимістичніших концепцій людини і світу. Схоже, що це вчення не лише відкидало все добре в людському існуванні, а й зовсім нехтувало красою, наявність якої вже сама по собі служить виправданням цього світу. З психологічної точки зору гностицизм відбиває межовий стан свідомості, для якого характерний крайній негативізм, і слід думати, саме це надає йому неабиякої живучості. Засуджений, знищений і призабутий, гностицизм у завуальованих формах наявний у народній творчості, художній літературі, філософії та окультизмі. Окремі його

пласти, заглибокi для того, щоб бути впiзнаваними, лягли в пiдмурок i деяких сучасних iдеологiй.

Два образи Старого Заповiту – Люцифер i Каїн, стали для гностикiв символами богоборства (звiдси легенди, якi об'єднують цих персонажiв). У художнiй лiтературi гностична iнтерпретацiя Каїна, однак, залишається маргiнальною порiвняно з популярним ще з античних часiв образом Прометея. Зiставлення античного богоборця з гностичним видається дуже цiкавим: Прометей проти волi богiв подарував людям вогонь i письмо, Каїн – смерть i, якщо вiрити гностикам, якесь таємне знання.

Гностичною за своєю суттю є байронiвська iнтерпретацiя образу Каїна в однойменнiй мiстерiї. Погляди поета на свiт i людину взагалi можна окреслити як гностичнi. Він часто нарикав на недосконалiсть створеного Богом свiту, покладав на Нього вiдповiдальнiсть за зло, грiх i страждання людини. «Наявнiсть Творця для Байрона була незаперечна, – писав Андре Моруа, – але творiння його він вважав недовершеним» [3, 240]. Важливе мiсце в переконаннях поета посiдав бунт особистостi – єдина гiдна поведiнка мислячої людини в умовах абсурдного i недосконалого свiту.

У байронiвськiй мiстерiї Каїн виступає спраглим до знань мислителем, якого береться проsviщати Люцифер. Він розповiдає Каїновi про нещасного, недосконалого Творця, якого називає «всесильним тираном» i Руїнником, – «бо творить він, щоб руйнувати» [1, 306]. Образ, змальований Люцифером, дуже нагадує гностичного Демiурга – Бога, який любить кров:

А він! У висотi такий нещасний,
В нещастi неспокойний, мусить вiчно
Творити й знов творить. (Може, він
I сина собi створить, як тобi
Він батька дав. Та якщо буде так,
То знай, що жертвою впаде цей син!) [1, 302]

Позитивне тлумачення образу Каїна можна також пов'язати з сатанiзмом, який Бертран Рассел називає Байроновою спадщиною. В «Iсторiї захiдної фiлософiї» дослiдник пише про психологiчне пiдгрунтя бунтарства: «Потаємною причиною їхнього невдоволення цiлком може бути й любов до влади, але в їхнiх свiдомих думках проступає критика свiтового ладу, яка будучи досить глибокою, прибирає форми титанiчного космiчного самоствердження або, в тих, хто дотримується певних забобонiв, форми сатанiзму. I те, i те можна побачити в Байрона» [5, 622].

В європейськiй традицiї заявленi три головнi iнтерпретацiйнi моделi сатани: «середньовiчна», в якiй зло уособлюється деформованою матерiєю (потворнiстю, екскрементами, гниттям, розкладом, смородом тощо), «ренесансна» – в образi iнтелектуального зла, та «народна» – у виглядi iронiчно-гротескного персонажа. Байрон зображує Люцифера iнтелектуалом, речником рацiонального пiзнання i культу розуму: «Бо нiщо не в силi Вгасити розум, якщо розум буде Собою й центром усього,» [1, 304] – повчає спокусник. Люцифер вправно спростовує думку про те, що він ошуканець: «Нiкого нiчим, крiм правди, я не спокушав» [1, 303], бравує поняттями добра i зла й оголошує себе богорiвним:

Він перемiг, подоланого зве
Злом; а яке дарує Благо він?

Будь переможцем я, його діла
Вважалися б єдиним злом [1, 353].

Закиди Творцеві, які лунають з вуст Люцифера, вражають своєю продуманістю і тонкістю. Їхня сила й водночас небезпека (і не лише для Каїна!) в тому, що це інтелектуальне богохульство. Спокусник знімає з себе відповідальність за наявність зла у світі та звинувачує в цьому Бога. Байронів Люцифер вдається до гностичної логіки: зло існує в світі, його творець – Бог, отже, Бог винний в існуванні зла. Ортодоксальне ж християнство, як відомо, відкидає зло як окрему сутність: зло – це лише зменшення добра або відпадиння від нього. Так, боягузтво – це замала сміливість, жадібність – відсутність щедрості, а потворність – нівеляція краси. Біблійними прикладами, які чудово ілюструють християнську концепцію зла, є історія Люцифера – найсвітлішого Божого янгола, та людське гріхопадіння. Олена Сирцова, дослідниця давньої філософії, розмірковуючи про природу зла, пише: «Зло не має власної онтологічної основи і самодостатнього буття. Воно ніколи не існує в незалежній формі і не може бути ніяким чином самостійно закоринене в бутті. Його єдино можливою зачіпкою в реальності є ослаблення добра, яке деформується і перекручується злом на гірше. Ця вихідна якісна вторинність, паразитарність і деформативна феноменологія зла у світі добра детермінує неможливість зустріти й пізнати зло в боготворному світі у самостійному вияві. Зло не здатне відтворювати себе і поширюватись у світі окремо від добра. Ось чому, всупереч великій ненависті, заздрості і ворожості добру зло завжди прагне бути при добрі, жититися його соками, сотати його силу, вливатися в онтологічні форми добра, маскуватися під образи добра, тиражувати себе як фальшиві копії добра» [6, 82].

Передбачаючи вірогідні закиди в атеїзмі та еретизмі, Джордж Байрон застерігав читачів від цього в передмові до містерії, написаній у стилі *pro domo*. Нищівних і безапеляційних закидів, проте, не бракувало, особливо з боку духівництва. Схоже, що прокляття з амвона успадкував від Байрона разом з його героєм Іван Франко, хоча перетворення братовбивці на позитивного персонажа в поемі «Смерть Каїна» не мало гностичних коренів, і якби йшлося не про таку одіозну фігуру, твір українського поета був би цілковитим прикладом євангельського вчення про пересотворення грішника через покаяння.

Натомість гностичне підґрунтя мали інші українські версії каїнського життєпису. Першим увібрив у себе гностичний елемент український фольклор, адже апокрифічні легенди, які по-своєму переповідають історію Каїна, народилися в середовищі богомільської єресі. Відгомін гностицизму вчувається в поемі «Каїн» Володимира Сосюри. Зокрема, йдеться про народження головного героя від Демона, а також перетворення його на революціонера-богоборця.

На перший погляд, суто соціальна концепція, заявлена Шарлем Бодлером у вірші «Авель і Каїн», згідно з якою Каїн стає символом «всіх бідних і голодних», з однаковим успіхом можна окреслити і як гностичну, і як марксистську. Численні середньовічні єресі гностичного спрямування закликали до святої бідності й проповідували війну проти чужого добра, марксистсько-ленінська філософія породила схожі поняття і явища: заперечення приватної власності, «експропріації експропрійованого» та «диктатури пролетаріату». І гностики, і революціонери бачили в Каїнові бунтаря і борця, перші – проти Божої, другі – проти соціальної несправедливості.

Головним мотивом, яким керувалися творці позитивного образу Каїна, є богоборство. Цей мотив чітко виписаний у містерії Байрона; Бодлер завершує свій вірш «Авель і Каїн» заклицем: «Нашадки Каїна, зійдіть на небо сміло / І – переможці – скиньте Бога вниз» [2, 173]; Сосюрин Каїн відкидає Бога: «Не небо це, а дім розпусти./ Я більш не хочу Бога знати» [7, 43], і оголошує Йому війну:

Ми переможемо! Так треба.
Хто ми? Та ми – земний народ...
А потім підемо на небо
І Бога скинемо з висот [7, 35].

З когорті богоборчих творів випадає поема Івана Франка «Каїн», у якій братовбивця стає позитивним героєм лише після покаяння і прийняття у своє серце любові. І якщо спочатку Каїн проклинає і погрожує Богові, то потім усвідомлює Його батьківство по відношенню до людей:

О Боже мій! Невже ж се може бути?
Невже ж ти тільки жартував, як батько
З дітьми жартує, в той час, як із раю
Нас виганяв, а сам у серце нам
Вложив той рай і дав нам на дорогу? [8, 344]

Рай у серці – це парафраз Ісусового повчання про Царство Небесне: «А як фарисеї спитали Його, коли Царство Боже прийде, то Він їм відповів і сказав: «Царство Боже не прийде помітно, і не скажуть: «Ось тут», або: «Там». Бо Боже Царство всередині вас!» [Л. 17: 20-21].

При створенні позитивного образу Каїна значну роль відіграло співчуття до Великого Грішника, засноване на необґрунтованості неприйнятої Богом жертви, затажкій покарі та відкинутості, а також те, що Каїн, на відміну від Авеля, – образ «з історією», продовжити чи переосмислити яку цікаво і з художньої, і з філософської точок зору. Злочинний, але яскравий, Каїн приваблює трагічністю своєї долі, зухвалим протестом проти Бога, таємничістю та певною недоговореністю своєї історії.

І насамкінець ще одне спостереження: щонайменше чотири поети з творців позитивного образу Каїна мали серйозні порушення психіки, хоча тільки один твір про братовбивцю відзеркалює запалену свідомість і виразно свідчить про душевні проблеми автора.

Отже, у позитивному перелицьовуванні біблійного образу Каїна письменники керувалися богоборчим мотивом, жилися гностичними та революційними ідеями, і найчастіше все це зароджувалося і нуртувало в глибинах колись і чимось ураженої психіки.

1. *Байрон Дж. Г. Мазепа: Пер. з англ. – Харків, 2005.* 2. *Бодлер Ш. Авель і Каїн //Филипович П. Поезії – К., 1989.* 3. *Моруа А. Байрон: Роман – К., 1981.* 4. *Осьмачка Т. Поезії: – К., 1991.* 5. *Рассел Б. Історія західної філософії – К., 1995.* 6. *Сирцова О. Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з вид. грец. Тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI ст., Ottobonianus, gr. 1 – К., 2000.* 7. *Сосюра В. Вибрані твори: в 2 т. – Т. 2: Поеми. Роман – К., 2000.* 8. *Франко Твори: в 3 т. – Т.1: Поезії. Поеми – К., 1991.*

ДИСКУРС ГУМАНІЗМУ В ПРОЗІ Г.МАЙФЕТА

Значна частина прози Г.Майфета містить мотив занепаду гуманізму. Головний герой цих творів – музикант і вчений, схильний до аналізу і теоретизувань. Тому доля гуманізму зазнає мистецької і аналітичної рецепції, під кутом зору не так соціальним, скільки екзистенційним з виходом у культурософський вимір. Соціальне, особливо радянське, тло дії майже не окреслено. Тенденції духовного життя, якими переймається протагоніст, не мають національної акцентації, вони чинні для всієї Європи незалежно від суспільно-політичного устрою її регіонів. Дія може відбуватись у провінційному українському містечку, на південному узбережжі Криму, в Ленінграді, Венеції чи Парижі. Вона охоплює час від останньої третини XIX ст. до першої третини XX ст. Герой залишається переважно безіменним без виразної національної ідентичності. Предмет нашого аналізу становлять міркування персонажів, філософсько-естетичний зміст та будова їхніх художніх творів, ключові образи.

Дискурс занепаду – один з магістральних в історії європейської культури. У першій третині XX ст. подібних студій особливо не бракувало. Про кризу європейської науки і мистецтва писали Е.Гуссерль, М.Бердяєв, О.Шпенглер, В.Ратенау, К.Ясперс та ін. У художньому творі Г.Майфета «7^а Трагічна» знаходимо пряму вказівку на статтю О.Блока «Занепад гуманізму» (1919), чи не найголовніше джерело розмислу персонажів на цю тему: «Если в эпоху Первой Революции Блок с чуткостью небывалого сейсмографа вешал гибель гуманизма, то теперь совершившимся фактом стал его полный крах» [3;117].

На думку О.Блока, найпершими ознаками гуманізму є індивідуалізм, риса, з якої починають характеристику цього явища всі дослідники, і відчуття духу музики, оскільки бути гуманістом, вважав поет, означало бути митцем за світовідчуванням. Гуманізм не став масовим рухом. Його носієм була головним чином світська інтелігенція, що саме в той час виникла. Коли рушієм історії зробилась маса, а не особистість, епоха Відродження дійшла свого кінця. Криза гуманізму, писав поет, розпочалась у період Реформації і завершилась Великою французькою революцією. Окремі тенденції, зокрема індивідуалізм, продовжували посилюватись, але явище втратило цілісність: наука відокремилась від мистецтва, в суспільстві наростало відчуження, секуляризація життя відбувалась паралельно із втратою духу музики. Це ключове для поета поняття означало вірність некалендарному часу, «занурення» у вічність, відчуття праєдності всього сущого, зв'язок з природою, стихійним началом. Музика, пояснював згодом О.Лосєв, якнайкраще з усіх мистецтв здатна відтворити художніми засобами категорію становлення, нелінійного часу, спроможна видобути людину з суєти повсякденності і явити перед духовним зором життя індивіда як цілість [2;322 – 332]. Революції знаменують поворот до природи, втім скороминущий, і на кін історії виходить маса. Однак «музика в світі не вибуває» [1;326], і саме масам дано тепер почути її. Поет переконував: «Фатальна помилка тих, хто виявився спадкоємцем гуманістичної культури, фатальне протиріччя, якого вони зазнали, виникло від виснаження; дух цілісності, дух музики покинув їх, і вони сліпо повірили історичному часу; вони не відчували того, що світ уже став під знаком нового руху, котрий

мас ознаки зовсім інші; вони продовжують вірити, що маси увільються в індивідуалізуючий рух цивілізації, не пам'ятаючи того, що маси були носіями іншого духу»[1;315]. На зміну людині політичній, етичній і гуманній приходять людина-артист.

Трагічний оптимізм прикінцевих сторінок статті О.Блока, віру в нові духовні цінності, які нібито утвердять маса, Г.Майфет, очевидно, не поділяв. Музика з оповідання «За покликком хвиль» вельми скептично ставиться до нової людини і нового мистецтва в СРСР: «...материалисты определяют искусство как «метод борьбы на идеологическом фронте». Так, кажется? Эта этикетка для меня неприемлема в силу своего меркантилизма и утилитаризма. Именно эта похабная догма, размноженная циркулярно, содействовала упразднению искусства параллельно с упразднением Индивида, растоптанного сначала Восторжествовавшим, а позже – Взбесившимся Хамом» [3;200]. Натомість блоківську характеристику гуманізму як напрямку елітарного, індивідуалістичного письменник прийняв беззастережно. Але те, що поет називав духом музики, у Г.Майфета названо ідеалізмом. Тим самим стихію уведено до більш чіткого поля свідомості. Музика – заняття аристократів духу. Ідеалізм – це рефлексія стосовно духу музики, вишукана мрія, піднесений ідеал. Очікувати слід не артиста, а «прийдешнього хама».

У новелі «Лебідь, що вмирає» йдеться про славетного піаніста, прикутого хворобою до крісла, що живе самотньо серед шедеврів малярства у власному паризькому будинку. Несподівано до нього завітала колишня коханка, балерина світової слави. Якось у Версальському парку піаніст звернув її увагу на скульптурну групу чорних лебедів, запропонував утілити цю красу в танці. І ось танцівниця готова виконати цей номер під акомпанемент видатного музики і коханого. Їхній зв'язок був поверховим, розвагою плоті, компенсацією за нервові напруження у творчості. Лише тепер, під час виконання танцю, їхні душі злились у містичному шлюбі. По дорозі на вокзал танцівниця потрапила в автокатастрофу і загинула. Того дня він мовив їй: «Ваш танец – не просто балетний номер: он возвышен до степени символа. В человеке соткано два естества – божеское и звериное. Умирая, я предпочитаю верить в человека, тогда как мир обезумел ... Ваш танец – Символ Умирающего Гуманизма. В соответствии с этим человечество, история, мир разделяются на каннибалов и гуманистов» [3;185].

Події в оповіданні «Тріо Чайковського» відбуваються у роки громадянської війни на Україні. Твір оздоблюють епіграфи з М.Монтеня і А.Вюрмсера про ілюзію змінити суспільний лад на краще. Група музикантів провінційного містечка, незважаючи на канаду, щосереді збирається у приватному помешканні і виконує твори світової класики. Стіни кабінету прикрашають картини А.Бекліна «Острів мертвих» і «Вілла біля моря». Як музиканти на борту «Титаніка», який йшов під воду, персонажі Г.Майфета також сповнені стоїцизму, супроводжуючи музикою загибель старого світу. Майстерне виконання врятувало героїв від смерті, коли до кабінету увірвались солдати, знеособлені, грубошкірі вбивці байдуже якої армії. І все ж надвечір за містом «всегда ненасытная Смерть, спугнутая здесь тенью Гения, торопливо пожирала там свою жатву» [4;8]. У другому розділі твору, котрому передують рядки вірша М.Гумільова «Заблуканий трамвай», розповідається про відвідини головним героєм рідного міста через півстоліття. Подібно до оповідання І.Буніна «Пізня година» (цикл «Темні алеї») персонаж ніби з потойбічного світу повертається у мертве місто своєї юності. Крах гуманістичної культури означав для письменника смерть мистецтва і людини, відсутність майбутнього.

Серед антигуманістичних чинників (юрба, інстинкт, фатум) у художньому світі Г.Майфета важливе місце посідає топос влади-насилля. Топос влади увиразнюється не інакше як у протиставленні до мистецтва, якому властива єдино гуманна влада над людиною: зачарування ідеалом. Владу ототожнено із сліпим фатумом. Влада не підлягає моральним законам. Гуманізм – це епоха, коли високе мистецтво мало найбільший вплив на суспільство. У поєдинку з владою, виразником абсурду буття, мистецтво приречено на поразку: «Тускло і трепетно мерцало пламя Искусства, бессильно озарить извечный мрак Мойры-Ананке-Фатума-Рока-Кнемэт – довлеющих над Жизнью Человека и, после бесплодной борьбы, меркло...» [3;77]

Повість «7^а Трагічна» – це твір у творі. Ленінградський композитор працює над останньою своєю симфонією, хворим серцем передчуваючи близьку смерть. Фінал його творчості песимістичний, бо «в наши дни искусство может быть только трагичным» [3;140]. Він входить до товариства семи, що зветься Химерою, оскільки ефемерність власного ідеалу для них очевидна. У колі обраних з масонськими персями на пальцях композитор вперше виконував свої нові твори. Після офіційної прем'єри Трагічної симфонії він помер. Симфонію побудовано на міфології протиставлення гуманістичного і антигуманістичного начал. Останнє представлено партією саксофона і цуг-флейти. Негатив сучасності вривається у гармонійний світ прелюдії джазовою мелодикою. У фіналі симфонії торжествує смерть: «Гармония органа и сатанизм саксофона столкнулись и переплелись в разработке. Первая тема переходит в минорную модуляцию и, атакуемая свистящей какофонией цуг-флейты – приспешника и пособника саксофона раскатывается грозным, яростно-ревушим sforzando, обрывающимся после накала ферматы, мертвой тишиной...» [3;146]. Цікаво, що в лекціях з історії мистецтв Г.Майфет досить скептично оцінив можливість саксофона, банджо і цуг-флейти відтворювати джаз-композиціями складний внутрішній світ аристократа духу: «Использование в джаз-банде инструментария народов, находящихся на первобытной стадии развития до последнего времени – как-то: банджо, цуг-флейты, саксофона – не составляет чего-либо принципиально самостоятельного» [5;9]. Герой роману Г.Гессе «Степовий вовк» теж тлумачив джаз як атрибут сучасності, на протигагу музиці Моцарта. Однак завдяки Магічному театру Гаррі Галлер зумів перебороти власні упередження, спромігся впізнати Моцарта, тобто відкрити якусь частину самого себе, в джазовому музиканті, курцеві наркотичних сигар.

Переплетення мотивів мистецтва, кохання і смерті – одне з найголовніших естетичних засад прози Г.Майфета. Ситуація смерті, стан найвищої естетичної і чуттєвої насолоди нерідко увиразнюється антуражем епохи Відродження, естетськими знаками різночасового плану: борідка гіда в стилі Генріха IV, сходи італійських палаццо, широкі й вузькі, прикрашені балюстрадаю, біблійні мантії і грецькі туніки, дім зі скла і металу архітектури Л.Корбюзє («Оргія»), безкінечна анфілада кімнат у перспективі арок («За покликом хвиль», «Тріо Чайковського»). Читачеві навіюється думка не тільки про те, що гуманізм, мистецтво, в сучасному світі приречені на загибель. Сама краса постає невіддільною від чару смерті і еротики. Шедеври архітектури, малювання, скульптури, музики виражають, на думку прозаїка, еротичну смерті.

Людина юрби характеризується у Г.Майфета приблизно так само, як і жіноцтво: меркантильність, естетичний несмак, брак логіки, підступність. У більшості випадків жінка – це уособлення негативного полюсу в людині. Таким полюсом для письменника

була сфера неконтрольованої розумом сфери психіки, інстинкт, емоції, підсвідоме. Жіноча емансипація і «бунт мас» рухаються в одному річизні звільнення інстинктів, а отже світом опанував хаос. Водночас, як людина віруюча, письменник, певно, усвідомлював ціннісну амбівалентність підсвідомості, яку можна також вважати джерелом трансцендентних уявлень. Естетична насолада у прозі Г.Майфета нерідко має суто чуттєвий підклад. Очевидно, автор наразі солідаризувався з Платоном, котрий розглядав чуттєвість необхідною основою навіть вищих стадій Еросу. Психологічний опис високого Еросу Платон будував на чуттєвих аналогіях. Естетизація смерті означала протипокладеність краси і життя, що розкладається.

Як усі романтики за світовідчуженням Г.Майфет ідеалізував минуле. Трагізм особистої долі письменника позначився на глибоко песимістичній оцінці сучасності й майбутнього. Письменник окреслив дегуманізацію в координатах знеособлення, відчуження, ненависті, насилля, кровопролиття, тотального абсурду, порушення гармонії, знецінення знань: «Где логика? И есть ли она? Что это – закономерность или случай? А миллионы смертей, грозящие разразиться не сегодня-завтра, залив мир океанами крови, оглушив ревом бомбовозов, лязгом танков, раскатами взрывов, ослепив вспышками выстрелов и ракет?»

Что это – гримасы демонов, временно превозмогших Ормузда, – или извечный тупик абсурда, в котором суждено невылазно коптиться миру, извечный, изначальный хаос мироздания?...» [3;189]. Але міркуючи про гуманізм, він не враховував, що прекрасне мистецтво Ренесансу найчастіше не мало нічого спільного з життєвою конкретикою. Так само справжня античність, яку відроджували гуманісти була вельми далека від стереотипу, що склався в Європі під впливом І.Вінкельмана. Ідеал всебічно розвиненої особистості залишився, на жаль, мрією. Якраз у добу Відродження інквізиція досягла найбільших «успіхів», саме тоді жили Іван Грозний, Влад Дракула, Генріх VIII, Чезаре Борджіа; домагаючись прихильності феодалів, гуманісти вдавались до наклепу і славослів'я, розбещені інстинкти односторонньо уславлювали як волю до життя (любовні сонети П.Аретіно з порнографічними ілюстраціями Дж.Романо). Тому міф про гуманізм – це радше психологічна реальність, «незавершений проект», стан душі, інтелектуальна схема, предмет віри. «Бунт мас» призвів до істотного обмеження впливу його adeptів. Відкрились глибини людської ірраціональності, яку гуманісти XIX і XX ст. сприймали негативно. Їхня віра в людину спиралась на віру в добре, розумне, гармонійне начало. А втім, В.Винниченко («Салдатики!», «Талісман») чи Ж.-П.Сартр («Екзистенціалізм – це гуманізм») вбачали в непередбачуваності, нелогічності людської поведінки загадку її величчя; ірраціональність – це джерело свободи, постійно актуальна можливість обрати себе інакшим. Винниченко-прозаїк, приміром, уникав неоднозначних оцінок персонажів. Таким чином виявлялась його віра в людину. Існує, певно, інстинкт добра, якого не збагнути логікою. Любов і ненависть однаково ірраціональні. Г.Майфет протиставив абсурду життя войовничий логоцентризм. Ознаки розкладу гуманізму виявляло його власне мислення: людина перестала бути для нього загадкою, людська природа розглядалась у спрощеному чорно-білому світлі, жінка, як у середньовічних ортодоксів, уособлювала зло. За цим усім проглядається недовіра до життя, страх перед стихією, втрата віри у можливість змінити світ на краще.

1. *Блок А.* Крушение гуманизма // Сочинения: В 2 тт. – М., 1955. – Т. 2. *Лосев А.Ф.* Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.

*Н.М. Торкут, д.філол.н., проф.,
Класичний приватний університет (м. Запоріжжя)*

ІТАЛІЯ ТА ІТАЛІЙЦІ В РЕЦЕПЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ: ВІД ПОКАЗНОЇ ГАНЬБИ ДО ІМПЛІЦИТНОЇ АПОЛОГЕТИКИ

Проблема сприйняття «чужих світів» набуває особливої епістемологічної значимості в перехідні культурні епохи, коли актуалізуються питання, пов'язані з вибором шляхів подальшого розвитку. Саме в такі часи помітно зростає роль досвіду інших народів, який чи то обирається за взірцем і запозичується, чи то, навпаки, слугує своєрідною точкою відштовхування, об'єктом критики і заперечення. Наукове осмислення особливостей рецепції інокультурної інтелектуально-духовної спадщини в світоглядному універсумі певного народу в зламні періоди його національного розвитку може виявитись надзвичайно продуктивним і в плані формування цілісної візії загальної парадигми його етнокультурної самоідентифікації, і в плані адекватного розуміння ролі міжкультурного діалогу в процесі цивілізаційного розвитку в цілому.

Доба Відродження для всіх без винятку західноєвропейських культур якраз і була тим самим періодом зламу, кардинальних зрушень і трансформацій, що завершився формуванням національних мов і самостійних національних літератур. В Англії, де ренесансні тенденції набирали потужності значно пізніше, ніж на континенті (хронологічні рамки англійського Відродження майже співпадають з періодом правління династії Тюдорів), сама зміна культурної парадигми відбувалася якщо не внаслідок, то, в усякому разі, під безпосереднім впливом міжкультурного діалогу з іншими європейськими державами, насамперед з Італією – країною, що заклала основи та сформувала іманентну сутність ренесансного типу культури як такого.

Рецепція Італії та італійців в англійському соціумі доби Ренесансу була настільки неоднозначною, а інколи амбівалентною, що її можна кваліфікувати як імагологічний парадокс. Сутність цього парадоксу полягає в тому, що попри відверту публічну вербалізацію негативного ставлення до італійців як «носіїв розбещеної моралі» та підкреслено демонстративну критику італоманії як небезпечної суспільної виразки, у тогочасній масовій свідомості англійців домінувала схильність до визнання італійського взірцем і вартим апологетичного наслідування.

Система світоглядних координат англійця 50-70-х років XVI століття вибудовувалася в умовах складної взаємодії ренесансних і реформаційних тенденцій, тож незаперечний авторитет Італії в царині культури і мистецтв сусідив із безапеляційними звинуваченнями в моральній деградації, що розглядалася як закономірний наслідок папізму – хибної релігійно-доктринальної інституції католицької церкви.

Доволі показовими в цьому сенсі є гнівні інвективи на адресу італійців, що лунали зі сторінок етико-педагогічного трактату «Шкільний вчитель» (1570) Роджера Ешема

– одного з найвпливовіших представників так званого другого покоління англійських гуманістів. Якщо представники першого покоління – Томас Мор, Джон Колет, Томас Ліннекр, Вільям Гроцин, Вільям Лілі – щиро захоплювалися культурними здобутками Італії, популяризували ідеї неоплатоніків Флорентійської Академії та всіляко сприяли залученню англійської інтелектуальної еліти до »*studia humanitatis*», то їхні наступники значно рідше вдавалися до апологетики італійського досвіду, віддаючи перевагу моральному імперативу самовдосконалення на основі вивчення Нового Заповіту.

На сторінках «Шкільного вчителя» Р.Ешема Італія постає антиподом Англії, що уславлена чеснотами прадідів та зміцнена чистотою віри. На думку автора трактату, славетні традиції великого Риму та духовна спадщина античності спалюються аморальністю сучасного італійського суспільства. Протиставляючи минувшину і сьогодення, він зауважує, що «добродесність (*virtue*) колись зробила цю країну володаркою й улюбленицею (*mistress*) усього світу, сьогодні ж порок (*vice*) перетворив її на рабину тих, хто колись вважав за щастя служити їй. Усі це помічають, самі італійці це визнають, принаймні найкращі й наймудріші з-поміж них... Сьогоднішня Італія – не та Італія, якою її хотілося б бачити» [Asham 1956, 103].

Критично оцінює англійський гуманіст і модне захоплення своїх співвітчизників подорожами до Італії. Намагання англійської знаті будь-якою ціною відправити своїх дітей на навчання до Італії Ешем вважає великою помилкою. Він не шкодує принизливих метафор, коли мова заходить про таке поширене в тогочасному англійському вищому світі явище, як італоманія. Він гостро висміює тих співвітчизників, що, перебільшуючи недоліки англійського життя, залишають свою батьківщину та їдуть до Італії: «Покидаючи Англію мулами і жеребцями, вони повертаються додому свинями й віслюками, бо скрізь, куди не кинеш оком, там (в Італії – Н.Т.) справжнісінькі лиси, чий мозок сповнений підступності, а подекуди – вовки, у серці яких – хижа жорстокість» [Asham 1956, 106].

На сторінках трактату досить виразно відчувається й відлуння релігійного розбрату. Приміром, аналізуючи причини незадовільного стану речей у тогочасному італійському суспільстві, автор серед головних негативних факторів першим називає папізм, а вже потім неправильне виховання, хибний політичний устрій, різноманітні моральні вади, погані манери та лихі вчинки. Застерігаючи співвітчизників від принадних, але гріховних тенет італоманії, англійський гуманіст зауважує, що кожний «італізований англієць» («*Italian Englishman*») приречений залишатися в Італії чужинцем та пити з гіркої чаші зневаги й поневірян. Для італійців він завжди буде «справжнім дияволом» («*un diavolo incarnato*») – натяк на реформаційний курс англійської держави), для своїх же співвітчизників, навіть залишаючись людиною за зовнішністю й манерами, він перетвориться на справжнісінького диявола за суттю [Asham 1956, 106].

Значимо, що, гостро критикуючи аморалізм італійців та постійно вдаючись до зіставлень і порівнянь, Ешем у такий спосіб намагався осмислити стан духовності, культури й освіти у своїй рідній країні. Поглядом мораліста він прагнув зазирнути у кожний найпотаємніший куточок громадського життя, виявити наймізерніші зернинки пороку. Захоплення лицарськими романами, скажімо, трактувалося ним як перший крок до моральної розбещеності.

Очищенню англійського суспільства від скверни італоманії, згідно з педагогічною програмою Р.Ешема, мало сприяти поєднання «істинної віри» («*truth in religion*»),

благочинності в життєвих справах (honesty of living) та правильної системи виховання (right order in learning). Такий альянс аксіологічних пріоритетів і визначає інтелектуально-ціннісні засади тієї педагогічної стратегії, яку англійський гуманіст вважав найоптимальнішою для своїх співвітчизників. Йдеться, зокрема, про намагання англійського гуманіста поєднати в межах цілісного комплексу власне культурний компонент виховання з релігійним.

Перший компонент передбачав активне засвоєння англійцями надбань класичної культури (вільне володіння давньогрецькою і латинською мовами, глибоке знання текстів античних авторів) та гуманітарну освіту – гуманітарну в тому ж сенсі, що й «humanity studies» у італійських неоплатоніків і Томаса Еліота. А другий (релігійний) компонент виховання педагогічної стратегії Ешема формувався за рахунок численних нагадувань про необхідність спиратися на духовні засади істинної віри та постійного, наскрізного протиставлення Англії – істинного оплоту християнства – та Італії – царини папізму.

Втім, у ті часи численні закиди на адресу італійців лунали не тільки зі сторінок етико-педагогічних трактатів і памфлетів, чи з кафедр англіканської церкви. Нерідко упереджене ставлення до їхніх звичаїв та манер можна було зустріти і в художніх творах. Зокрема, англійські ренесансні перекладачі (Вільям Пейнтер, Джеффрі Фентон, Джордж Петті), що зверталися до італійської новелістики, у передмовах до своїх збірок, як правило, вибачалися перед читачами за ті «непристойності», що нібито мали місце в оригіналах. В.Пейнтер, приміром, новели Дж.Боккаччо перекладав майже дослівно, намагаючись максимально зберегти як ідейне навантаження першоджерел, так і їхню стилістику, а ось при розробці сюжетів «кривавих» новел Банделло, він, як, до речі, й інші перекладачі, вдавався до суттєвих ідейно-художніх трансформацій з метою посилення етико-виховного компоненту.

Доволі специфічним було ставлення англійського соціуму до італійських політико-правових теорій. Надзвичайно показово у цьому сенсі є специфіка сприйняття елізаветинцями політичного вчення італійського гуманіста Ніколо Макіавеллі. Негативна реакція на макіавеллізм, добре відчутна і в трагедіях Крістофера Марло, і в хроніках та драмах Вільяма Шекспіра, і в романах Філіпа Сідні, Томаса Лоджа, Роберта Гріна та ін. Проте при англійському дворі етико-філософська доктрина флорентійського секретаря знайшла чимало прихильників, які старанно й наполегливо впроваджували її у життя. Існує навіть думка, що сама королева Єлизавета була одним із найталановитіших його послідовників, і що саме настановами «Державця» (1532) керувалася у своїй діяльності Таємна Рада.

Наприкінці XVI – на початку XVII століття в англійській літературі (як власне політичної, так і художньої орієнтації) значного поширення набула продукція «анти-макіавеллістів», які піддавали італійського філософа нищівній критиці за те, що, звільнивши політику від моралі, він нібито «прийшов до ствердження аморалізму в політиці». Виникла парадоксальна ситуація: «політичні хвороби», які Макіавеллі вперше висвітлив та по-науковому глибоко проаналізував, були названі його ім'ям, а сам флорентієць став для елізаветинців втіленням диявольських хитрощів, політичної підступності, самовпевненості й жорстокості. Ім'я його, що перетворилось на загальну назву, досить часто зустрічається в художніх творах тієї доби, а численні алюзії до невірної трактованих та суб'єктивно інтерпретованих максим Макіавеллі відчуваються в логіці поведінки багатьох тогочасних літературних героїв-злодіїв: наприклад, Гіза й Мортімера у К.Марло

(відповідно, «Паризька різанина» та «Едвард II»), Річарда Глостера, кардинала Пандольфа і Болінброка у В.Шекспіра (відповідно, «Річард III», «Король Джон» та «Річард II»), Альфонса у Р.Гріна (п'єса «Альфонс, король Арагонський»), Вільяма Довгобородого у Т.Лоджа (роман «Життя та смерть Вільяма Довгобородого») та ін.

Втім, як це не парадоксально, наприкінці елізаветинської доби Італія починає асоціюватися не стільки з моральними вадами і папізмом, скільки з вишуканим мистецтвом, стихією кохання і пристрастей. Не останню роль у цьому відіграють література і театр. У 80-ті роки XVI ст. Англією подорожують декілька мандрівних груп італійських комедіантів, вистави яких спричинюють справжній фурор. Італійська техніка гри впливає на англійські театральні традиції, а елементи *commedia dell'arte* досить часто включаються до структури елізаветинської драми. Італійський стиль панує на сторінках романів Роберта Гріна і Томаса Лоджа, в Італії розгортаються і події багатьох шекспірівських п'єс.

Значною мірою завдяки Шекспірові відбувалася кардинальна зміна у ставленні англійського загалу до Італії та італійців. Майже чверть п'єс шекспірівського канону (дев'ять із тридцяти семи) генетично пов'язані з італійськими джерелами. І хоча шекспірознавцем так і не вдалося достеменно з'ясувати, чи відвідував Великий Бард Італію, загальна атмосфера цієї дивовижної країни, її колорит, пристрастність і темперамент її мешканців відтворені ним із вражаючою правдоподібністю. Імплицитна апологетика італійського характеру, що асоціюється зі стихією кохання, з життєрадісною атмосферою свободи, краси та веселих розваг, суттєво впливала на рецепцію італійця в пізньоренесансній Англії та формувала в масовій свідомості його новий позитивно забарвлений імідж.

Отже, як бачимо, в ході міжкультурної комунікації, яка помітно інтенсифікувалася внаслідок стрімкого розвитку торгівельних, освітніх, мистецьких взаємин Англії з континентальними країнами, в свідомості пересічного англійця відбувалося помітне зміщення акцентів у опозиції «свій – чужий». «Чуже» починало поступово сприйматися не лише як цікаве, дивне, несхоже, але і як «корисне для свого», як таке, що може слугувати певним взірцем і орієнтиром, або навіть об'єктом запозичення чи наслідування. Розвиток книгодрукування, зростання загального рівня освіченості, активна перекладацька діяльність оксфордських гуманістів та їхніх учнів і послідовників зрештою призвели до того, що кардинальним чином змінилися самі механізми формування національних образів чужих народів.

Питома вага легендарно-міфологічного відчутно зменшувалася, а вигадки та пересуди, що незрідка породжували категоричну негачію чужого як ворожого, поступалися місцем реальним фактам і знанням. Суспільні умонастрої все частіше налаштувалися на діалог з представниками інших культур. У цьому процесі важливу роль відігравала література: виступаючи «культурою в дії», вона заклдала шляхи формування аксіологічно маркованих топосів, виробляла стереотипні уявлення, стимулювала, або ж, навпаки, гальмувала певні культурні практики. Кардинальні зміни у ставленні англійців до італійців наприкінці XVI століття можна вважати закономірним наслідком впливу літератури і театру на масову свідомість.

1. *Asham R. The schoolmaster // Renaissance England. Poetry & Prose from the Reformation to the restoration. Ed. by Lamson Roy & Smith Hallet. – N.Y.: W.W.Norton & Company Inc., 1956. – P.77-112.*

ПРИЙОМИ КАРНАВАЛІЗАЦІЇ У ПРОЗІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Карнавальність є однією з характерних рис прози Юрія Андруховича. Дослідники творчості Андруховича часто звертають увагу на зв'язок поетики його романів з карнавальною теорією Михайла Бахтіна, розробленою у 30-тих роках [наприклад: Рябчук 1992, 114; Крот 1993, 75; Гундорова 1999, 17]. Тамара Гундорова у своїй монографії *Український літературний постмодерн* назвала творчість Андруховича «карнавальним варіантом постмодернізму» [Гундорова 2005, 77]. Однак питання карнавалізації у творчості Юрія Андруховича настільки широке, що досі його можна вважати відкритим – і, таким чином, цікавим для літературознавця, який займається сучасною українською прозою.

За предмет нашого дослідження бираємо явище еволюціонування ідеї карнавалізації у прозі Юрія Андруховича. Мета запропонованої нами статті полягає у висвітленні специфіки цієї еволюції, яка, на нашу думку, проявляється у межах такого ідейно-естетичного діапазону: від «експлозії» карнавалу (у першому романі), через використання карнавальної естетики для демістифікації і радикальної переоцінки цінностей у *Московіаді*, до карнавалізації як метадискурсу (у *Перверзії*) і поступової редукції цього засобу творення художньої реальності у романі *Дванадцять обручів*.

З огляду на актуальність окресленої вище проблематики (карнавалізація у текстах Ю. Андруховича) вважаємо за доцільне зробити короткий огляд літературознавчої концепції російського теоретика.

У 1960 році з'явилося одне з найвідоміших досліджень М. Бахтіна *Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*. У ньому автор дослідив основи поетики роману Франсуа Рабле, підкреслюючи її тісний зв'язок з народною сміховою культурою Середньовіччя. Дії карнавального типу, а також окремі елементи чи персонажі, пов'язані з «низовою» культурою, творили, на думку Бахтіна, автономний світ, протиставлений офіційній «високій» культурі.

Офіційні свята Середньовіччя (церковні і державні) були призначені утверджувати і закріплювати існуючий стан речей: «Праздник был торжеством уже готовой, победившей, господствующей правды, которая выступала как вечная, неизменная и непререкаемая правда» [Бахтін 1990, 13]. На протигагу державним святам, карнавал – це тимчасове звільнення від існуючого порядку, тимчасове відмінення усіх ієрархічних відносин, норм та заборон. Карнавальний світогляд ворожий до всього готового і завершеного, усіяких претензій на непорушність і вічність. У карнавалі проголошувалася відносність панівної правди, підкреслювалися зміна і оновлення як основні категорії карнавалізованого світу.

Карнавал не визнавав традиційної ієрархії, в його основі лежала ідея руху, розвитку, неперервності життя. Поєднання непоміжуваних елементів створювало динамізм та комічність. Для сміхової культури характерною була логіка «зворотності», постійних переміщень верху й низу, переплетень духовного і тілесного, небесного і земного. Характерними також є різноманітні види пародій, знижень, профанацій. Інше життя, інший світ народної культури твориться певною мірою як виворіт буденного, позакарнавального життя.

У романах Юрія Андруховича помітна інспірація карнавальною теорією Бахтіна. На думку дослідника Ігоря Познюка, такий характер прози Андруховича відображає ситуацію України в перші роки незалежності: «В українській культурі тодішніх часів зароджується щось на зразок карнавальної свідомості, яка витворює масові прояви реагування на бурхливий розвиток подій у політичній, культурній сфері. (...) Започатковується так звана фестивальна доба України» [Познюк 2000, 18].

Карнавальність визначає побудову образної структури творів Юрія Андруховича, починаючи від першого роману. Свято Воскресаючого Духу в *Рекреаціях*, на яке потрапляють герої твору, нагадує карнавальне дійство. Топографічним символом карнавальної дійсності виступає чортопільська Площа Ринок, на якій відбуваються центральні події свята:

«(...) з наметів повиносили купи усілякого добра – все воно блищить і бряжчить, а на помостах з'являються всілякі дури-світи, котрі вміють вдавати, що начебто вони пожирають вогонь або ковтають ножі, інші стоять на головах, є й такі, що читають якісь нісенітниці про все на світі, інші знову грають у карти або дудлять горілку, крім того, дехто танцює перед пам'ятником першим комсомольцям (...)» [Андрухович 2005, 67].

Відразу помітний «низовий», неофіційний (у нашому контексті – карнавальний) характер свята. Те, що учасники карнавалу танцюють перед радянським пам'ятником, символом минулої, тоталітарної дійсності, надає святу особливого «антитоталітарного» характеру.

Характерними атрибутами карнавального простору є присутність масок. У *Рекреаціях* центральною подією свята є процесія перебиранців:

«То були Ангели Божі, Цигани, Маври, Козаки, Ведмеді, Спудеї, Чорти, Відьми, Русалки, Пророки, Отці Василіани в чорному, Жиди, Пігмеї, Повії, Улани, Легіонери, Пастушки, Ягнята, Каліки, Божевільні, Прокажені, Паралітики на Роздорожжю, Вбивці, Розбишаки, Турки, Індуї, Січові Стрільці, Волоцюги, Кобзарі, Металісти, Самураї, Дармограї, Сердюки, Олійники, Мамелюки (...)» [Андрухович 2005, 66]

Перелік учасників процесії охоплює майже сто тридцять позицій. Однак, як підкреслює М. Павлишин, список не випадковий. Вони виражають гетерогенічний характер суспільства, зі всіма забороненими тоталітарним режимом елементами. Таким чином, за допомогою карнавального прийому перевдягання й маски, у пострадянському просторі з'являються персонажі, пов'язані з українським процесом творення національної ідентичності та державотворення; з іншого боку, список охоплює представників сучасних міжнародних субкультур, що мають стосунок до постіндустріального простору. Павлишин стверджує: «Отже, в карнавальній процесії формується образ нової постколоніальної спільноти у вимірах простору й часу. Уявний світ Воскресаючого Духу забув контекст радянської імперії і пригадав чи наново створив інші контексти, з яких можна черпати культурну енергію» [Павлишин 1993, 121].

Символи колоніального минулого обіграються також й у наступних романах, передусім у *Московіаді*. Москва виступає як яскравий символ соціалістичного режиму. Простір міста побудований за принципом ієрархічності, можна його розглядати як офіційний (у розумінні М. Бахтіна). Він набуває негативного забарвлення, у ньому – з точки зору героя – зосереджується деструктивна сила тоталітарної системи:

«Це місто тисячі та одної катівні. (...) Місто більшовицького ампіру з висотними почварами наркоматів, з таємничими під'їздами, забороненими алеями, місто концтаборів,

націлене в небо закам'янілих гігантів. (...) Добре було б його зрівняти з землею. (...) Треба цій землі дати спочинок від її злочинної столиці. Може, потім вона спроможеться на щось гарне. Бо не вічно ж їй отруювати світ бацилами зла, пригнічення й агресивного, тупого руйнування!» [Андрухович 2005, 112].

Мандрівка Отто фон Ф. у підземелля Москви є одночасно переходом героя від офіційного, ієрархізованого світу у світ організований за карнавальними правилами. Секретний симпозиум, до якого добирається український поет, нагадує не «великий з'їзд усіх патріотичних сил» [Андрухович 2005, 112], а оргіастичне карнавальне дійство:

«Але цього разу я не привернув би анітрохи уваги (...). Настільки всі присутні були засліплені власною ейфорією, перемішаною з питвом та їдлом. Настільки важливою, життєво необхідною, смертельною була Справа, в ім'я якої вони всі тут пиячили». [Андрухович 2005, 111].

Таким способом здійснюється карнавальне руйнування протиставлення верху й низу (тілесного й духовного), що в даному випадку веде до «десакралізації» тоталітарної ідеї. Учасники «симпозіуму» у *Московиаді* підібрані, звичайно, не випадково – це символи тодішньої офіційної дійсності, які у контексті своєї поведінки втрачають центральне місце в ієрархії:

«(...) від усіх цих кнурів, дідів-морозів, піратів, крокодилів, кентаврів та комісарів аж мерехтіло в очах, і «Ленін» підкидав догори корону Російської імперії з пап'є-маше, а «Іван Грозний» витинав якийсь липкий фокстрот у парі з маленьким грубасом «Держинським». Сякане око «Анатолія Івановича» переможно світилося і навіть плакало від зворушення. «Суворов» цілувався з дупою «Катерини Другої». Тільки «Мінін-і-Пожарський» зостався непорушним, бо це була всього лише копія пам'ятника з Красної площі, а може, й сам пам'ятник, притарабанений сюди з невідомою метою» [Андрухович 2005, 133].

Не менш символічним є вчинок українського поета, який розстрілює одягнених в карнавальні маски членів президії:

«І вони падали один по одному, згідно з послідовністю твоїх пострілів, – манекени, як виявилось, й тоді лишень ти зрозумів, що так нажахало тебе в них, коли ти підійшов ближче.

А налякало мене те, що це були символи.

Вони лежали довкола столу президії – всі, як один, включно з розповзлою «Катериною», і тільки пам'ятник Мініну-і-Пожарському залишався на місці. З декого ще сипалася на підлогу тирса, з декого вилазили таргани або всілякі штучні тельбухи» [Андрухович 2000, 135].

Таким чином, за допомогою карнавальних прийомів, Андрухович розвінчує дискурс офіційного міфу. Символічно говорить про кінець тоталітарної Імперії, який створює нову геополітичну ситуацію у цілому пострадянському просторі.

Свято не може тривати вічно. Перверзія це символічне прощання з карнавалом – не випадково семінар розпочинається у великопісню середу.

Твір сповнений карнавальними діями і мотивами. Однак це «перверсійне» перенасичення простору атрибутами карнавалу не створює атмосфери спонтанності, карнавал втрачає народний, загальний характер, входить у елітарний, інтелектуальний (sic!) дискурс. Дійство перетворюється в теорію. Виразом сього перетворення є доповідь Стаса Перфецького на венеційській конференції:

«Я дотримуюсь традиційної системи уявлень. Якщо під Карнавалом розуміти граничне напруження сил життя у всій повноті та невичерпності чи так само вищий вияв битви любові зі смертю (смертю як порожнечою, як антибуттям, як нічим), то він і справді не повинен закінчитися ніколи (...)» [Андрухович 2001, 221].

Але він закінчується, оскільки відходить у минуле описувана романістом перехідна епоха. У наступному романі Андруховича Дванадцять обручів карнавальну атрибутуку замінюють символи поп-культури. Можна їх тлумачити як трансформацію карнавалу. Тоді виявом карнавального світосприйняття (чи, за Бахтіним, світовідчуття) є відеокліп Ярчика Волшебника. В обмеженому широтою екрану просторі режисер поєднав «високу» поезію Богдана-Ігоря Антонича з «локальним гітом» групи «Королівська Крільчиха», особистість поета з присутністю «кішечок» – Лілі і Марлени, а все разом нагадує стихійне (в цьому контексті карнавальне) дійство.

Карнавал тотальний, всеохоплюючий, і тому герої романів Юрія Андруховича залишають карнавальний простір у буквальному значенні. Отто фон Ф., з кулею у черепі, від'їжджає в напрямку України. Покидають Венецію учасники конференції у *Перверзії*. Тимчасовими гістьми у Чортополі є учасники свята Воскресаючого Духу. Дух Карла-Йосефа Цумбруннена прямує до Австрії, інші гості пансіонату також покидають полонину. Прибуття (а потім від'їзд) героїв показує автономний характер карнавального простору у відношенні до об'єктивної дійсності, його обмеженість і тимчасовість. Такий прийом дуже символічний – зображає закінчення перехідної доби в пострадянській історії України. Ігор Познюк робить підсумки цього періоду: «Карнавал закінчився. Українське суспільство вийшло на новий виток своєї історії, в якому більше депресивно-суїцидних виань, зумовлених тим, що Україна не може зрушити з майже нульової позначки. Ці віяння закономірно витісняють всі прояви карнавалізованого дійства» [Познюк 2000, 19].

Теорія Міхаїла Бахтіна знайшла яскраве віддзеркалення у романах українського письменника. Передусім три перші твори – *Рекреації*, *Московіаду* та *Перверзію* – можна розглядати як «карнавальну трилогію», яку Юрій Андрухович символічно закінчує венеційським семінаром за назвою: «Посткарнавальне безглуздя світу: що на обрії?». На обрії, як виявляється, перебуває наступний роман Андруховича *Дванадцять обручів*, у якому карнавальні символи замінені елементами масової культури, а епатажний карнавал переходить у тонку постмодерністську іронію.

1. *Андрухович Ю.*, Дванадцять обручів, Київ 2005. 2. *Андрухович Ю.*, Московіада. Роман жахів, Івано-Франківськ 2000. 3. *Андрухович Ю.*, Перверзія, Львів 2001. 4. *Андрухович Ю.*, Рекреації, Львів 2005. 5. *Бахтин М.*, Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Москва 1990. 6. *Гундорова Т.*, Бу-Ба-Бу – карнавал і кіч // Критика 1999, №3. 7. *Гундорова Т.*, Український літературний постмодерн, Київ 2005. 8. *Крот Ю.*, У пошуках романних значень. До проблеми діалогічності художнього слова у контексті Ю. Андруховича // Сучасність 1993, №9. 9. *Павлишин М.*, Що перетворюється в «Рекреації» Юрія Андруховича? // Сучасність 1993, №12. 10. *Познюк І.*, «Бу-Ба-Бу». Ін memoіам // Критика 2000, №7-8. 11. *Рябчук М.*, «Я не люблю її з надмірної любові» (Замість ще однієї післямови до «Рекреацій») // Сучасність 1992, №5.

**СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНІ
ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗІ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ (на
матеріалі творчості Дж.Р.Р. Толкіна та А. Сакковського)**

Ми приймаємо, як вихідне, положення про те, що роман – це найважливіший жанр сучасної епохи, який замінив старожитний епос, а також пізніший роман в усіх його різновидах, який сучасні дослідники літератури дефініювали як «велику форму функціональної нарративної прози». М.Бахтін у своїй знаменитій роботі 1938 р. «Епос і роман» приписував сучасному романові створення нового стилю літературного висловлення, який є у стадії народження, а також створення динамічної дійсності, яка вже не підпорядковується однозначно конвенціонально усталеним літературним опусам; ця дійсність може автономно існувати, її можна пізнавати в усій її різноманітності, різnorodності і поліфонії. В цьому сенсі набуває нового змісту знамените висловлення Стендаля, уміщене як мотто до одного з розділів роману «Червоне й чорне»: «Роман – це дзеркало, з яким ідеш великою дорогою» [Стендаль 1955, 93]. Метафорична велика дорога – це об'єктивно існуюча дійсність, яку сучасний роман намагається описати й відтворити різними способами. М.Бахтін генетично виводить сучасний роман із альтернативної течії античної літератури, що поєднувала серйозне і комічне. Вона з'явилася в добу еллінізму й становила опозицію до класичного мистецтва античної Греції у своєму жанровому розмаїтті: памфлети, сократівські діалоги, римська та маніпейська сатири тощо. За словами авторитетного дослідника античності С.Радцига, «роман був останнім оригінальним набутком грецької літератури» [Галич 2001, 265]. У своєму подальшому розвитку роман набуває рис багатьох інших (окрім зазначених Бахтіним) жанрів, які тісно переплелися. В своїй еволюції жанр синтезував епос, лірику, драму. Відтак, поетикальна площина жанру багатовимірна, а отже, ми схильні вважати, що риси зазначених жанрів та їхніх інваріантів можна відшукати у сучасному романі. Суголосним до твердження М.Бахтіна нам видається положення Х.Ортега-і-Гассета про те, що роман, досягши свого розвитку наприкінці XIX століття, почав занепадати: «жанр роману якщо й не вичерпався остаточно, то, безперечно, доживає свого віку. Він зазнає такого браку можливих сюжетів, що письменник вимушений компенсувати його вишуканістю решти необхідних для цілісності роману компонентів» [Ортега-і-Гассет 1994, 276].

Відтак ми можемо стверджувати, що наприкінці 30-х років вже існували об'єктивні причини еволюції жанру роману й виникнення його численних інваріантів, у тому числі й фентезі.

Х.Ортега-і-Гассет, протиставляючи роман казці, головний акцент покладав на драматизацію роману із поглибленням психологічних типів героїв та висування цих героїв на перший план. Отже, динаміка сюжету, цікаві характери, поєднання двох моделей уваги реципієнта – активної і пасивної (дія і споглядання за Ортегою-і-Гассетом) – це ті риси, наявність яких ми можемо констатувати в аналізованих творах. Попри той факт, що у роботі «Думки про роман» Ортега-і-Гассет ніби заперечує взаємозв'язок роману й казки у їх жанрово-родовому взаємовпливі, ми схильні вважати тезу про потужну

роль «психології уяви» [Ортега-і-Гассет, 303] як єднальну ланку власне між казкою й романом в еволюції жанрового інваріанту фентезі. У модифікованому романі майбутнього повинно бути все: наука, релігія, соціологія, естетика тощо. Ортега-і-Гассет додає, «творення духовної фауни буде, певне, головною спружиною роману майбутнього» [Ортега-і-Гассет, 304]. Таким чином, ми вважаємо, що у сукупності висловлення Бахтіна та Ортега-і-Гассета щодо майбутнього жанру, можна потрактувати як своєрідне передбачення виникнення роману фентезі. Цей піджанр (або, як його ще називають, субжанр) найчастіше пов'язується з іменем Толкієна завдяки низці славетних творів, що здобули світову славу: «Хоббіт або Туди й Назад», «Сільмаріліон», «Володар кілець» та ін. Більшість творів були написані у період 1925–1945 р.р., хоча друкувалися набагато пізніше (відповідно: 1937, 1977, 1955). Роки інтенсивної праці над своїми творами є опосередкованим підтвердженням того, що паралельно до теоретичних розвідок науковців Толкієн, фактично, вже працював над новим видом роману.

Жанрова класифікація творів Толкієна неоднотайна, їх називають чарівними казками, чарівно-лицарськими епопеями, романами фентезі. На нашу думку, це свідчить про те, що ми можемо спиратися в аналізі на бахтінівське твердження щодо еволюції роману. Толкієн у трилогії «Володар кілець» створив картину світу, яку ми можемо визначити як автономну дійсність. Поліфонічний вимір цієї дійсності представлений насамперед жанрово-стильовими домінантами казки та пригодницького роману.

Оскільки ми визначили трилогію як роман-фентезі, а відтак жанрово-стильовими домінантами – характерні риси казки та пригодницького роману, слід детальніше розглянути зазначені характерні особливості.

Уявна картина світу, предствлена автором, структурована за вимогами побудови часопростору жанру казки, модифікованої у фантастичний роман. Дія відбувається у міфологізованому світі в добу, що передусе усталеній на сьогоднішній день історичній парадигмі. Цей уявний світ, своєю чергою, поділяється на світ людей (реалістичний план нарації) та світ казково-міфологічних істот (фантастичний план нарації). На кожному плані розвивається своя головна сюжетна лінія, збагачена другорядними. Ці головні сюжетні лінії тісно переплетені у загальному плані нарації. В обох наративних планах наявні пари героїв – протагоніста/антагоніста. Це головні герої: Фродо – Голлум, Арагорн – Денетор. Окрім головних пар героїв виступають їхні друзі і соратники: Гендальф – Саруман, Сем – Голлум, Меррі та Еовін – Король Ангмарець. Їхні долі автор представляє з позиції всезнаючого наратора, така стратегія передбачає детальне прослідковування їхніх пригод протягом тривалого часу.

Читач з позицій і спостерігача, і учасника дії захоплено спостерігає за розвитком головної сюжетної лінії – квесту. Цей термін запозичено з англійської літератури. Ним позначається інваріант сюжету, де головний герой (герої) вирушають у похід, метою якого є пошуки скарбів або виконання якоїсь важливої справи, місії. Саме для аналізу творів Толкієна цей термін було вжито вперше [Карпентер 2002, 155]. Окрім головної сюжетної лінії у творі паралельно виступають такі другорядні сюжетні лінії: лінія мага-чарівника Гендальфа та його антагоніста Сарумана; лінія гнома Гімлі, лінія ельфа Леголаса, а також лінії хоббітів-друзів Фродо – Сема, Меррі, Піппіна. За кожною з цих сюжетних ліній та їхніх героїв стоїть багатовимірний чарівний міфологізований світ, створений автором. Цей світ структуровано за правилами реального людського світу, де в одвічній опозиції знаходяться добро й зло.

На окрему увагу заслуговує психологічний вимір твору. Тут присутні глибоко продумані дві основні конфліктні лінії (ідейно-тематичне підґрунтя, як одне з ключових рис роману). Перша лінія – це лінія боротьби Добра і Зла. У фантастичному світі вона представлена персонажами Фродо та Голлумом, а у світі людей – Арагорном та Денетором. За законами казково-фантастичного та пригодницького романів, головні герої проходять ряд ініціацій. Фродо еволюціонує від несміливого, сором'язливого до відважного та рішучого героя, готового до самопожертви. Арагорн, витримавши головну ініціацію на «Стежині Мерців», піднімається до статусу романтичного Короля (до речі, цей тип героя та його міфологію можна глибше зрозуміти через архетип, за Юнгом, Героя-мандрівника). Окремо боротьба абстрактного Добра з абстрактним Злом експонується автором на конфліктних лініях темних та світлих сил, представлених різними типами героїв – як фантастичних (орків, назгулів тощо), так і зі світу людей (вастаків, піратів). Неявно вираженою конфліктною лінією є лінія боротьби за владу (Денетор, Саруман, Саурон).

Однією з центральних сюжетних ліній є лінія кохання (Арагорн – Арвен). Герої проходять численні випробування, проте їхнє кохання тільки міцнішає, і, так само, як у казково-фантастичних романах, герої отримують винагороду – можливість одруження й щасливого подружнього життя.

Своєрідним відголоском лицарського роману та романів з Артуріанського циклу є ототожнення Арагорна з Артуром, Фродо з Галахадом, а Гендальфа з Мерліном.

Притаманними роману-епопеї можна визначити сюжетно-тематичний аспект ідейно-тематичного виміру творів циклу – як глобальні, «знакові» виносяться проблеми етико-філософського характеру – на карту поставлена доля світу. Це означає, що й у фантастичному, й у людському світах перемогу повинні здобути світлі сили (Фродо та Арагорн). Після їхньої перемоги вони самі стають частиною Легенди, а відтак, міфологізуються їхнє життя й подвиги.

Закладені Толкіном підвалини сучасної версії казково-фантастичної картини світу в жанрі фентезі мали цікаве продовження. Роман-фентезі еволюціонував у європейських літературах переважно англомовного культурного ареалу, проте у середині 80-х років (а точніше – у 1986 році) жанр «вибухнув» новим іменем у слов'янському світі – це був польський письменник Анджей Сапковський, який дебютував оповіданням «Відьмак» й миттєво здобув славу фантаста «нового покоління» у польській літературі, що до того була представлена на світовому рівні Станіславом Лемом. Хоча Лем працював у іншому жанрі – науковій фантастиці (НФ), або – як часто визнають дослідники його творчості – футурології, він збагатив фантастичну літературу етико-філософськими роздумами, які дозволяють його творчість розмістити в одному ряду з видатними прозаїками-романістами світової літератури. Ця традиція не лишила байдужим і Сапковського. Взагалі, жанр НФ та фентезі можна розглядати як певну антитезу історичному роману. Відтак, в історичному романі автор виходить з даності певних фактів, що вже відбулися й детермінують характер їхнього висвітлення, в тому числі й емоційний, етичний досвід багатьох поколінь, що жили потому. У фентезі автор йде від умовно прийнятих реалій, може прогнозувати події та їхню оцінку майбутніми поколіннями. Типізація, що розуміється як характерне, суттєве для якоїсь події чи явища, набуває у цьому жанрі специфіки, яку можна визначити як уніфікацію, стереотипізацію. Таким чином образи-персонажі в мають скоріш ілюстративний, а не узагальнюючий сенс. Особливо це відчутно саме в творах Сапковського, де герої ніби

«пересажені» з часу автора в художній час твору. Але цей парадокс власне і створює неповторну чарівність жанру, його недолік та перевага водночас. Саме цей характерний аспект творчості польського письменника, можливо, дав підставу зарахувати його до цікавих постмодерністів сучасної польської літератури. Другим вагомим аргументом «постмодерної» творчості Сапковського й еволюції фентезі у польській літературі є багатозаровим метатекстом фольклорно-фантазійного характеру. Сам автор саги про відьмака Геральта не укриває величезного впливу насамперед Толкіна та європейських легенд т.зв. «артуріанського циклу», а також скандинавських, германських та слов'янських саг і легенд. Відтак, прозорі алюзії Сапковського на іронічному, діалогічному чи пародійному рівнях безпосередньо співвіднесні з творами зі згаданих джерел.

Письменник вільно пересуває своїх героїв на території, де імовірно могли пересуватися хоббіти, чи, принаймні – часопростір, загалом топос творів Сапковського побудовано за дуже подібними моделями.

У фабулах оповідань про світ Геральта та його ворогів і друзів (чарівників, відьом, ельфів, німф, драконів, людей тощо), виразні артуріанські та кельтські мотиви толкнінівського типу, проте, переважають сюжетні композиції цілком оригінальні, прив'язані до слов'янського, польського фольклору. Цитація попередників чи європейського фольклору має переважно іронічно-пародійний характер (сама пара головних героїв – відьмак Геральт та його друг менестрель Люттик-Жовтець вже викликає посмішку читача через алогічність образів та їх суті). Важливою рисою творів Сапковського є наповнення казково-міфологічного простору абсолютно сучасними проблемами й досвідом: провідною організуючою темою саги є тема війни, що є знаковим досвідом Другої Світової війни. При чому у Сапковського – війни світів людей і не-людей (а не просто Добра й Зла), що часто несе в собі сепаратистсько-расистські відтінки (по відношенню менш вартісних представників світу інших – тобто не-людей). Малгожата Шпаковска наводить як приклад «життєвості» й «сучасності» мілітарно-політичних стереотипів Сапковського написи на стінах будівель «ELFY DO REZERWATU» (Ельфів у резервацію) [Szpakowska 1997, 56]. Сапковський повертається у своїх казках – інколи жорстоких та навіть місцями цинічних – до традиційного, лемівського бачення світу людей – не такі ми вже й бездоганні, за те надмірно самовпевнені та пихаті. Цей суттєвий фокус у баченні світу, а відтак, й сюжетно-тематичній організації творів Сапковського відрізняє його від решти авторів фентезі. Світ Сапковського, якщо виразитися словами С. Лема – це «буття всебічно суверенне». Але суверенність цього буття під загрозою – правсвіт міфу й казки мусить поступитися новій формації – людям. Можна припустити, що зниження загального міфопоетичного пафосу фентезі у первинному вигляді (у творах Толкіна, Ле Гуїн, Муркока) й прищеплення жанру маскультурного, американізованого блок-бастерного камуфляжу жорстокої боротьби не на життя, а на смерть – це інновація польського автора, що вже набула рис характерності для жанру в сучасних, нажаль, досить низькопробних версіях.

Серед основних парадигм жанру фентезі слід зазначити (окрім згаданого квесту) глибоку фольклорно-міфологічну джерельну «базу». Польський письменник використав для оповідання «Відьмак» фабулу відомої польської казки про хороброго шевчика, який врятував місто від чудовиська, що вбивало людей. Насправді монстр був зачарованою королівською донькою. Шевчик врятував принцесу від чарів, а потім одружився з нею. А.Сапковський творчо й завзято підійшов до традиційного сюжету й вирішив, що такими

поважними речами повинні займатися професіонали, а не шевці. Так виник професіонал-відьмак Геральт. Подальший цикл оповідей про Геральта під загальною назвою «Останнє бажання» (1990) й ліг в основу першої книги знаменитої саги Сапковського. Пізніші подібні цикли – «Меч призначення» (1992), й наступні п'ять романів: «Кров ельфів» (1994), «Година Погорди» (1995), «Хрещення вогнем» (1996), «Вежа ластівки» (1997), «Володарка озера» (1999) – у сюжетно-композиційному вимірі мало відрізняються від перших, й, як зазначає польська критика – значно поступаються у літературно-естетичному плані сагам про Відьмака та Цири.

Виразною цікавою авторською знахідкою, яка сприяла шаленій популярності творів Сапковського є їхня поліфонічність та інтертекстуальність. Досвідчений та витончений читач широко насоложується стилем та іронією автора, коли за традиційними фентезійними кліше зустрічає такі-от пасажі: один тролль, що живе під мостом, з якихось причин перестає нападати й знущатися з подорожніх (чого вимагає його фольклорна природа), натомість вимагає від них мито; дракони, як вид, що вмирає знаходяться під охороною й полювати на них заборонено; засмічення середовища й ріст міст спричиняє виникнення нових видів монстрів, які поступово замінюють старі види, менш пристосовані до міського життя: так в каналізації розмножуються псевдощури. Люди також поводять себе дещо дивно – відьмак Геральт, мисливець за монстрами, керується «професійною етикою». У Рінде на стіні висить старовинний килим, на якому Пророк Лебіод пасе вівці. Чарівниця Йенніфер носить надзвичайно коштовні черевики зі шкіри василиска, а випадок із отруєнням дракона шевчиком Козоїдом, який підсунув йому штучну вівцю, наповнену сіркою¹, провокує гучний скандал та акції лицарів-екологів. Вершиною пародійно-іронічної цитації Сапковського є пасаж автора щодо конфлікту людей та ельфів: «...ненависть вросла у серця й отруїла кров побратимів»². Онтологія та сюжетно-композиційні стереотипи творів Сапковського строкати, з великою кількістю цікавих слов'янських вкраплень, забарвлені гумором й жартами, які часто порівнюють із лемівською гумористичною стилістикою.

Постать головного героя – Геральта – також дещо відрізняється від стереотипу героя фентезі, сформованого Толкіном та його послідовниками. Це не просто лицар-мандрівник, що перманентно перебуває у стані війни з Питьмою. Це – людина-мутант, наділений суто людськими (часто – не найкращими) якостями й чарівник, із притаманними чарівникові атрибутами сили. Відтак його подвійна природа диктує моделі його поведінки: він втручається у міжлюдські конфлікти й конфлікти людей та не-людей. Він відступає від кодексу відьмака, який мусив би виконувати, чим порушує усталені стереотипи – ренегат стає героєм, герой та антигерой – зливаються й «мутують» далі у літературній парадигмі жанру. Зрештою, характер сюжеттики та поетика фентезі дозволяють людині опинитися в ситуаціях, неможливих у інших жанрах. Це допомагає розкрити повніше їхню людську сутність у контексті цивілізаційного багажу етико-культурного досвіду з використанням екстремальності конфліктів казково-фантазійного світу. Характерною рисою, отже, жанру фентезі є те, що розв'язка й вирішення конфлікту цілком залежить не від формального чи реального стану науки й техніки у реаліях нашого людського буття, а насамперед від стану людських відносин,

¹ Легенда про краківського Смока

² Алюзія на трилогію Г.Сенкевича, зокрема том «Вогнем та мечем» й водночас – парафразою «Володаря кілець» Р.Р.Толкіна

етико-філософських та естетичних тенденцій часу, цивілізаційних цінностей, що домінують у даному хронологічному відрізку.

Побіжно представлений й проаналізований матеріал свідчить про те, що наприкінці 30-х р.р. деякими вченими було констатовано факт необхідності трансформації роману у більш сучасні, новітні форми відносно стабілізованого жанру кінця XIX ст. Виходячи з тези про наративну поліфонічність новітньої прози, а також про глибокі генетичні взаємозв'язки та взаємовпливи романного жанру із казкою, театром, драматургією, що призвело до поглиблення й еволюції психологічних героїв, ми намагалися віднайти характерні жанрові риси роману фентезі. На нашу думку суттєвими є риси таких жанрових інваріантів роману:

– пригодницького (авантюрного) роману. Про це свідчить сюжетно-композиційна організація тексту: квест як головна сюжетна лінія, велика кількість другорядних сюжетних ліній, що тісно переплітаються й частково пов'язані з іншими творами Толкієна. Динамічність розвитку фабули. Морально-етична та психологічна вмотивованість вчинків героїв;

– казково-фантастичного. Свідченням цього є поділ героїв на пари протагоніста/антагоніста за принципом «приналежності» до темних чи світлих сил, служінням Добру чи Злу. За законами цього жанру Добро перемагає Зло. Пригоди героїв розвиваються у структурованому за принципами «людського» світу у двох площинах – реалістичній та фантастичній. Часо-простір будується у вимірі «до наших часів», тобто передує історії людської цивілізації;

– роману-епопеї. Ідейно-тематичне навантаження твору сягає глобального конфлікту – вирішується доля цілого світу. Герої наприкінці міфологізуються й стають частиною загальної історії народів та племен, задіяних у розв'язанні головного конфлікту трилогії, набуваючи знакового значення. Дія розгортається протягом двох «епох» (у фантастичному часовому вимірі уявного світу трилогії).

Також суттєвими ми вважаємо інноваційні тенденції у традиції слов'янської літератури, зокрема – польської літератури. Так, А.Сапковський використовує моделі не лише традиційного фентезі чи фольклорно-міфологічні сюжети й мотиви, а й додає сучасний літературний варіант фантастичного триллера.

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник/за наук. ред. О.Галича. – К.: Либідь, 2001. – 488 с. 2. Карпентер Х. Дж.Р.Р.Толкін. Біографія. – М.: Изд-во ЭКСМО-Роес, 2002. – 432 с. 3. Ларионов В. Анджей Сапковский в Санкт-Петербурге// Библио-Глобус.- 2003. – № 7 (13).- С.58-59. 4. Літературознавчий словник-довідник / Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І. та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с. 5. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. Дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347с. 6. Ортега-і-Гассет Х. Думки про роман// Вибрані Твори: пер. з ісп. – К.: Основи, 1994. – с 273-306. 7. В. Переверзев, 1988К вопросу разграничения жанров НФ литературы и «фэнтези» Тезисы докладов и сообщений на Весесоюз. науч. конференции-семинара, посвящ. творчеству И. А. Ефремова и проблемам науч. фантастики. – Николаев, 1988.- С.70-72. 8. Стендаль. Красное и черное. – Кишинев: «Школа советикэ», 1955. – 563с. 9. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства). – К.: «Правда Ярославичів», 1998. – 448с. 10. В. Чистов, 1988 К вопросу о жанровой специфике научной фантастики. Тезисы докладов и сообщений на

Всесоюз. науч. конференции-семинара, посвящ. творчеству И. А. Ефремова и проблемам науч. фантастики. – Николаев, 1988. - С. 66 – 70. 11. Podręczny słownik terminów literackichъ Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J./pod red. Sławińskiego J. – W.: Open, 1997. – 350s. 12. Szpakowska M. Geralt jest bohaterem Conradowskim (fragmenty eseju «Budowniczoowie»; «Twórczość» lipiec 1997, Ex Libris 11/1997)

*I.G. Хворостяний, студ.,
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

ЧАС ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР У ТВОРЕННІ МОДЕЛІ ЖИТТЯ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Т. ШЕВЧЕНКА

Інтерес до вивчення проблеми часу й простору – константа наукової уваги від часів Канта та Лессінга. Простір і час є об'єктами дослідження різних наук і художнього змалювання в різних видах мистецтва; у літературі й літературознавстві ці категорії є основоположними, бо без них загалом неможливе зрозуміння художнього світу письменника. Досліджуючи час і простір, науковці зазвичай вважають пріоритетною проблему художнього часу [див. Голосова, 2001; Смілянська, 2005; Копистянська, 2005]. На нашу думку, це пояснюється тим, що категорія часу є фундаментальним мисленнєвим поняттям, яке відображає уявлення людства про навколишній світ. Художній час, до того ж, дозволяє митцеві вільно обходитись із діалектикою речей, тобто прискорювати, зупиняти, повертати час подій назад тощо. Таким чином, проблема часу в художньому творі є багатовекторною. У широкому розумінні його можна розглядати як у *внутрішньому аспекті*, тобто як категорію, притаманну творові, так і в *зовнішній площині*, що зумовлює врахування хронотопних уявлень реципієнта й часопросторової локалізації автора.

На першому рівні (художній час як формотворчий засіб) прийнято виділяти час фабульний і сюжетний, що не є тотожними, порівн.: «... фабульний час у тексті (...) не ущільнюється і не розтягується, інформацію про нього читач сприймає логічно, в конкретності протікання, фіксуючи крайні точки процесу...», «...сюжетний час може уповільнюватися чи прискорюватися, рухатися обернено, зворотно, зигзагоподібно, переривно...» [Гром'як, 1997; с. 704–705]. Важливою в цьому плані є також проблема співвіднесення художнього часу з реальним: «Так, характер відношення зображених у творі подій до реальних історичних фактів вказує на відкритість сюжетного часу в історію, або, навпаки, на замкненість у рамках твору» [Смілянська, 1982; с. 83].

Отже, на цьому зрізі час є об'єктом розгляду як елемент композиції художнього твору, чинник практично формальний, «... в межах якого розкрито динаміку подій, які відбуваються в художньому світі твору» [Смілянська, 2005; с. 154].

Проте, на нашу думку, художній образ (як ключ до розуміння тексту) лише опосередковано зв'язаний із зображенням зовнішньої реальності. А ця його властивість корениться в природі перцептуального простору-часу, який виділяють сучасні філософи, розрізняючи час (і, відповідно, простір) реальний, перцептуальний і концептуальний. Так, часову структуру тексту не становить лише граматична темпоральна система чи суто зовнішня

подієва характеристика. Така структура розгортається внаслідок реалізації художнього часу, що містить декілька пластів, які виявляють той чи інший бік інтерпретації текстової темпоральності: змістовий, тематичний, образний, структурно-системний.

Звідси, сам процес розгортання темпоральної структури, з нашого погляду, відображає систему сприйняття і розуміння **часової мисленнєвої категорії**, «... виводить підсвідомий інтуїтивний процес осмислення часових відношень реальної дійсності на свідомий рівень їх мовленнєвої реалізації, детермінуючи таким чином не лише зв'язок мови і мовлення, а і взаємозалежність мови та мислення» [Голосова, 2001; с.6].

Отже, темпоральна структура художнього тексту виростає на основі розгортання його функціональної семантики, пов'язаної з загальною «ідеєю» (концептом), поняттям часу: темпоральності (зовнішній час), аспектуальності (внутрішній час), часової локалізованості/нелокалізованості (співвідношення зовнішнього та внутрішнього часу), а також конотативності (додаткові змісти символічного, міфологічного чи ін. планів). Дослідження в такому ракурсі дозволяє зрозуміти авторську концепцію людини й образу систему творів.

Перейдемо до аналізу темпоральної структури поем Т. Шевченка. Як свідчить матеріал, належної уваги заслуговує екзистенційно-етична концептуальність шевченкового художнього часу. На це вказували й численні дослідники: «Сьогодні дедалі ширше коло прихильників здобуває теза про **антропоцентрично-етичну, екзистенційну** систему координат духовного світу Т. Шевченка» [Пахаренко, 2007; с. 69], «Найвищим принципом у Шевченковому думанні є етика... Усі проблеми у їх психічній корені зводяться у нього на етичні проблеми, й розв'язка їх, як і їх найвища форма, має в нього етичний характер. Етичні категорії – це властиві й основні категорії його думання» [Смаль-Стоцький, 2003; с. 165], «... фундаментальна ціннісна структура його особистості... взагалі «не національна» – вона етична, ба навіть, якщо так можна висловитися, панетична, причому настільки, що й безперечно сенсожиттєві для нього як для митця естетичні вартості вивіряються й вимірюються насамперед етосом, як підрядні йому» [Забужко, 1997; с.70].

Такою є темпоральна структура поеми-містерії **«Великий льох»**. Як відомо, композиційними центрами містерії є три події: народження, смерть і воскресіння Христа [Гром'як, 1997; с. 462]. Це, з одного боку, зумовлює й циклічну триступеневість твору (маємо три містеріальні сфери: три душі, три ворони, три лірники). Проте аналогія з Ісусом Христом, на нашу думку, є глибиннішою, вона виводить читача на символічний рівень тексту: на перший погляд чисті, невинні душі («як сніг три пташечки», – символіка білого), одна з яких «ще й не говорила» (фактично немовля) можна співвіднести з першим часово-композиційним центром містерії (умовно кажучи, народженням!). Три ворони, уособлюючи найбільше лихо народу, зіставляються з найбільшим злом народу, з виходом у потойбічний світ, світ мертвих (другий композиційно-часовий план, план смерті). Три лірники, за цією логікою, мали б стати етапом відродження, тими образами, що піднімають героїчний дух народу, проте Шевченко конструює їх, відповідно до ідейної концепції твору, трьома каліками: сліпим, кривим і горбатим (замість відродження маємо «...моменти неслави багьківщини, втрати, заникання у ній героїчних учинків» [Задорожна, 2004; с. 198]). Це дозволяє митцеві увиразнити, підсилити загальне ідейне звучання твору, виражене ще в «ключі» до його розуміння – епіграфі («Положил еси нас

¹ Проте зазначимо: народженням до моменту скоєння гріха, втрати своєї чистоти

[поношение] соседом нашим, подражние и поругание сущим окрест нас. Положил еси нас в притчу во языцех, покиванию главы в людех»).

Відтак, підходячи до темпорального аналізу твору, зазначимо важливу часову позицію, що вказує на аксіологічність цього концепту в творі: час позитивний і час негативний, час героїчний, сакральний (життя), з одного боку, і час смерті, час прориву в потойбічний світ, володарювання нечистої сили (інфернальний). Власне, саму сутність темпоральної структури поеми становить цей її людський вимір.

У *«Відьмі» («Осиці»)* часовий вимір набуває значення чинника метаморфози головної героїні. Поема належить до тих мистецьких творінь, у яких кристалізується поетика Шевченкової творчості. Вона передусім виявляється в хронотопі (фабульний час твору зосереджується навколо двох часових відтинків: перший – зустріч Лукії з циганами «Коло осеннього Миколи» – 6 грудня за ст. ст. та її розповідь упродовж однієї ночі до схід сонця (до того часу, поки старий циган скаже: «Чому не ляжеш, не спочинеш? Зірниця сходить, подивись»); другий – життя після метаморфози героїні аж до її смерті. Сюжетний час, по суті, охоплює все життя центрального персонажа. Проблематика тексту має екзистенційно-етологічний характер, антропологія «Відьми» полягає в зображенні основних проблем буття взагалі й буття збезчещеної та знедаланої жінки зокрема. Саме тому маємо справу із зовсім відмінною часовою моделлю порівняно з поемою «Великий льох». Якщо в останній важливою була міфологічна модель (опозиція: інфернальності – сакральності часу), то у «Відьмі» часова модель життя головної героїні має еволюційний характер у дусі християнського віровчення: вона спрямована вгору, від гріха до любові до ближнього, всепрощення й добродіяння.

У *«посланні «І мертвим, і живим, і ненарожденим...»*, на нашу думку, письменник чи не найперше ставить вимогу виміру життя не за його довжиною, а за висотою, тобто ціннісно-смысловим наповненням. Актуалізація інваріантного означає, що через зіставлення всіх часових планів (у Шевченка це «жива слава дідів своїх» – минуле, «недолюди, діти юродиві» – псевдоеліта, «партачі життя» (О. Теліга), сучасне письменникові, «світ ясний, невечерній» – потенційно можливе майбутнє), їхнє порівняння й вилучається стале, те, що не підпадає під владу плінності. Із зовнішнього погляду це може видаватись як різновекторне просування в авторській розповіді й «уперед», і «назад», і «вгору» до вияву тих цінностей, що здатні володіти порівнянням часів. Виникає ситуація, коли, за висловом Гете, «вічність сповнює мить» (так образ ліричного героя, екстрапольований на власне автора, не підпадає взагалі під стрілу часу, бо акумулює потенціал усіх часів:

І смеркає, і світає,
День божий минає,
І знову люд потомлений,
І все спочиває.
Тільки я, мов окаянний,
І день і ніч плачу
На розпуттях велелюдних,
І ніхто не бачить...)

[тут і далі цит. за Шевченко, 2001].

Попереднє твердження узгоджується і з біблійним інтертекстом твору – образом прока², і з метатекстом творчості митця³.

Отже, вагому роль у ліро-епічній творчості Т.Г. Шевченка відіграє категоріальний концепт часу як важливий структурний елемент художнього тексту і як вагомий чинник образотворення.

Опрацьований матеріал дає змогу стверджувати, що з літературознавчого погляду поетичний текст як факт мовлення – явище переважно метафорного характеру, це система, структуру якої складають смислові комплекси історико-культурного, естетичного й духовного планів. Важливим є те, що екстралінгвальні одиниці тексту можуть значно доповнювати й навіть наповнювати смислове тло твору. Тому аналіз поетичного тексту без урахування темпоральних явищ є далеко не повним.

Проведений аналіз темпоральної структури поем Шевченка засвідчив безсумнівну участь філософської категорії часу в формуванні загального ідейного звучання твору. Тому закономірною нам видається думка про те, що кожен елемент системи художнього тексту є компонентом значеннєвим і значущим.

1. *Голосова Т.М.* Темпоральна структура художнього тексту. – Черкаси, 2001. – 268 с.; 2. *Гром'як Р.Т., Ковалів Ю.І.* та ін. Літературознавчий словник-довідник. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.; 3. *Забужко О.* Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. – К, 1997; 4. *Задорожна Л.М.* Історія української літератури кінця XVIII – 60-х років XIX століття. Тексти лекцій. – К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2004. – 226 с.; 5. *Зборовська Н.В.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.; 6. *Копистянська Н.* Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: Монографія. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.; 7. *Пахаренко В.І.* Начерк Шевченкової етики. – Черкаси: Брама-Україна, 2007. – 208 с.; 8. *Смаль-Стоцький С.Т.* Шевченко. Інтерпретації. – Черкаси, 2003; 9. *Смілянська В.* Художній час у ліро-епіці Шевченка // Збірник праць двадцять четвертої наукової Шевченківської конференції. – К.: Наукова думка, 1982. – с. 83 – 94; 10. *Смілянська В.Л.* Шевченкознавчі розмисли: Збірник наукових праць. – К., 2005. – 491 с.; 11. *Шевченко Т.Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т.1: Поезія 1837 – 1847 / Редкол.: М.Г. Жулинський (голова) та ін. – К.: Наук. Думка, 2001.

² На думку Ніли Зборовської, яка дає психоісторичний аналіз творів письменника, «... у Шевченка виявляє себе романтична аристократична символізація, що відсилає до сина Національного, який творить себе для України як батьківське Велике Слово. Така символізація передбачає наближення образу поета до Христа» [Зборовська, 2006; с. 81].

³ див. поему «Перебендя».

КОНЦЕПТ ДЗЕРКАЛА В РОМАНІ ХУАНА МАРСЕ «ДВОВОМНИЙ КОХАНЕЦЬ»

Дана розвідка має на меті продовжити заглиблення в проблематику дзеркала і дзеркальності на матеріалі іспанської інтелектуальної прози другої половини ХХ ст. За об'єкт дослідження було обрано один з яскравих прикладів різнобічного висвітлення концепту дзеркала в художньому творі – роман відомого каталонського прозаїка Хуана Марсе «Двомовний коханець», наскрізна проблема якого, втрата і пошук самоідентичності героя, розкривається у вигляді безкінечної гри з власним віддзеркаленням, що складає основну тему роману і, посутньо, оркеструє структуру сюжету, виступаючи організуючим чинником всього твору. Застосовуючи семіотичний підхід до вивчення концепту дзеркала (в цьому зв'язку теоретичним підґрунтям послугує низка праць Тартуського університету, присвячених семіотиці дзеркала і дзеркальності, а також стаття У. Еко «Дзеркала»), спробуємо розкрити принципи реалізації дзеркальної гри в обраному нами тексті.

В статті Ю. Левіна «Дзеркало як потенційний семіотичний об'єкт» продемонстровано різнобічний підхід до висвітлення концепту дзеркала з позицій його семіотичних потенцій [Левін, 6-24], що певною мірою послугує точкою відліку в нашому аналізі «Двомовного коханця», який в свою чергу передбачає визначення типології дзеркала, розкриття принципів віддзеркалення і семіотичної значимості дзеркального відображення.

Запропоноване Ю. Левінін визначення дзеркала як об'єкта, «що створює точне (в певних відношеннях) відтворення (копію) видимого обличчя будь-якого предмета (оригінала) і його руху, якщо цей оригінал знаходиться в певних просторових стосунках з дзеркалом (грубо кажучи, «перед» дзеркалом) і з оком спостерігача...» [Левін, 8] та його модифікацій (тьмяне, прозоре, криве) в тексті Х. Марсе обростає новими конотаціями, мотивованими тим, що у свідомості головного героя (Жоана Мареса) все, що його оточує, починаючи з себе, сприймається через образ дзеркала, і світ виявляється заповненим відображеннями на всіх рівнях. В зв'язку з цим зазначимо, що дзеркало в романі з'являється як у вигляді звичайних дзеркал та їхніх модифікацій, а також інших «матеріальних предметів», що виконують функцію дзеркала, так і метафоричних дзеркал, функцію яких відіграють самі персонажі. Інколи реальні дзеркала набувають ознак метафоричних і навпаки. Отже розглянемо модифікації дзеркала та розкриємо їхню функціональну роль в романі:

1) *скляне дзеркало*. Слід зазначити, що в романі цей тип з одного боку, є суголосним підходу У. Еко, який заперечував семіотичну природу дзеркала як певного оптичного об'єкта, взятого самого по собі, а не в зв'язку з психологією особистості, яка в нього дивиться; а з іншого, - перегукується з одним з варіантів борхесівського дзеркала, яке може зберігати одного разу віддзеркалений в ньому образ і виступати, таким чином, як модель пам'яті: *« По цей день, ось вже десять років по тому, коли я став лише жалюгідною тінню того, ким був колись, кожного разу при вході до спальні я бачу те дзеркало, котре незмінно зустрічає мене все тим же мерехтливим втіленням відчаю, примарною катастрофи, що перетворила мене в руйну: переді мною людина, що до нитки промочла*

під дощем, заліплена ревнощами; людина на порозі свого падіння та розпаду, в якій не залишилось нічого, навіть залишків самоповаги» [Марсе, 9]. Детальніше на цьому типі дзеркала зупинимося в контексті розгляду принципів віддзеркалення;

2) *прозоре дзеркало* (тобто скло в певних оптичних умовах). Даний тип дзеркала, за Левінім, може служити метасеміотичною моделлю поєднання двох незалежних повідомлень на одному носії. Безкінечна різноманітність можливих співвідношень між цими повідомленнями (зображеннями) містить багато семіотичних потенцій. Зокрема, опозиція видимого наскрізь/відображеного може потрактовуватися як опозиція дійсності/ілюзії, чужого/свого, внутрішнього/зовнішнього тощо. [Левін, 10]. Щодо семіотичних потенцій прозорого дзеркала в тексті Марсе, слід звернути увагу на окуляри з товстим склом дружини Мареса, що дає певне затьмарення прозорості дзеркала, тому свідчить про неможливість героя до кінця пізнати свою дружину, адже приховані за товстим склом очі символізують приховану від інших душу, тому герой може лише бачити своє власне відображення в цих окулярах. Даний приклад переводить опозицію видимого наскрізь/відображеного в план невидимого наскрізь, але відображеного. Зазначимо, що товсті лінзи окулярів не допомагають і героїні до кінця пізнати свого чоловіка: він завжди залишався для неї загадкою, в чому вона зізналася своїм друзям десять років потому, як покинула Мареса. Також тут можна говорити про відтворення опозиції дійсність/ілюзія, обличчя/маска: *«ці тяжкі окуляри з сильними діоптріями надавали їй якоїсь холодної маніакальної одержимості»* [Марсе, 98] – заїлзорною холодністю криється пристрасність героїні.

Серед інших варіацій прозорого дзеркала в романі Марсе зазначимо: 1) вітрини магазинів, в яких герой бачить своє жалюгідне віддзеркалення (функція дзеркала в даному випадку – відображення сутності героя); 2) око і його модифікації: а) очі сліпої дівчини Кармен, в яких чорно-білі картинки екрану телевізора відображалися кольоровими (метафора перетворення свідомістю дійсності відповідно до своїх мрій, яка розкривається через опозицію ілюзія/дійсність: чорно-біле (чит. жахливе дійсне) життя віддзеркалюється в очах сліпої як кольорове (чит. прекрасне ілюзійне); б) лінза вдови Грізельди, сусідки Мареса, що згодом перетворюється на око Фанеки (функціональна роль даного типу дзеркала подвійна, про що, з одного боку, свідчить іронічне розкриття опозиції видимість/сутність (вдова не впізнає переодягненого в Фанеку Мареса, тому що не бачить його очей (одне око в нього закрито піратською пов'язкою, а інше, – це око самої Грізельди, яке до того ж є штучним; їй подобається Фанека, тому що він дивиться на неї її ж «очима») (зазначимо, що Марес їй не подобався через зверхнє ставлення до неї), а з іншого, – виступає реалізацією метафори поєднання двох незалежних повідомлень на одному носії в прозорому дзеркалі (поєднання тіл Фанеки-Мареса і вдови Грізельди після того, як Марес вставив її лінзу в своє око; в) скляне око іграшкового ведмеда, в якому в момент найвищої насолоди в ліжку вдови Фанека-Марес побачив своє відображення. Це окопотім переслідувало його вже в його ліжку перед сном (дзеркало як модель пам'яті).

Щодо метафоричного втілення даної модифікації дзеркала в романі, то особливого інтересу набуває усвідомлення самим головним героєм в процесі його постійних перетворень то на Фанеку, то знову на Мареса того, що сам він – ніщо, прозора хмаринка, і щось інший розглядає світ крізь його оболонку [Марсе, 177]. Ця фраза є ключовою для розуміння проблеми роздвоєння особистості, яка безпосередньо пов'язана з темою дзеркала і дзеркальності. Герой сам постає метафорою дзеркала, на амальгамі якого зафіксована вся

та низка ролей (alter ego) героя, через які він здійснює пошук своєї ідентичності, а точніше які власне і складають «Я» персонажа.

3) *тьмяне дзеркало* та його різновиди: 1) *водяне дзеркало*. За Левіним, специфіка даного типу полягає в тому, що на відміну від прозорого дзеркала воно наділене «глибиною», тобто в нього є своє специфічне «задзеркалля» [Левін, 10]. В романі водяним дзеркалом виступають: брудна калюжа (метафора брудного життя Мареса після того, як його покинула дружина) і ставок з дитячих спогадів героя. В цих спогадах перевертається міф про Нарциса: маленький Марес дивиться на своє віддзеркалення в воді і не бачить його (вода поглинула відображення героя). Неможливість героєм бачення свого віддзеркалення може бути потрактовано як неспроможність ідентифікувати себе, лаканівською мовою герой не пройшов «стадію дзеркала». Цьому епізоду передують той, де Марес в костюмі Павука перед виставою дивиться на своє відображення в дзеркалі і йому стає моторошно, адже він бачить там не себе, а жахливе чудовисько з вистави. З дитинства герой перенес у своє доросле життя неспроможність бачити самого себе в дзеркалі, яка дзеркально перетвориться на здатність бачити в дзеркалі не себе (точніше себе іншого). 2) *металічне дзеркало*, яке виступає як модель вісника з минулого: обшивки автомобіля, в яких відобразалося тьмяне світло вуличного ліхтаря, а в його мерехтінні вже ново-спечений Хуан Фанека бачить віддзеркалення жалюгідного незнайомця, в якому впізнає Мареса (того, ким він був раніше).

Серед інших дзеркал, функцію яких виконують різні предмети в романі Марсе, можна виділити:

1) *невидиме/уявне дзеркало* (пуста стіна в момент перевтілення під час карнавалу Мареса в горбуна Серафіна, який в свою чергу грав роль чистильника взуття). Образ чистильника взуття взагалі є провідним в романі, адже саме з ним певною мірою пов'язана вся трагедія головного героя: після того, як Марес застав свою дружину в ліжку з чистильником взуття, Норма покидає його назавжди. Карнавальний прийом перевтілення в інший образ свідчить про свідоме бажання героя зайняти місце того, до кого Норма відчувала сексуальний потяг, а відтак можливо на якийсь час її повернути;

2) *аудіальне дзеркало*. Його функцію виконує телефон, за допомогою якого голос стає відокремленим від носія, тим самим створюючи ефект дзеркальності. В романі власне з телефону починається перевтілення Мареса в Іншого. Марес користується телефоном, вдаючи з себе іншого, щоб почути голос своєї коханої дружини. Слід зазначити, що даний тип відтворює модифікацію кривого дзеркала, адже голос по телефону завжди певною мірою є спотвореним. В романі ж Марсе телефон – це криве дзеркало в квадраті, адже Марес свідомо змінює голос і навіть мову, щоб Норма його не впізнала, підсвідомо розкриваючи інший бік свого «Я».

3) *візуально-аудіальне дзеркало*. В романі це телеекран, який дає героям можливість ідентифікувати себе з вимишленими персонажами, а також постає віддзеркаленням власних уявних історій героїв: Фанека, який дивиться на екран і сліпа Кармен, яка слухає його (він розповідає їй те, що начебто відбувається на екрані), насправді бачать свою власну історію, яка ніколи не здійсниться в їхньому реальному житті.

Проведений аналіз типології та функціонального навантаження концепту дзеркала в романі «Двомовний коханець» продемонстрував з різних боків одну й ту ж ситуацію – діалог з самим собою, що в повній мірі перегукується з лотманівську ідею автокомуні-

кації. А з цим пов'язані такі семіотичні потенції дзеркала, які семіотики визначають як: 1) тема двійника, надзвичайно багата своїми власними можливостями; 2) зв'язок відображення з «рефлексією», самосвідомістю; 3) опозиція: дивитися *в себе/на себе*.» [Левін, 9]. В зв'язку з цим звернемося до розкриття принципів віддзеркалення та семантики дзеркальних відображень в романі Марсе.

Всі три вище зазначені семіотичні потенції дзеркала чітко простежуються в обраному нами тексті, відповідаючи трьом основним принципам віддзеркалення, які ми визначили як: 1) *віддзеркалення себе в собі* (пов'язане з рефлексією, самосвідомістю героя); 2) *віддзеркалення себе в іншому* (пов'язане з темою двійництва); 3) *віддзеркалення себе в собі іншому* (частково відтворює другу частину опозиції дивитися *в себе/на себе*, а частково пов'язане з темою двійництва (в даному випадку оригіналом і двійником виступає одна і та ж сама людина). Зазначимо, що кожен з визначених позицій також має своє віддзеркалення в романі Марсе, побудоване за принципом енантіоморфізму (дзеркальної симетричності): 1) *віддзеркалення іншого в собі*; 2) *віддзеркалення іншого в іншому*; 3) *віддзеркалення іншого в собі іншому*. А оскільки всі визначені принципи відтворюють автокомунікативну ситуацію, схематично визначену Ю. Лотманом як напрямок «Я – Я», взятий з двох протилежних боків, з наявністю адресанта (він же й адресат), повідомлення і коду, то використання яacobсонівської комунікативної схеми для розкриття даних принципів віддзеркалення дозволить наочніше відтворити схеми дзеркальних варіацій відповідно до кожного з названих пунктів (див. схеми I, II).

Перш ніж почнемо розкривати принципи віддзеркалення в «Двововному коханці» (див. схему III), зазначимо, що мова буде йти про різні варіації автовіддзеркалення, де ліву колонку схеми заповнює Марес, а праву, як дзеркально симетричну лівій -віддзеркалення Мареса – Фанека, адже по відношенню до Мареса він поступово з «Я як Іншого» перетворюється на «Іншого». В даному випадку маємо справу з порушенням таких властивостей віддзеркалення, визначених Левінім, як недоторканність і мовчазливість, що в поєднанні з іншими порушеннями залежності відображення від оригіналу породжує ідею двійника, автономного від оригіналу [Левін, 11].

В цьому зв'язку перший принцип віддзеркалення, визначений нами як *віддзеркалення себе в собі* і відповідно симетрично протилежний йому *-віддзеркалення іншого в собі* (див. схему III, пункт I., I.1.), розкривається в самоусвідомленні героями самих себе в ті моменти, коли кожен з них має найменший зв'язок з Іншим (чит. собою як Іншим) по відношенню до «Я». В романі це початкові розділи, де фігурує Жоан Марес, хоча вже з самого початку самоусвідомлення героя ускладнене його орудженням: герой називає себе «Доном Пусте Місце», його не влаштовує жалюгідна сутність зрадженого і покинутого чоловіка, тому поступово, післявласного перетворення (остання третина роману) перед нами постає вже Фанека зі своїм самоусвідомленням, яке значно більш позитивне у власній самооцінці на відміну від оригіналу, яким був колись Марес (оригінал і віддзеркалення міняються місцями). Процес же самого перетворення демонструє дзеркально симетричний підхід до процесу борхесівського перетворення (в оповіданні «Борхес і я» віддзеркалення поступово уподібнюється до оригінала), а в нашому випадку оригінал поступово уподібнюється до автономного віддзеркалення (показовим тут є момент появи Фанеки з дзеркала перед Маресом). І далі починається гра третього принципу віддзеркалення- віддзеркалення себе в собі іншому. Однак перш ніж перейти до даного

аспекту висвітлення концепту дзеркала, зупинимося на другому принципі, сформульованому нами як віддзеркалення себе в іншому, адже він виступає певною підготовкою до третього принципу. З огляду на це пропонуємо розглянути ліву колонку запропонованої нами схеми, оскільки принцип *віддзеркалення іншого в іншому* на рівні взаємозв'язку Фанеки з вдовою Грізельдою і сліпою Кармен вже частково було розкрито вище в зв'язку з типологією дзеркала в романі.

Отже, принцип *віддзеркалення себе в іншому* здійснюється через взаємозв'язок Мареса з іншими персонажами роману (див. схему III, пункт II.): 1) з близьким другом матері Мареса, колишньої оперної співачки, фокусником Фу-Цзи, і, як згодом дізнається читач, батьком Мареса (історія дитинства розкривається в романі ретроспективно: герой читає свій щоденник, який теж відіграє роль дзеркала як моделі пам'яті); 2) і другом героя – горбанем Серафіном.

Щодо віддзеркалення Мареса у фокусникові Фу-Цзи, то тут даються в знаки всі ті театральні-циркові трюки, які герой демонструє протягом роману, починаючи з «Павука-Курця» (з переплетінням рук і ніг над головою) в дитинстві до гри на акордеоні пальцями ніг в дорослому віці. Слід зазначити, що даний принцип віддзеркалення розкривається паралельно з наступним (див.схему III, п. III). Марес-дорослий відображається у Маресі-дитині: власне всі образи, які Марес буде втілювати в життя в дорослому віці, з'являються в його свідомості не випадково, а йдуть з дитинства, звідки прийшов і «найближчий» його друг Хуан Фанека, і остання трансформація героя, Тореро в Масці.

Віддзеркалення себе в іншому на прикладі взаємостосунків Мареса і горбаня Серафіна, з одного боку, розкривається як віддзеркалення себе і власної історії в образі та історії іншого, що яскраво продемонстровано під час карнавалу: Марес зустрічається з Серафіном, переодягненим в чистильника взуття (образ, прототипом якого бувколишній коханець кухини Серафіна Ольги, якій горбань хотів сподобатися). Зі слів Серафіна зовнішність того коханця (високий зріст, пов'язка на обличчі, зухвала поведінка) нагадувала Маресові вже знайомий йому образ Фанеки. З іншого боку, дана ситуація демонструє і інший принцип віддзеркалення як *віддзеркалення себе в собі іншому*, що зреалізовується як у випадку з Серафіном (перевтілення в образ чистильника), так і у випадку з Маресом – він позичає цей костюм у Серафіна і перевтілюється (що постійно супроводжується у Мареса нудотою (сартрівські алюзії) в його образ: *«Взуття, чишу взуття» – заволав він гунявим голосом Серафіна з глибин уявного дзеркала»* [Марсе, 94], після чогопопрямував до бару, де його колишня дружина, переодягнена в повію (ще один варіант віддзеркалення себе в собі іншому), відпочивала з друзями. Маресові вдалося почистити їй взуття і почути про себе різні історії (реалізація принципу віддзеркалення себе в іншому). Даний випадок є особливо цікавим, оскільки демонструє принцип віддзеркалення себе в собі іншому в потрібному висвітленні, адже образ, в який перевтілюється Марес містить в собі декілька образів: Серафіна, чистильника взуття і Фанеки, які насправдівисвітлюють різні боки «Я» Мареса. Така складна гра віддзеркалень, з одного боку, пояснюється карнавалом, природа якого сама по собі демонструє принцип віддзеркалення себе в собі іншому, а з іншого, дозволяє глибше розкрити проблему сутності головного героя роману, яка позбавлена цілісності, що в свою чергу виводить на проблематику інтерсуб'єктивності в контексті становлення людського буття. Тому на питання горбаня: *«Хто ти насправді, Марес? Звідки ти взявся з цим акордеоном і намальованим обличчям?»* (ще одне підтвердження відсутності єдиного «Я»

героя: колись вогонь перетворив обличчя Мареса на маску, стерши його риси, і назавжди намалювавши натомість на щоках сумну посмішку; брови він домальовував чорним олівцем; обличчя без жодної зморшки), герой відповідає: «Я живу в снах, що розвалюються на шматки» [Марсе, 91] (метафоричним віддзеркаленням життя героя в тексті виступає образ будинку Мареса, керамічні плитки якого поступово відпадали від стіни, розбиваючись вщент на тротуарі). На шматки розпадеться все життя Мареса, і сам Марес, і навіть інший Марес – Фанека, вони перейдуть на інший бік дзеркала, в країну Задзеркалля, залишивши натомість дивовижного Тореро в Масці, який поєднавши в собі уламки попередніх образів, «був впевненим в собі і міцно стояв на ногах». [Марсе, 230].

1. *Зеркало*. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. Вып. XXII. Тарту, 1988; 2. *Лотман Ю.М.* Текст как смыслопорождающее устройство // Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2001. 3. *Марсе Х.* Дзуликий любовник: Роман / Пер. с исп. Н.Беленькой – М.: Иностранка: Б.С.Г. – ПРЕСС, 2001. – 231 с. 4. *Синкевич В.А.* Феномен зеркала в истории культуры. Журнал «Самиздат», 2003. 5. *Eco U.* Mirrors // U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington: Indiana University Press, 1983, p.202-226.

*О.Г. Шостак, к.філол.н., доц.,
Національний авіаційний університет*

ГЕНДЕРНА СПЕЦИФІКА МЕНТАЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ ІНДІАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ США

В умовах активного міждисциплінарного синтезу та інтенсивної екстраполяції методів початково розрізнених наукових дисциплін особливо вагомими стають соціо-культурні дослідження у літературознавчій площині. До таких відносяться і сучасні літературознавчі дослідження про гендерні особливості кожної окремо взятої національної ментальності.

Нам імпонує запропонована А.В. Фурманом модель внутрішнього (душевного) і зовнішнього (соціального) життя кожної окремо людини і суспільства в цілому як сукупний прояв ментальності нації, до якого науковець відносить буттєво-смысловий зміст життя, а до часового виміру – трансформації ментальності у процесі історії [Фурман 2002, 6].

У контексті означеної моделі гендерні особливості або соціальну статтю слід розглядати як своєрідний еталон соціалізації людини у суспільстві згідно до її статевої належності. Існують декілька парадигм гендеру, до яких відносяться біологічно-еволюційна, психоаналітична, соціально-психологічна і постмодерністська. І. Кон припускає, що перші дві парадигми є есенціалістськими, які за замовчуванням припускають, що найважливіші властивості, що відрізняють чоловіка від жінки, являють собою суб'єктивну даність, в той час як завдання культури лише оформити і урегулювати прояв цієї даності. В той час як соціально-психологічна і постмодерністська парадигми є конструктивістськими за своєю суттю, оскільки вважають гендер продуктом культури і суспільних відносин, котрі нав'язують індивідам відповідні уявлення та образи [Кон 2003, 16].

У запропонованому дослідженні ми намагаємося з'ясувати тематичну специфіку і ціннісну орієнтацію художніх текстів написаних сучасними жінками-письменницями, представницями індіанської культури. Індіанські письменниці є «артефактами» певної культури племінної спільноти, тому вони втілюють у власних творах еволюційно закріплені статевий диморфізм, який поділяється переважно більшістю представників цих культур.

Слід зазначити, що питання гендерних особливостей сучасної американської нативіської літератури піднімалися у роботах Паулі Гунн Еллен, Сюзан Дж. Скарберрі, Робін Рілей Фаст, Рене Мор Бредін, Кімберлі М. Блейзер, Елізабет А. Флінн, Гретхен Баталл, Кетлін Мюллен Сендс, Декстер Фімер та інших.

Найбільш відома серед названих дослідників П.Г. Еллен наголошує у своїх дослідженнях на тому, що література є лише одним із багатьох аспектів культури і тому її цілі мають значення лише за умови припущення, що те на чому вона базується є зрозумілим і прийнятим [Allen 1983, 4]. Як і більшість нативіських критиків, дослідниця висуває тезу про непереборну різницю, яка існує між культурами, що унеможливило будь-яку євроамериканську та і загалом європейську спробу зрозуміти текст, написаний американським індіанцем. У цьому дослідженні була зроблена спроба спростувати це категоричне твердження вельмишанованої дослідниці і запропонувати власне розуміння гендерних ролей, які виконуються американськими жінками індіанського походження у сучасному суспільстві.

Багато сучасних дослідників особливо підкреслюють історично зафіксовану гінекократичність традиційної індіанської культури. Свідченням цьому є образ Бабусі-Павучихи (Жінки-Думки), який наскрізно поєднує культуру розрізаних географічно племен (Лагуна Публо, Навайо, Хопі, Керес, Кіова, Черокі та інші). У цих культурах вона – творець Всесвіту; все, що вона думає – втілюється. Роман Л.М. Сілко «Церемонія» також починається з появи образу Жінки-Думки, письменниця наголошує з самого початку, що ми є лише читачами її думок. Але Бабуся-Павучиха не лише створює життя, але і продовжує підтримувати його на всіх стадіях розвитку, даючи світло для росту врожаю, навчає полюванню, мистецтву пісні і оповіді, для того, щоб колективний досвід племінної історії ніколи не переривався. Серед мистецтв, що передані людям Бабусею-Павучихою були і такі важливі для життя вміння як плетіння одягу, корзин і виготовлення горщиків, які традиційно асоціювалися із жіночою діяльністю, більше того, як стверджують дослідники, «горщики, корзини та інші сосуди віддалено нагадують жіночі форми і завжди асоціювалися із жіночністю» [Scarberry 1983, 102].

Таким чином Бабуся-Павучиха або Жінка-Думка є уособленням материнської любові, тому що мистецтва, яким вона навчала людей є способом підтримання життя та налагодження спілкування. «Плетіння зв'язує людей разом» [Scarberry 1983, 102].

Сюзан Скарберрі висуває думку, що літературна творчість письменниць індіанського походження є дуплікуванням дій Бабусі-Павучихи, оскільки вони «мов павучихи, тчуть міцні лінії» [Scarberry 1983, 103], що пов'язують минуле з теперішнім і майбутнім.

Паула Гунн Еллен у своїй творчості створює утопічний гінекократичний простір, що базується на особливій духовності «езотеричного племінного лезбіянства» [Hill 1997, 129]. При цьому Еллен підкреслює не тільки те, що соціальна організація життя є гінекократичною, але і те, що жінки у ній грають центральну роль «як агенти, котрі виконують

«обмін домінантами» і у такий спосіб досягають гінекократичності у соціальній організації [Allen 1992, 239].

Г. Гофстеде виділив ключові відмінності між фемінними та маскулініми суспільствами. Так, зазвичай, маскулінітні культури визначається за високою оцінкою особистих досягнень; особиста успішність визначається досягненням високого соціального статусу. У таких суспільствах виховання спрямоване на захоплення силою, а тих, хто терпить поразку, намагаються уникати; система мислення тяжіє до раціональності, у родині чітко визначена диференціація ролей, одною з найвизначніших людських цінностей є самоповага. Основні ж цінності фемінних суспільств базуються на ідеї консенсусу, на перший план тут висувається турбота про інших, у поведінці домінантною рисою вважається обслуговування потреб і почуттів інших людей, гарним вважається щось маленьке; чітко виражена симпатія до пригнічених і тих, хто потребує допомоги, високо цінується скромність; у вихованні заохочується інтуїтивність мислення, багато важить групова солідарність [Hofstede 1998]. У роботах соціологів та антропологів таких як Андерсон та Елліс (1988), Оппелт (1989), Хейнріг, Корбайн та Томас (1990), Херрінг (1989), Фішер (1991), Екселсон (1985) та інших перераховані визначальні цінності всіх індіанських культур, до яких відносяться:

1. щастя і гармонія як між індивідуумами, так і у житті кожного окремо взятого члена суспільства;
2. щедрість, з якою діляться власними вміннями, а також майном і природними ресурсами;
3. передача знання через оповідь;
4. орієнтація на традиції минулого і на життя у теперішніх умовах, якими б вони не були;
5. повільна плинність життя без потрясінь із зовні, якщо людина не вибрала щось інше добровільно;
6. робота, яка приносить радість людині і задовольняє потреби громади;
7. повага до молодших і старших;
8. універсальна духовність, що виражається у повазі до всіх форм життя.

Таким чином ми спостерігаємо яскраво виражену фемінність індіанської культури.

У свою чергу Еллен пише: «При гінекократичних системах організації племен рівноправність, особиста незалежність і загальна гармонія цінувалися дуже високо, витлумачення суспільного і індивідуального добра взаємостверджували, а не заперечували одне одного» [Allen 1991, XIV].

Боттаїл та Сендс пропонують своєрідний гендерний поділ роману як літературного жанру на фемінний і маскуліний, мотивуючи це тим, що роман американських індіанців виростає із ритуальної культурної традиції племен, у якій гендер фігурує як першооснова.

Жіноча ритуальність концентрується на підтримці, збереженні і продовженні роду (сюди входить народження, смерть, їжа, утримання домогосподарства, зцілення духовне і фізичне), у той час як чоловічі ритуали орієнтовані на трансформацію (ризик, зміна, швидкоплинність). Відповідно до цих характеристик розглядається і романний наратив. Маскуліний роман розповідає про головні історичні події індіанського життя, найчастіше там висвітлюються якісь кризові моменти із життя особистості або історії племені, щоденному життю приділена мінімальна увага, а сімейним відносинам і особистим почуттям

завичай взагалі не приділено уваги. У той же час увага у фемінному наративі сконцентрована на особистих і навіть інтимних аспектах життя і культури. «Хоча динаміка цих наративів схожа, але якості індіанської жіночності призводять до виокремленої літературної традиції, сформованої із інтуїтивної унікальності та ірадіюючого характеру жіночності» [Bottaille and Sands 1984, 9]. Ендрю Вігет наголошує на тому, що завичай письменники індіанського походження не є виключно представниками однієї культури, а мають походження від декількох часом далеких одна від одної націй, тому іноді важко встановити підґрунтя тексту, котрий апелює до як мінімум двох різноманітних культурних кодів. Тому автор маніпулює очікуваннями читача, створюючи дискурс, котрий вимагає примирення двох культурних кодів для досягнення умов оцінювання і багатозначності» [Wiget 1992, 258]. Тому під час аналізу текстів, написаних письменниками-нативістами, необхідно досконало володіти інформацією про особистість і життя того чи іншого письменника.

Аналізуючи сучасні індіанські романи, написані як жінками так і чоловіками американський дослідник Бевіс доходить висновку, що існує своєрідна схема, якої обов'язково дотримуються письменники індіанського походження у своїй творчості, а саме:

1. індіанець, котрий був відсутнім, повертається додому, де віднаходить свою ідентичність через контакт із рідним оточенням;
2. старійшина племені, про котрого говориться з великою повагою протягом усього твору, прискорює плин подій у творі;
3. закінчення подій, яких так прагне протагоніст, визначним чином пов'язане із минулим його племені і рідними місцями.

Таким чином Бевіс підсумовує, що «ідентичність» для американського індіанця це не просто питання «віднайдення самого себе», але знаходження трансперсональності, у межі якої входить ціле суспільство, його минуле і місце проживання. Від'єднатися від цього трансперсонального часу і простору означає втратити ідентичність [Bevis 1987, 585]. Кидається у вічі, що приведена схема цілком підпадає під опис фемінного наративу, запропонованого Боттаїл і Сенде та систему цінностей, що притаманна ремінній культурі за класифікацією Г.Гофстеде. Свою тезу ми можемо підтвердити посиленням на іншого дослідника американської індіанської літератури Галена Буллера, котрий у своїй статті «Нова інтерпретація літератури американських індіанців: техніка виживання» [Buller 1980], перераховує п'ять визначних рис, за якими індіанська література відрізняється від не-індіанської: священний трепет перед мудрістю попередніх поколінь, відчуття рідного простору і залежність від нього, необхідність ритуальності, суспільні інтереси є превалюючими, світогляд, що відрізняється від прийнятого поза межами племені. Таким чином ми спостерігаємо яскраво підкреслену фемінність індіанської культури взагалі і індіанського роману як одного з її проявів.

При цьому слід зазначити, що створені у романах багатьох індіанських письменників жіночі образи за формальними ознаками мало чим відрізняються від складеного віками стереотипу жінки, котра сприймалася у своїй суспільній ролі матері, дружини, домогосподарки, берегині домашнього вогнища, але при цьому за своїми особистими якостями вони не вкладаються у прокрустово ложе «списку П. Розекранца» [Rozenkranc, 1968], котрий у середині 20 сторіччя сформулював головні стереотипні характеристики

жіночого і чоловічого¹. Можливо саме через це у сучасних романах американських індіанців майже повністю відсутня любовна інтрига у класичному її розумінні.

Так, героїня роману «Сади в дюнах» Л.М.Сілко – маленька дівчина, яку силою виврали із її природного оточення, протягом усього роману Індіго шукає свій шлях додому; героїня ж роману «Древня дитина» Н.Скотта Мамадея насправді притягує до себе чоловіка, але робить вона це заради виконання церемонії, повертаючи втрачене знання свого народу. До найбільш цікавих слід віднести автобіографічний роман П.Г.Еллен «Жінка, яка володіє тінню», героїня якого проходить нелегкий шлях само ідентифікації, при чому взаємостунки з чоловіками при цьому грають саме негативну роль. Духовне відновлення Ефані отримує лише завдяки встановленню зв'язків із власною етнічною сутністю, ритуалом виклику Бабусі – Павучихи (цього індіанського уособлення творця всесвіту). Деякі дослідники вбачають у образі Ефані відновлення у сучасних умовах тої почесної ролі, котру відігравали у племенній культурі люди з гомосексуальними нахилами [Benstock 1998, 52]. Таке поштивне ставлення до цих людей було викликано їх здатністю жити у двох світах і функціонувати при нагоді і як чоловік, і як жінка.

Схожий жіночий образ представлено і у повісті Велми Велліс «Дві старі жінки: алякська легенда про зраду, мужність і виживання». Сюжет цієї повісті розповідає про долю двох старих жінок, котрих їх плем'я Гвічін змушено було залишити в умовах жорстокої зими, тому що не було прогнати усіх. Одна з жінок на ім'я Са розповідає, що у юності вона відрізнялася від інших дівчаток племені, оскільки їй більш цікавило полювання, ніж виконання домашньої роботи. Як результат, вона стає ізгоем у племені і змушена скоритися загальним патріархальним вимогам. Але саме ці здібності рятують її і посестру у нещасті Чітзігаку в старості. Повість закінчується тим, що старі жінки не тільки змогли вижити, але і врятувати своє плем'я від голодної смерті, ставши шаманками. Дослідники оцінюють цю повість як таку, що «пропагує досягнення рівноваги сил, на протязі конфлікту між силами» [Babb 1998, 308].

Люди, які володіють одночасно маскулініними і фемінними здібностями, у індіанській культурі вважаються такими, що мають у собі два духа, на відміну від євроамериканської тенденції чіткого розгалуження ролей жінки і чоловіка, чорного і білого, більшість нативіських спільнот прагне не класифікувати світ категоріями бінарних опозицій – добро/зло, правильно/неправильно, чоловік/жінка, але у кожному окремому випадку ці категорії розглядаються з точки зору відповідності або невідповідності і світлі кожної

¹ Список П. Розенкранца:

Чоловік	Жінка
Активний	Спокійна
Той, що шукає пригод	Врівноважена
Агресивний, амбіційний	Не ображає
Любить керувати	Ніжна
Любить суперництво	Тактовна
Прямолінійний	Потребує захисту
Домінуючий, об'єктивний	Цікавиться мистецтвом, літературою
Впевнений у собі	Нелінійна
Не демонструє емоцій	
Намагається зрозуміти математику, природні науки	
логічний	

окремо взятої ситуації: «Корінна концепція зазвичай надає перевагу колам, а не лініям. Якщо взяти лінію чоловік/жінка, гомосексуаліст/людина нормальної орієнтації і зігнути її у коло, тоді з'являється безкінечна кількість окремо взятих точок. У такий самий спосіб теоретично існує нескінченна кількість можливих точок зору на проблеми статі і сексуальної ідентичності для кожної особистості, які змінюються з часом і обставинами» [Tafoya 1997, 8].

Гомо сексуальність розглядалася у багатьох індіанських культурах як здатність одночасно знаходитись у двох світах, фізичному і духовному, таким чином отримувати знання одночасно з двох джерел для того, щоб навчити інших як втримувати рівновагу між ними.

«Оскільки ти подорожуєш у обох світах ти є елементами двох чоловіка і жінки, але ти не є жодним із них. Ти є тим, що йде між ними, тому тобі легше переміщатися із фізичного до духовного царства» [Hall 1994, 122].

Саме такий ефект і спостерігається у романі «Жінка, що володіла тінню», коли Епфані, усвідомивши свою бінарну сутність, знайшла зв'язок із духовним світом свого народу.

Таким чином, ми спостерігаємо своєрідну тенденцію виводити ідеальний жіночий образ як амбівалентний, така жінка може функціонувати за потреби і як чоловік, не вимагаючи особливих зусиль із боку чоловіків. Можливо саме цим пояснюється майже абсолютна відсутність у творах американських індіанців романтичних стосунків між юнаком і дівчиною, єдиним, відомим нам, виключенням з цього правила є роман Велча «Той, Хто Обдурює Кроу», хоча і там ця сюжетна лінія не є центральною.

У сучасних романах письменників чоловічі образи представлені вкрай слабкими людьми, котрі не здатні функціонувати самостійно без допомоги жінки, котрі зазвичай виступають хранительками вікових традицій, до таких відносяться Джім із роману «Смерть Джіма Лоней» Велча, художник із «Древньої дитини» Мамадея і навіть Тайо із «Церемонії» Сілко. Єдиний образ, котрий відповідає уявленням про сильний характер – це Той, Хто Обдурює Кроу із однойменного роману Дж. Велча. Останній роман є цілком маскуліним романом за класифікацією Боттал та Сендс, у той час як усі інші перераховані твори є абсолютно фемінними за своєю природою, не зважаючи на стать їх авторів. Такий стан речей пояснюється сучасними психологами тим, що сучасні жінки індіанки «мають тенденцію класифікувати себе психологічно андрогінними». Тому що «андрогінність є бажаною рисою, котра дозволяє більше гнучкості у ситуаціях, коли особистість може обирати між маскуліним і фемінним тиском поведінки» [Portman 2001, 78].

Підсумувавши все означене вище, слід зазначити, що у сучасному індіанському романі виразно намітилася тенденція до фемінності, що не є залежною від біологічної статі авторів, оскільки серед фемінних романів спостерігаються і такі, що написані чоловіками, такими як Н. Скотт Мамадей та Дж. Велч. Така тенденція базується на широкому культурному контексті, співіснування традиційності і радикального літературного еспериментаторства представляють дуже плідний матеріал для дослідження сучасного індіанського роману у світлі гендерних студій, а також у площині пошуку відповідностей на рівні інтерпретацій, контексту, типології та міфологічних еквівалентів.

1. *Фурман А.В.* Психокультура української ментальності . – Тернопіль: Економічна думка, 2002. – 132 с. 2. *Кон І.С.* Чоловіки, які змінюються у мінливому світі // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2003. – №27. – С.7-48. 3. *Allen, Paula Gunn.* The sacred hoop: A contemporary perspective // *Studies in American Indian Literature*. Ed. By Paula Gunn Allen. – New York: MLA, 1983. – p.3-23. 4. *Scarberry, Susan J.* Grandmother spider's lifeline // *Studies in American Indian Literature*. Ed by Paula Gunn Allen/ – New York: MLA, 1983. – p. 100-108. 5. *Hill, Randall T.G.* Methodological Approaches to Native American Narrative and the Role of Performance // *American Indian Quarterly*. – Vol.21. Issue 1. – 1997. – p. 11-147. 6. *Allen, Paula Gunn.* The Sacred Hoop. Recovering the Feminine in American Indian Traditions. – Boston: Beacon Press, 1992. – 311 p. 7. *Hofstede Greet and Associates.* Masculinity and Feminity. The Taboo Dimension of National Cultures. – Sage Publications, 1998. – 219 p. 8. *Allen, Paula Gunn.* Grandmother of the Light: A Medicine Woman's Source Book. – Boston: Beacon, 1991. – 193 p. 9. *Bataille, Gretchen and Kathleen Mullen Sands.* American Indian Women: Telling Their Lives. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. – 209 p. 10. *Bevis William.* Native American novels; Homing in // *Recabring the Word: Essays on Native American literature*. Ed. by Brian Swann and Arnold Krupat. – Los Angeles: University of California Press, 1987. – pp 570-583. 11. *Buller, Galen.* New interpretations of Native American literature: A survival technique // *American Indian culture Research journal*. – 1980. – Issue 4. – p. 165-177. 12. *Wiget, Andrew Identity, Voice and Authority: Artist – Audience Relations in Native American literature* // *World literature today*. – volume 66. Issue 2. – 1992. – p. 258 – 263. 13. *Anderson M., and Ellis, R.* On the reservation // *Experiencing and counseling multicultural and diverse populations*. Ed. by N. Vacc, G Wittmer and S. Delancy. – Muncie: Accelerated Development, 1988. – p. 109 – 125. 14. *Oppelt. N* Cultural values and behaviors common among tribal American Indians // *A resours for student service administrators*. NASPA journal. – Issue 26. – 1989. – p. 167 – 174. 15. *Fischer, G.* A comparison between American Indian and non-Indian Consumers of vocational rehabilitation services // *Journal of applied Rehabilitation Counseling*. – Issue 22(1). – 1991. – p. 43 – 45. 16. *Henrich, R., Corgine, G., and Thomas K.* Counseling Native Americans // *Journal of Counseling and Development*. – Issue 69. – 1990. – p. 128 – 133. 17. *Herring R.* The Native Americans family: Dissolution by coercion // *Journal of Multicultural Counseling and Development*. – Issue 17. – 1989. – p. 5 – 13. 18. *Axelon, G.* Counseling and Development in a multicultural society/ – Monterey, CA: Brooks/Cole/ – 340 p. 19. *Thomason, T.* (1991) Counseling Native Americans: An introduction for non-Native American counselors // *Journal of Counselling and Development*. – Issue 69. – 1991. – p. 321-327. 20. *Friedman, Susan Stanford.* Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice // *The Private Self Theory and Practice of Women's Autobiography Writings*. Ed. By Shari Benstick. – The University of North Carolina Press, 1988. – p. 34-62. 21. *Babb, Genie.* Paula Gunn Allen Grandmother's: toward a responsive Feminist-Tribal Reading of Two Old Women // *American Indian Quarterly*. – Vol.21.Issue 2. – 1998. – p. 299-331. 22. *Tafoya, T.* Native gay and lesbian issues: The Two-Spirited Ethnic and cultural diversity among lesbians and gay men // *Psychological perspectives on lesbian and gay issues*. – Thousand Oaks, CA: Sage, 1997. – Vol.3. – p.1-10. 23. *Hall, C.* Great spirit // *Gay soul: Finding the heart of gay spirit and nature*. Ed. By M. Thompson. – San Francisco: Harper, 1994. – p. 116-130. 24. *Portman, Tarrell Awe Agahe.* Sex Role Attributions of American Indian Women // *Journal of mental Health Counseling*. – 2001. – Volume 23, Issue 1. – p. 72-82.

ОРНИТАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА В РУССКИХ ЗАГОВОРНЫХ ТЕКСТАХ

Среди приоритетных направлений современной лингвистики особое место занимают исследования символической составляющей языковых знаков. Символ как научная категория был тщательно изучен и приобрел классическую завершенность изложения в работах А.А. Потебни, Э. Кассирера, А.Ф. Лосева, М.К. Мамардашвили, Ю.М. Лотмана и др.

Символ определяют как «субстанционное тождество бесконечного ряда вещей, охваченных одной моделью» [Лосев 1995, 51] или «некоторое содержание, которое служит планом выражения для другого, как правило, культурно более ценного содержания» [Лотман 1992, 191] для расшифровки содержания подсознательных процессов [Юнг 1991, 25].

Символ является такой оригинальной и вполне самостоятельной идейно-образной конструкцией, которая обладает огромной смысловой силой, насыщенностью, смысловой заряженностью, творческой мощью и общностью. Он без всякого буквального или переносного изображения определенных моментов действительности в свернутом виде создает перспективу для продолжительного, даже бесконечного развития уже в развернутом виде или в виде отдельных единичностей [Лосев 1995, 57]. Таким образом, символ служит для обнаружения неявных значений, которые не лежат на поверхности и являются непредсказуемыми.

Это дает нам возможность выделить основные характеристики символа: 1) способность располагать множеством значений; 2) многоаспектность и разнородность смыслов [Мойсієнко 1993, 40], иногда символ может обозначать противоположное ему значение [Довгалевський 1973, 238]; 3) двойственность [Лотман 1992, 192] с возможностью трансформации – смысловые потенции (смысловый резерв) символа всегда шире их данной реализации; 4) повторяемость на текстовом и внетекстовом уровне [Мойсієнко 1993, 41]. Так, например, при декодировании текста некоторый образ приобретает характер постоянного повторения и переходит в разряд символов [Уэллек 1978, 206].

М.К. Мамардашвили определяет символ как «дырку», через которую «сознание сейчас» читает то, что было в «подсознании тогда». Смысл символа всегда находится в другом месте, но не в нем самом [Мамардашвили 1997, 174]. Таким образом, символ является архаичным и устойчивым, имеет свою определенную базу культурной памяти.

Миф nascvзь символичен. Э. Кассирер определял человека как «животное символическое» и считал, что всю историю человечества можно проанализировать через призму этих символических форм [Кассирер 2002]. Каждая культура нуждается в пласте текстов, выполняющих функцию архаики. Стержневая группа символов имеет глубоко архаическую природу и восходит к дописьменной эпохе. Символ никогда не принадлежит какому-либо одному синхронному срезу культуры – он прорезает этот срез по вертикали, приходя из прошлого и уходя в будущее [Лотман 1992, 192]. Символ выступает знаковой фиксацией мифа, то есть символ равен мифу [Слухай 2005, 74].

Уже более ста лет ученые исследуют миф совсем с иной позиции, чем это делалось в XIX веке. В отличие от своих предшественников, они рассматривают теперь миф не

как «сказку», «вымысел», «фантазию», а как «подлинное, реальное событие» [Элиаде 1995, 11].

«Мифологическое мышление» [Потебня 1989, 243] традиционно развивалось в изолированном виде, именно поэтому для анализа орнитальной символики нами был избран такой стойкий и консервативный жанр как **заговор**. При использовании символа с магической целью, он должен привести в ход определенные силы, нарушая тем самым естественный ход вещей. Само слово «символ» вызывает у современного человека не только ряд абстрактных понятий или конкретных представлений, ассоциаций, образов, но и чувство магического, загадочного, тайного [Дмитренко 1997]. Все это сближает символ с заговором.

Символика птиц в русских заговорных текстах отличается неисчерпаемой многозначностью своего содержания. Для исследования нашими источниками служили 4 сборника текстов: «Таинственные гадания и заговоры», «Сказания русского народа» собранные И.П. Сахаровым, Забылин М. «Русский народ: его обычаи, предания, обряды и суеверия», Власова М.Н., Жекулина В.И. «Сказки, легенды, предания, былички, заговоры. Традиционный фольклор Новгородской области».

Все значения и мотивы были рассмотрены по **методу логико-семиотической рамки** (термин Н.В. Слухай [Слухай 1995, 21]) в трех позициях: субъекта осмысления, субъекта сопоставления и объекта сопоставления.

Как показал анализ, птица как **субъект осмысления** реализует следующие значения (даны по степени нисходящей активности):

1. **Символ жертвы**: «...веселися и летай ко мне всякая живущая птица, которая Богом, Иисусом Христом, создана нам на жертву...» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 160], «...Стану, раб Божий, становить пасточки на... благословенную птицу, которая создана нам на жертву, на ряба и рябушку, копалу и тетерку, косача и косачушку...» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 161], «...и будьте вы, мои слова, пушкой, белой зверю, ...и всякой поголовной птице...» [Русский народ 2003, 332];

2. **Символ преграды**: «И где я, раб Божий (имярек) тебя черного ворона и вороницу, на своем путике и на своем угодьде увижу, тут тебя и подстрелю...» [Русский народ 2003, 333], «...Проклятая птица, поганый черный ворон, полети с моей тропы...там тебе столы расставлены, яства сподоблены» [Русский народ 2003, 332];

3. **Символ явлений природы**: «...Попрошу из чиста поля четырех братьев, – четыре птицы востроносы и долгоносы, окованы носы...» [Русский народ 2003, 310] (**о ветре**); «...сносит Егорий с небес триста луков златополосых, триста стрел златоперых и триста тетив златополосых...» [Русский народ 2003, 353] (**о громах**);

4. **Символ трусости // храбрости**: «...Не убить, ножом не уязвить, старожилым людям в обман не вводить, молодым парням ничем не вредить, а быть тебе перед ним соколом, а им дроздами...» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 109], «...Породила меня мать родная, приговаривала: быть тебе перед ним соколом, а им дроздами...» [Сказания русского народа 1885, 53].

Птица как **объект сопоставления** в заговорных текстах встречается достаточно часто. Ниже представлены символические мотивы, данные по степени нисходящей активности:

а) **Символ неуязвимости**: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, аминь! С Божьего (имя) раба, что с гуся вода, вся болезнь – худоба!» [Власова 2001, 384]. В связи с тем,

что этот мотив не был реализован в прямом значении, можно говорить о расширении спектра возможных дескрипторов (под дескриптором здесь и далее вслед за Н.В. Слухай понимается то, посредством чего можно описать смысл).

б) *Символ мужской силы*: «...вылетает петух, с ним вылетает тридевять куриц, и он, петух, на тридевять куриц топчет и скачет пылко и ярко, столь бы (имя рек) был пылок и ярко на женскую похоть, на полое место...» [Русский народ 2003, 353], «...еще на верху булатного дуба сидит веселая птица петух, ставает рано, голову дымает и поет весело, столь же бы стояли у раба Божьего 77 жил и единая жила...» [Русский народ 2003, 350]. Этот дескриптор также не был реализован ранее (в прямом значении), это аналогично дает нам возможность говорить о расширении спектра.

в) *Символ свободы*: «...есть птица полетуша, есть серые гуси, сизые утки. У них бы крылья подломились, перье оборвалось...не видели и стрельбы моей не слышали, и долетала бы до них дробь, как волное перо» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 160]. Мотив символа свободы реализуется в первый раз.

г) *Символ воровства*: «...Воззрю я... черного ворона и вороницу и слепых его родителей,...как ты...не видишь в июль месяц воды в реках, так бы ты не видел у меня на моем ухажье уловных моих тетер, рябов, и куроптей...» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 162]; «...как ты, черный ворон и вороница, не видишь в июле месяце воды в реках, так бы ты не видел у меня тетерь, рябов и куроптей в моих пастях...» [Русский народ 2003, 332]. Этот мотив ранее не упоминался, а потому можно говорить о расширении спектра дескрипторов.

д) *Символ жертвенности*: «...Как родился сей раб младенец ни роду,...ни ума..., так и всякие поголовные птицы не имели о себе ни ума, ни разума,...в крылах маханья...» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 167]. Этот мотив был описан ранее в прямом значении. Это говорит о максимальной устойчивости дескриптора: он подкреплен как прямым значением, так и мотивом.

Таким образом, символ птицы как субъект осмысления реализуется в значениях жертвы, преграды, явлений природы, трусости / храбрости; как объект сопоставления – в мотивах неуязвимости, мужской силы, жертвы, свободы, воровства. Как видим, наиболее устойчивым дескриптором является **символ жертвенности** (ср.: «древние верили, что птица послана Богом нам на жертву» [Таинственные гадания и заговоры 1995, 161]).

Какие же птицы традиционно символизировали *жертвенность*? При анализе форм объективации нами было отмечено, что символ жертвы имеет больше всего реализованных форм. Это объясняется тем, что он встречается чаще всего в заговорах об охоте, для которых характерно перечисление всех птиц. *Символом жертвы* является собирательный образ «птица», а также рябушка, тетеря, утка, гусь и все птицы, на которых охотятся. Интересным, на наш взгляд, является то, что формы клуша, клушата, утица и утята в заговорах об охоте встречаются исключительно как символы жертвы.

Для рассмотрения орнитальной модели в заговорах нами были взяты не только интенционально значимые формы, но и построения по синекдохической модели. Символ жертвы представлен следующими формами: крыло, крылья, перо, перья, коготь и пух. Например: «...не моги ты ногой переступить, ни крылом встрепенуться до выстрела моего...» [Забылин 2003, 332], «...есть серые гуси, сизые утки...у них бы крылья подломились...перье оборвалось...» [Забылин 2003, 331], «...и долетела бы до них дробь,

как вольное перо...» [Забылин 2003, 331]. Как видим, перо или крыло может заменять всю птицу (для заговоров не имеет значения, так как это единое целое). Так, например, капля крови, срезанный ноготь, волосы, кукла или фотография замещают в ритуале самого человека.

Таким образом, орнитальная символика в заговорных текстах представлена достаточно широко. Это может свидетельствовать о том, что птица изначально была неотъемлемым элементом религиозно-мифологической системы и ритуала, обладала разнообразными функциями [Мифы народов мира 1982, 346].

В заключение отметим, что дальнейшее изучение заговорных текстов представляется нам достаточно перспективным, поскольку это, с одной стороны, фольклорный жанр, с течением времени практически не претерпевший изменений – считалось, что с перестановкой хотя бы слова текст мог потерять свое значение. С другой стороны – заговор, обладая мощной суггестивной нагрузкой, хранит в себе множество вопросов, ответы на которые входят в круг приоритетов современной лингвистики.

1. *Власова М.Н., Жекулина В.И.* Сказки, легенды, предания, былички, заговоры. Традиционный фольклор Новгородской области // Памятники русского народа. – Вып. 2. – СПб.: Альтеня, 2001. – 542 с. 2. *Дмитренко М.К., Потапенко О.И.* Словник символів. – К., 1997. 3. *Довгалецький М.* Поетика (Сад поетичний). – К., 1973. 4. *Забылин М.* Русский народ: его обычаи, предания, обряды и суеверия. – М.: Эксмо, 2003. – 608 с. 5. *Кассирер Э.* Философия символических форм. – М., 2002. 6. *Лосев А.Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1995. 7. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллинн, 1992. – С. 191-199. 8. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М., 1997. 9. *Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2-х т. / Гл. ред. С.А. Токарев.* – Т. 1. – М.: Сов. энциклопедия, 1980; Т. 2. – М.: Сов. энциклопедия, 1982. 10. *Мойсієнко А.К.* Символ як явище аперцепції (на матеріалі поезії Т.Г. Шевченка) // Мовознавство. – К., 1993. – № 3. – С. 40-45. 11. *Потебня А.А.* Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Слово и миф. – М.: Правда, 1989. 12. *Сказанія русского народа. Собранныя И.П. Сахаровымъ.* – С-Петербургъ: Издание А.С.Суворина, 1885. 13. *Слухай Н.В.* Етноконцепти та міфологія східних слов'ян в аспекті лінгвокультурології. – К.: «Київський університет», 2005. – 167 с. 14. *Слухай Н. В. (Молотаева).* Художественный образ в зеркале мифа этноса: М. Лермонтов, Т. Шевченко. – К., 1995. – 486 с. 15. *Таинственные гадания и заговоры.* – М.: Дельта-92, Дуаль-В, 1995. – 240 с. 16. *Уэллек Р., Уоррен О.* Теория литературы. – М., 1978. 17. *Элиаде М.* Аспекты мифа. – М.: Инвест-ППП, 1995. – 240 с. 18. *Юнг К.Г.* Архетип и символ. – М., 1991.

КУЛЬТУРНЕ РОЗДОРІЖЖЯ В СТРУКТУРІ РОМАНУ С. НОТЕБООМА «РИТУАЛИ»

Друга половина ХХ століття ознаменована суттєвими зрушеннями в гуманітарних науках – історії, соціології, літературознавстві тощо. Відбувається так званий «лінгвістичний поворот» 1970-тих років, який примушує авторів історичних та соціокультурних монографій, а також письменників звернути особливу увагу на дискурс науково-теоретичних праць. Починаючи з повоєнних часів, в гуманітарних науках спостерігається підвищена увага до «інших» – носіїв культури, відмінної від традиційної західної [Geertz, 2000]. Постколоніальні дослідження, розпочаті Е. Саїдом, Г. Співак тощо, виводять фігуру Іншого на перший план, щоб дослідити природу людини, що має світогляд, відмінний від традиційного європейського. Від панєвропеїзму відходить також антропологія – Клод Леві-Стросс, Рут Бенедікт, Броніслав Маліновські по-різному намагаються вирішити, як співвіднести позиції європейського дослідника та не-європейського об'єкту дослідження – адже буття-тут(Here) входить у конфлікт із перебуванням-там (Being There) [ibid.]. Кожний з цих авторів вирішує це питання по-своєму – від загального філософування про природу опозиції Я/Інший (Леві-Стросс) до використання цієї опозиції як стрижневого елементу пародіювання (Рут Бенедікт). Завданням гуманітаристики стає прищепити європейцю нове бачення «інших» культур – яскравих, самобутніх, і, головне, цілком самодостатніх.

Акценти змінюються також і в історичній науці. Вже згаданий «лінгвістичний поворот» примушує істориків перенести увагу від змісту твору до його форми. [Ankersmit, 1989]. Нове відчуття історії впливає також на зміст літературних творів. Історія, що втратила позиції провідної гуманітарної науки, підпорядкована іншим суспільним наукам, стає не тільки тлом того чи іншого літературного твору, але живою дійовою особою, персонажем, що впливає на героїв і водночас сама зазнає їхнього впливу. Письменники-постмодерністи, так само як і науковці, відчують недовіру до «метанаративів», міняється їхнє світовідчуття, реагуючи на появу нових гравців на світовій сцені. Стан цих нових «гравців» отримав назву *культурного пограниччя* – мінливої взаємодії традиційного та сучасного начал в культурі. Балансування на межі між новими ідеями і старими упередженнями майже в усіх сферах суспільного життя стає предметом зображення в творах не тільки вихідців з колишніх колоній, але й представників метрополій.

Нідерланди так само долучилися до деколонізації та пов'язаних з нею процесів. Суринам, голландська частина Антильських островів, Індонезія (Нідерландська Індія) – отримали незалежність невдовзі після закінчення Другої Світової війни (Індонезія – 1949 р., Суринам – дещо пізніше – 1975 р.) Постколоніальна криза поглиблювалася відчуттям національного приниження через позицію країни під час війни. Внаслідок того повоєнна нідерландська література шукає глибинних причин моральної сучасників та співвітчизників під час недавнього лихоліття. Твори цього періоду нерідко сповнені глибокого розчарування, гіркою сарказму, гротесковості.

В цей період починає творчу кар'єру письменник *Сейс Нотебоом* (нар. 1933 року). Він – сучасник таких видатних митців слова, як Ян Волкерс, Хуго Клаус, Ремко Камперт,

Гаррі Муліш, Віллем Фредерік Германс. Перший роман – «Філіп та інші» (Philip en de anderen) (1954), – приніс Нотебоому премію Фонду Анни Франк. Згодом з'являються збірка віршів «Мертві шукають притулку» (De doden zoeken een huis) (1956) і роман «Лицар помер» (De ridder is gestorven) (1963). Роман «Ритуали» (Rituelen, 1980) визнаний найкращим у доробкові Нотебоома-романіста. Саме цей твір обрано нами як приклад культурної взаємодії, розгортання диалогії Я – Інший, а також рецепції світової історії в нідерландському варіанті літературного постмодернізму.

Нотебоом безперечно був знайомий із пошуками філософів у цій царині. У 1975 році книга американського філософа історії Хейдена Уайта «Метаісторія» з її закликом до сприйняття історичного процесу як тексту викликала зацікавлену дискусію не тільки у Сполучених Штатах, але й у Європі. Нідерланди, спираючись на власну історико-культурну традицію, представлену передусім Йоганом Хейзінгою та його творами «Осінь Середньовіччя» (1919) та «Номо Ludens» (1938), виробили власну концепцію історії, втіленням якої стали праці історика Френка Анкерсміта та Ханса Бертенса. Предмет уваги Сейса Нотебоома в його романних практиках – інтелігент та історія та культура постмодерну.

В романі Нотебоома «Ритуали» до пограниччя культурного додається пограниччя історичне – Амстердам напередодні молодіжної революції 1968 року; а на такому духовному перехресті стоїть головний герой – пересічний мешканець Амстердаму Інні Вінтроп. Народжений у нерівному шлюбі, Інні виховувався спочатку в католицькому пансіоні (як і сам письменник), потім змінив багато шкіл. Перед читачем протагоніст роману постає сорокап'ятирічним інтелігентом-невдахою, що трохи знається на антикваріаті, пише гороскопи для газети «Пароль», спекулює на біржі. Він – одинокий, дружина покинула його, з родичами по лінії матері він також не має нічого спільного.

Інні Вінтроп – продукт декількох систем цінностей, які постійно змінювали одна одну. Типовий уродженець Голландії-метрополії, він виріс у родині, що розбагатіла на колоніальних спекуляціях, та наче за іронією долі позбавлений практичності: його заняття – випадкові, хаотичні, нерідко розпочаті через марнославство. Його «культурна карта» – це кімната-офіс в амстердамській мансарді, брабантська католицька родина його матері, Твенте, де живе колишній коханець його тітки Арнолд Таадс (перший з Таадсів, що відіграють ролі дороговказів на культурній карті Інні), католицький пансіон, де він спершу виховувався. Дороги накладаються одна на одну, але розходяться в протилежні боки.

Ідея пограниччя втілена в романі також в образах батька й сина – Арнолда й Філіпа Таадсів. На сторінках роману вони не спілкуються між собою, але між ними існує внутрішній зв'язок, що, зрештою, визначає їх подальшу долю.

Арнолд Таадс – переконаний екзистенціаліст. Його екзистенціалізм позбавлений релігійності, його ідеал – самодостатня людина, розвинена і впорядкована, що плекає власну екзистенцію. Його син Філіп теж зайнятий пошуком власного «Я», але напрям його пошуку досить ексцентричний – захоплення культурою Японії змусило його надати своїй оселі вигляду типового японського житла. Екзистенціалізм Таадса-молодшого скоріш інтуїтивний, аніж усвідомлений, він тяжіє до культурного фетишизму, що перетворює на своєрідну релігію.

Спільна риса батька й сина – це *відстороненість* від решти світу. Обидва існують на межі між буттям і небуттям. Відстороненість від історичних процесів, небажання брати

участь у суспільному житті відтісняє їх на маргінес. Утім, ця маргіналізація є цілковито добровільною. Як справжні екзистенціалісти, обидва свідомо обирають усамітнення.

Мотив самотності пронизує весь роман. Усі три протагоністи гостро відчувають себе чужими в суспільстві. Але самотність Таадсів істотно відрізняється від самотності Інні Вінтропа.

Інні, як уже зазначалося, знаходиться на перехресті декількох культурних систем, що перебувають в опозиції – родина матері у Брабанті, оточення в Амстердамі; його однолітки і старші за нього; духовні особи та атеїсти. На відміну від обох Таадсів, що відмовляються від світу цілком свідомо, Інні не сповідує жодних переконань – він – «людина без якостей», що пливе за течією. Його самотність – це самотність *свідка* подій. Все, що з ним відбувається, ніби проходить повз нього. Інні завжди приваблює зовнішня сторона – краса обряду причастя в роки навчання у католицькому пансіоні, фотографія Зіти, що згодом стане його дружиною. Але проникнути під зовнішню оболонку Інні ніколи вповні не вдається, та й не дуже він цього хоче. Байдужість стає причиною розвалу його подружнього життя, ненависті однолітків, нездійсненне бажання стати справжнім антикваром.

Натомість, відчуження батька й сина Таадсів, продиктоване, щоправда, різними для обох мотивами, є відмовою *дійових осіб* грати за правилами, тобто те, що американський філософ-постмодерніст Річард Рорті називає «постмодерним буржуазним відчуженням» [Рорті, 1983/1991]. Інтеллігент, за Рорті, завжди стоїть перед вибором: погоджуватися з тим, що відбувається, чинити активний опір «метанаративам», або взагалі покинути суспільство, стати осторонь.

Але цілковитого зречення світу також не відбувається. Обом рятувальникам власної екзистенції потрібна публіка, якій Таадси демонструватимуть свою відстороненість та пропагуватимуть свої ідеї. І в цьому, на нашу думку, сенс взаємного тяжіння між Інні й Таадсами. Дійові особи, що розігрують кожен свій моноспектакль, та Інні Вінтроп – глядач двох театрів одного актора.

Назва роману «Ритуали» сугестує одразу як мінімум два рівні прочитання. Один з них – інтерпретація ритуалу як театрального дійства. Театральністю (у значенні штучності) пронизані описи родини Вінтропів за урочистою сімейною трапезою. Водночас в романі наявні дійства, пов'язані з очищенням, піднесенням, звільненням. Ними є свята меса в монастирській школі, де навчається Інні; чайна церемонія, влаштована Таадсом-молодшим; в обох випадках – персонажі сприймають їх як перехідну ланку між свободою і несвободою, життям земним і життям вічним.

Фігура Філіпа Таадса репрезентує також опозицію «Я – Інший/Я – Інше», важливу не тільки для розуміння роману «Ритуали», але й нідерландської культури взагалі. Ця опозиція також «двоповерхова»: перший рівень – опозиція «*колонія – метрополія*». Філіп Таадс, народжений матір'ю-індонезійкою від голландського батька, схожий на свою матір не тільки зовні, а й внутрішньо. Східні риси обличчя надають йому екзотичності й таємничості в очах представників метрополії – він одразу привертає увагу як «свідка» Інні Вінтропа, так і імprovізованого «ловця душ», антиквара Різенкампа. Східний, екзотичний, «інший», Таадс не приймає правил гри метрополії, цей світ занадто простий та бездуховний для нього, але, вихований у традиції споглядання та непротівлення злу, він не протистоїть йому відкрито, обираючи екзистенційне відчуження. Колишня колонія,

переконує Нотебоом, в духовному плані набагато сильніша і здоровіша за розірвану внутрішніми суперечностями Голландію.

Другий рівень вищезазначеної опозиції – стосунки Таадса з японською культурою. На перший погляд, його потяг до культури Далекого Сходу логічний, бо обумовлений його вихованням. Але заглиблення Філіпа Таадса в японський культурний простір не може не викликати здивування. Таадс *ніколи* не був у Японії, його знання про країну та її традиції походять виключно з мистецтвознавчих довідників та роману Нобелівського лауреата Ясунарі Кавабати. За власним зізнанням, Таадс не хоче зустрічатися з реальною Японією, бо «сьогоднішня Японія вульгарна. Отруєна нашою отрутою. Я б лише загубив свою мрію» [Нотебоом, 2005, 189].

Таке ставлення до дійсності – відмова від реальності і творення ідеальної заміни – становить глибинний рівень опозиції «Я – Інший». Поняття «інше» набуває подвійного змісту – читачеві пропонується не тільки бінарна структура *інший нідерландець – Японія (інша)*, але *інший нідерландець – Японія вигадана*. За Платоном, така вигадана структура є «тіньовою тінню». І це ускладнює аналіз фігури Філіпа Таадса, його існування в романі – розуміння вибору на користь «небуття у вигаданому світі» – останній ступінь відчуження.

Втілення історичного в романі «Ритуали» заслуговує окремої уваги. Розлогих описів у романі читач не знайде – взагалі описи історичних подій нідерландської літературі не надто властиві. Натомість, історія зазнає уречевлення. Кожна історична епоха передається через предмет. Предмети, за теорією Людвіга Вітгенштейна, формують певний факт [Вітгенштейн, 1958, 35]. Але нам здається, що предмет у Нотебоома виконує не стільки формотворчу функцію, скільки репрезентаційну. Чашка раку на вітрині антикварного магазину – предмет мрій Філіпа Таадса, паронг у домі Арнолда Таадса – репрезентують східні мотиви. Сила цих предметів передається через їхнє детальне змалювання.

Предмети – разом із людьми – активні учасники ритуалів. Ми говорили про ритуал як дію (перша інтерпретація). Друга сугестована постмодерністським підходом до історії: предмети в романі поєднують літературний та водночас історичний та мистецтвознавчий дискурси – історія виробництва чашок раку, описи чайної церемонії з «Книги чаю» Окакура Какудзо. Літературність роману підкріплена документальними свідченнями та науковими описами предметів, навколо яких відбувається дійство.

Водночас ми помічаємо історичний розрив між історією предмета та історією країни, де предмет був створений. Його – свідомо чи підсвідомо – провокують самі герої роману. Ритуали сучасної Нотебоому Голландії майже нічого не лишають від першопочаткового смислу предмета. Ритуали життя – це також історія, але, як стверджує Х.Уайт, позбавлена «власного тягаря» (the burden of history) [White, 1966]. Частина історичного ніби вилучається зі свого власного контексту, а отже, і сама Історія таким чином перетворюється на еkleктичне нагромадження фактів, предметів і подій.

Таким чином, роман Сейса Нотебоома не тільки увиразнює культурну взаємодію – це втілення культурного роздоріжжя, а інколи й цілковитого бездоріжжя, відсутності орієнтирів у культурному просторі. Роман поєднує в собі декілька дискурсів, власне літературний, історичний та мистецтвознавчий. Варто відзначити, що прийом «уречевлення» історії принципово міняє функцію художніх деталей. Предмет, набуваючи майже сакрального значення, водночас втрачає свій першопочатковий сенс, натомість набуваючи

символічного значення, що стає своєрідним заміником реального факту, а отже, додає до відчуття ірреальності, що панує на сторінках роману.

1. *Homeboom*, Сейс. Ритуали. – М.: Текст, 2005. – 251 с.; 2. Geertz, Clifford. *Works and Lives/ Anthropologist as Author*. – Stanford University Press, 2000. – 160 p.

Матеріали мережі Інтернет: 1. *Poppi, Richard*. Постмодерністський буржуазний лібералізм, 1983. [http://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_09/1999_9_08.htm]; 2. *Ankersmit, F.R.* *Historiography and Postmodernism*, 1989. [<http://abuss.narod.ru/Biblio/ankersmit1.htm>]; 3. *Ankersmit F.R.* *Historical Representation*, 1988. [<http://abuss.narod.ru/Biblio/ankersmit2.htm>]; 4. *White, Hayden*. *The Burden of History*, 1966. [http://abuss.narod.ru/Biblio/white_burden.htm].

*Н.М. Ярмоленко, докторант,
Київського національного університету імені Тараса Шевченка*

ВІД МІФІЧНИХ ОПОЗИЦІЙНИХ КОНЦЕПТІВ ДО ЕПІЧНИХ: СИНТАГМАТИЧНА ВІСЬ

Мета нашого дослідження – з'ясувати процесуально-динамічні зміни у структурі та смислового наповненні міфологічних бінарних опозицій в ході їх трансформації у фольклорні – епічні.

Перші спроби пояснення «сутності поезії – із її історії» належали О. Веселовському, який за допомогою порівняльно-історичного методу намагався «простежити, яким чином новий зміст життя ... наповнює старі образи» [Веселовський 1940, 52]. Вчений виводив закони розвитку літератури з позицій еволюціонізму. Учениця Марра О. Фрейденберг схилилася до пояснення розвитку як циклічності, вважаючи, що дарвіністська еволюція, яку Веселовський розумів як прямолінійний висхідний рух, вступає в протиріччя з природними процесами. Дослідниця зауважувала, що «найдавніші міфи – це міфи героїчні, герої яких є космічними категоріями й уособлюють видимий світ» [Фрейденберг 1998, 61]. Фольклор базується на міфології, нічого в ній не порушуючи, а «наповнюючи міф новим змістом у залежності від ідеології, яка на ньому будується» [Фрейденберг 1998, 217]. Вказавши, що «еволюції, звичайно ж, не було, але із одної культури виростала протилежна, інша» [Фрейденберг 1998, 750], Фрейденберг, віддала перевагу структурному аспекту дослідження, дещо применшуючи динамічний. Установка на парадигматику міфу зовсім затіняє в роботах О. М. Фрейденберг його синтагматичний аспект. О. Лосєв на матеріалі античної міфології прийшов до висновку, що «коли береться весь світовий процес в цілому, то античність – устами багаточисленних філософів і міфологів, а передусім орфіків, піфагорійців і Геракліта, – постулює вічне повернення» [Лосєв 2005, 28]. Важливим є історико-типологічний метод М. Бахтіна, який ввів до історичної поетики поняття «діалог у великому часі». Дослідник розумів еволюцію як внутрішню спадкоємність, як єдиний і не прямолінійний процес становлення культури. Розглядаючи будь-який твір у діалогічному контексті «великого часу», він стверджував, що «немає меж

діалогічному контексту ... народжені в діалозі минулих віків смисли ніколи не можуть бути стабільними (раз і назавжди завершеними, конечними) – вони завжди будуть змінюватися (обновлюючись) в процесі наступного, майбутнього розвитку діалогу ...» [Бахтин 1979, 373]. Необхідність синтагматичного аналізу підкреслила відома полеміка між К. Леві-Строссом і В. Проппом [Семиотика 2001, 423–471]. Леві-Стросс вказав, що казки будуються на ослаблених – у порівнянні з міфом – опозиціях, а саме не на космічних, метафізичних або природних, як у міфі, а, значно частіше, на локальних, соціальних або моральних. Вони не такі вимогливі, як міф, щодо логічного зв'язку, релігійності і відповідності колективним уявленням; мають відносну свободу перестановок, комбінацій і сваволі. Бінарні опозиції в казці нестійкі і зведені до мінімуму, тому їх важко виявити [Семиотика 2001, 436]. По-суті, Леві-Стросс на прикладі казки вказав на особливості динаміки епосу, зазначивши, що казка не є пережитком міфу, «міф і казка експлуатують спільну субстанцію, хоча і роблять це по-різному. Міф не відноситься до казки як предок до потомка або як висхідна форма до форми похідної. Їх пов'язують відносини додатковості. Казки – це міфи в мініатюрі, де ті ж самі опозиції переведені в менший масштаб, і саме це в першу чергу затрудняє їх вивчення» [Семиотика 2001, 428]. Стадіальний опис процесуально-динамічних лінгвістичних моделей протягом останнього десятиліття активно розвивається в українському мовознавстві [Кудрявцева 2004].

Незважаючи на відсутність подібних праць в українській фольклористиці, наведені методологічні позиції дозволять при вивченні героїчного епосу зосередити увагу на динамічному аспекті, досліджувати бінарні опозиції як процес, аналізуючи правила їх формування та розгортання. Припустимо, що творення нових фольклорних смислів на кожному з парадигматичних рівнів (космос, соціум, людина, її внутрішній світ) проходить за однією схемою, визначення якої і буде нашим завданням.

Бінарна опозиція «хаос – космос» – взірцева модель священної історії, за якою структурується історія мирська. Синтагматичну вісь «хаос – космос» можна уявити як ланцюг певних етапів, кожен з яких іде у напрямку від небуття до завоювання і облаштування та від нього до катастрофи й повернення у небуття. На відміну від хаосу, космос вторинний і недовговічний. Світовий катаклізм, що завершує попередній етап, розцінюється як повернення до хаосу і є водночас початком нового етапу.

Опозиції мисливського періоду «тотем – антитотем», що реалізуються як жертвопринесення впольованої тварини, накладаються на бінарні опозиції «хаос – космос» та «народження – смерть». Необхідним елементом світотворення, без якого неможливе упорядкування космосу, у міфології та архаїчному фольклорі є війна. В основі індоєвропейської міфології лежить вірування, що перемога у війні є головним проявом милості долі, а переможець нагороджується даром творити свій «космос». Війна за міфологічним світоглядом невіддільна від миру. Війни вкладаються у модель «хаос – космос» і становлять метафоричний опис «фазового переходу» від однієї цивілізаційної стадії до іншої. [Скандинавская мифология 2005, 65] Бог війни заодно є і верховним божеством: Перун в українців, Зевс у греків, Марс у римлян, Нуада у галлів тощо. Герой-переможець обов'язково стає царем, а його смерть сприймається як світова, а у пізнішому епосі державна катастрофа.

Війна та завоювання під впливом нового – землеробського світогляду ототожнюються з народженням. У багатьох народів є сюжет, в якому військовий поєдинок героя

з дівою-богатиркою закінчується коханням і народженням сина, який, вирішивши, відправиться на пошуки батька і, непізнаний, буде ним убитий. Кухулін у кельтській сазі перемагає богатирку Айфе, а його син Конлайх помирає у двобої з батьком; Ілля Муромець бореться з бабою Салтигоркою, а пізніше вступає в бій зі своїм сином – багатирем Підсокольником, якого вбиває. Нідерландський царевич Зіфрід порушує усталену форму і після перемоги нехтує дівою-воїном Брюнхільдою, уступивши її Гунтерові, за що розплачується життям. Жінка – уособлення потойбіччя у міфології, у класичному епосі проявляє свою хтонічну суть – у помсті вона, як хаос.

Космос у епосі тимчасовий. Він вторинний по відношенню до хаосу і поступово «зношується» – закінчується війною, яка на космічному рівні ототожнюється із вселенською катастрофою. Есхатологічні міфи змальовують такі варіанти катастроф, як вселенська пожежа, потоп, які на історичному етапі трансформуються у світові війни, що метафорично ототожнюються з пожежами, а в ядерну епоху, безперечно, мають статус всесвітніх катастроф у прямому значенні. Творення кожного нового космосу означає перехід від однієї часової та просторової вісі до іншої. Міфології різних народів виокремлюють тричасну, семичасну або дев'ятичасну структуру будови космосу. Композиційна будова української казки часто повторює цю структуру.

Світовий героїчний епос – міфологічні та фольклорні тексти, сюжети яких будуються на основі концептів, що розповідають про зміну циклів світотворення, або про окремі їх фрагменти. Сюжетна оповідь обіймає доісторичні та історичні епохи і будується на основі розгортання бінарної опозиції «хаос – космос» за моделлю «світотворення (завоювання або народження) + світоустрій + катастрофа». Обшир героїчного епосу можна охарактеризувати словами Бахтіна як «діалог у великому часі», від міфологічного до історичного включно, що й спричинило трудності його систематизації та класифікації, неодноразово підмічені дослідниками. За визначенням Ю. Коваліва, героїчний народний епос – це різножанрові твори усної словесності, в яких акумульовано ідеалізовану й монументальну героїку боротьби давньої, переважно доісторичної епохи. Він не має універсального жанрового вигляду, його персонажі можуть бути вигаданими або історичними особами. Твори героїчного народного епосу часто мають казково-міфологічну основу («Олонхо», «Калевала», нартський епос, ісландська Едда Старша тощо) або пасіонарну ідею етногенезу («Давид Сасунський», «Манас», «Гьор-Огли», билини, «Пісня про Роланда», «Пісня про мого Сіда» та ін.), містять ідею високої національної самосвідомості (сербські юнацькі пісні, українські народні думи, аварські пісні «Про розгром Надиршаха») [Героїчний народний епос 2007: 222]. На наш погляд, повне осмислення героїчного епосу можливе лише зсередини, оскільки він об'єднується не часовими чи жанровими рамками, а внутрішнім концептом «хаос – космос», динаміка якого на різних парадигматичних рівнях дає різножанрові утворення.

Час у епосі циклічний. Кожен такий цикл вміщує «круг вічного повернення» (М. Еліаде) – ідею руху від початку до кінця, коли цикл починається і закінчується хаосом, що сприймається як есхатологічний кінець світу з його наступним відродженням. Стала модель циклу не означає буквального повторення подій, що її наповнюють. В скандинавській міфології перший цикл був започаткований жертвоприношенням велета Іміра, із тіла якого створився світ, а другий цикл – виникненням землі із вод світового океану. В індійській традиції зміна циклу – це день і ніч Брахми, у християнській – Страшний суд

тощо. Зміни спричиняє доля: все, що народжується, має померти. Пізніше, під впливом християнства, причина трансформується в етичну. Ця структура може пояснити тяжіння до трагічної розв'язки у баладі, думі та історичній пісні як данину традиції та пояснення трагізму занепадом моральних норм. Цикл міфологічного часу світотворення та світоустрою як «золотий вік» відображається у архаїчних епосах (наприклад, у кельтському епосі, піснях про богів у «Едді», «Калевалі» тощо). Оформлення космосу відбувається паралельно зі втратою його первісної змістовності. Звідси у архаїчному епосі – космогонічний мотив ностальгії за «золотим віком». В українців він поширюється й на інші жанри і набуває моральних акцентів. Міфологічний лідтекст формує зміст родинно-побутової пісні: «Собиру я своїх дітей усіх у торбину, Та й винесу на могилу – розв'яжу торбину Та й розпушту своїх дітей на всю Україну. – Та й буду шукати, та й буду питати, Котрий син буде до смерті мене годувати. Самий старший каже: «Годувать не буду». Середульчий каже: «Я й думать забуду». Самий менший каже: «Як мені удасться, Не кидай же торби – вона тобі здасться!» [Пісні родинного життя 1988, 82].

В кожному новому циклі облаштуванням космосу займаються вже не боги, а культурні герої, які здобувають бластурні блага і навчають людей. Іноді боги і культурні герої в міфології об'єднуються в одному образі. Культурними героями пізніше стають королі – носії культури. Такі реальні і водночас міфічні королі, як Конхобар у кельтів, Фін у ірландців, Артур у скандинавів, наш Володимир відомі в історії та міфології більшості народів світу. Їх поява знаменує закінчення міфологічної епохи і початок епічної.

Герої епічної епохи живуть не в історичній державі, а у всесвіті – «де –не-десь, у деякімсь царстві, жив собі цар та цариця...» або « у якійсь-то землі», «у тридесятому царстві, в іншій державі» [Героїчний епос українського народу 1993: 342], «унадивсь колись давним-давню один страшний змій десь у якусь слободу людей їсти та й вийв чисто всіх, Зостався один тільки дід» [Українські народні казки 1970: 49]. Язичницькі божества трансформуються у персонажів всесвітньої історії (казка, балада, календарно-обрядові епічні пісні), а вже потім історії окремої країни (билина, легенда, переказ, дума, історична пісня). Епічний цикл, як і міфологічний, часто починається ще до народження головного героя. Біографія героя, як і у міфі, чітко структурована. В епічних творах, подібно до міфу, перевага віддається вимислу, дія відбувається за рамками земного часу і простору. Складаються твори, що зосереджуються навкруг героїв минулого, які мають певне відношення до історії чи претендують на історичність. Це легенди про створення Києва, перших князів, казки про Кирила Кожум'яку та інші.

Коли боги та культурні герої поступаються своїм місцем людям, починається історична епоха, й у середньовічній літературі утверджується національний епос. Бог, що перемагає ворогів за допомогою магії, уступає місце історичному героєві – людині, яка покладається лише на доблесть і зброю. Магічні властивості нівелюються, доповнюють людські якості. Боги і чудовиська вже не відіграють провідної ролі, втрачають свою виключність і стають, як люди, хіба що дещо сильнішими. Їх втручання ніби применшене велич людських діянь і героїчну славу, тому богів зображають у релігійних піснях, а героїчна поезія зосереджується на людині і стає логічним продовженням героїчного світогляду. В українській традиції билини, у скандинавській – епос займають проміжне положення між міфом і думою чи сагою як літературним епосом. Це наочно проявляється в динаміці епічних сюжетів: вони сягають міфологічного часу, однак поступово «самоусуваються» від

міфології, зближуючись із історичними реаліями. Герої наслідують богів, але з кожним поворотом епічного сюжету в їх поведінці, складі їх мислення залишається все менше божественного; поступово і мислення героїв, і їх вчинки набувають характеру «людського, надто людського» (Ф. Ніцше) [Скандинавская мифология 2005, 141]

Отже, український героїчний епос, при надзвичайній різноманітності його форм і образів, має єдину внутрішню структуру. Втративши зовнішню динаміку і перетворившись у фольклор, міф у героїчному епосі цілком зберігає внутрішню динаміку.

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М., 1979; 2. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. – Л., 1940; 3. *Героїчний епос* українського народу. Хрестоматія: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1993. – 432 с.; 4. *Героїчний народний епос*: Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 1. – К.: ВЦ «Академія», 2007; 5. *Кубрякова Е.С.* Гипотеза в современной лингвистике. – М.: Наука, 1980; 6. *Кудрявцева Л.А.* Моделирование динамики словарного состава языка. – К.: ИПЦ «Киевский университет», 2004; 7. *Лосев А.Ф.* Античная мифология с античными комментариями к ней. Энциклопедия олимпийских богов. – Х.:Фолио, 2005; 8. *Пісні родинного життя*. – К.: «Дніпро», 1988; Семиотика: Антологія. – М.: Академический Проект, 2001; 9. *Скандинавская мифология*: Энциклопедия. – М.: Мидгард, 2005; 10. *Українські народні казки*. – Львів: «Каменяр», 1970; 11. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература», 1998.

ЗМІСТ

<i>Алієва Заміна</i>	
НА ВИСОТІ – БІЛЬШЕ СОНЦЯ (до проблеми етнічних взаємин).....	3
<i>О.Р. Андріяшик</i>	
УКРАЇНСЬКА ПРОЗА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ. У СВІТЛІ ФІЛОСОФІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ.....	7
<i>І.Г. Антіпова</i>	
ДО ПИТАННЯ СЦЕНІЧНОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ СИМВОЛІСТСЬКОЇ ДРАМИ.....	13
<i>М.А. Антоновська</i>	
АВТОЛОГІЧНИЙ МОТИВ У ХАРАКТЕРІ ОБРАЗУ ГЕРОЯ ШЕВЧЕНКОВИХ ПОВІСТЕЙ.....	20
<i>О.І. Блик</i>	
РЕЦЕПЦІЯ СКАНДИНАВСЬКИХ САГ У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ.....	23
<i>Т.В. Бовсунівська</i>	
СИТУАЦІЯ КОГНІТИВНОГО ДИСОНАНСУ В СУЧАСНІЙ ЖАНРОЛОГІЇ.....	27
<i>В.М. Богуцький</i>	
ВІДОБРАЖЕННЯ МІФОЛОГІЧНОЇ МОДЕЛІ ПРОСТОРУ В МАЛИХ ЖАНРАХ ФОЛЬКЛОРУ (на матеріалі українських, англійських та іспанських паремій).....	33
<i>Ю.П. Бойко</i>	
РОЛЬ ГРАДАЦІЇ В ЛИСТАХ ПАТІЯ ПОТІЯ.....	39
<i>О.С. Бойніцька</i>	
НОВЕ МИНУЛЕ У ПОВОЄННІЙ БРИТАНСЬКІЙ ІСТОРИЧНІЙ ПРОЗІ.....	42
<i>О.М. Братель</i>	
БІБЛІЙНІ АЛЮЗІЇ В АРГЕНТИНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХХ СТ.	47
<i>Я.Ю. Вельможко</i>	
КОНТЕКСТИ ЩОДЕННИКОВОЇ СПАДЩИНИ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА.....	51
<i>О.М. Вознюк</i>	
УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДІАЛОГ У ТВОРЧОСТІ Є. СТЕМПОВСЬКОГО ТА Ю. ЛОБОДОВСЬКОГО.....	56

<i>А. Волювач</i>	МОРАЛЬНА КРАСА ГЕРОЇВ РОМАНІВ ВОЛОДИМИРА МАЛИКА	60
<i>О.С. Габдукаєва</i>	ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВИМІР «МАЛОЇ ПРОЗИ» ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША	65
<i>Н.В. Гарник</i>	ВПЛИВ УНІЇ НА РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ КІНЦЯ XVI – СЕРЕДИНИ XVII СТОЛІТТЯ	69
<i>М.В. Герман</i>	МИХАЙЛО ОРЕСТ ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ПОЕЗІЙ РАЙНЕРА МАРІЇ РІЛЬКЕ	72
<i>Т.В. Голяк</i>	ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ АВТОРСЬКОЇ ВОЛИ У БАГАТОТОМНИХ ВИДАННЯХ ТВОРІВ ІВАНА ФРАНКА	77
<i>О.П. Горенко</i>	ЛІТЕРАТУРНИЙ АНТРОПОНІМ ЯК ПРЕЦЕДЕНТНЕ ІМ'Я	81
<i>Л.Е. Гороховская</i>	ЭКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ПРОБЛЕМАТИКА В РОМАНЕ ЛЮДМИЛИ УЛИЦКОЇ «КАЗУС КУКОЦЬКОГО»	87
<i>Л.В. Грицик</i>	УКРАЇНСЬКИЙ ВЕКТОР ГРУЗИНСЬКОГО ПОРІВНЯЛЬНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА: ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС	92
<i>Я.А. Груша</i>	ДИСКУРС КОЛЕКТИВНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ У. ЕКО «ЗАГАДКОВЕ ПОЛУМ'Я КОРОЛЕВИ ЛОАНИ»	98
<i>О.П. Гудзенко</i>	РОМАНТИЧНИЙ КОНТЕКСТ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ЕПОХИ РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ	102
<i>Н.В. Дангулџи</i>	СУЧАСНИЙ СТАН ТРАДИЦІЙ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ УКРАЇНЦІВ СЕЛА ДОРОГИНКИ ФАСТІВСЬКОГО РАЙОНУ КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСТІ	104
<i>Т.В. Довжок</i>	РОЛЬ БІОГРАФІЗМУ В ПОЛЬСЬКІЙ ПОВОЄННІЙ ЛІТЕРАТУРІ ПОГРАНИЧЧЯ	108
<i>Н.В. Доценко</i>	АВТОКОМУНІКАЦІЯ У РОМАНАХ ПАТРИКА МОДІАНО	113
<i>О.І. Дудченко</i>	ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИЧНОЇ КЛАСИФІКАЦІЇ ЯПОНСЬКИХ НАРОДНИХ КАЗОК	117

<i>Л.В. Жванія</i>	ІДЕЯ СВОБОДИ ТА СВОБОДИ ВОЛІ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Т.Г. ШЕВЧЕНКА ТА ЛЕСІ УКРАЇНКИ	122
<i>С.В. Жигун</i>	ОБРАЗ ГРИ У ПРОЗОВИХ ТЕКСТАХ ПИСЬМЕННИКІВ 10-20-х рр. XX СТ.: ТЕМАТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	129
<i>Н.Ю. Жлуктенко</i>	«ГОЛЛАНДСЬКИЙ ТЕКСТ» РОМАНУ ТРЕЙСІ ШЕВАЛЬЄ «ДІВЧИНА З ПЕРЛИНОЮ»: АСПЕКТИ ІСТОРИЗАЦІЇ.....	133
<i>Н.М. Жовта</i>	СТИЛІСТИЧНО-ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ МІФОНІМІВ (на матеріалі історичних романів С. Скляренка «Святослав» та «Володимир»).....	138
<i>К.М. Забудько</i>	ХУДОЖНІЙ ТВІР ЯК «ФАКТ СВІДОМОСТІ».....	143
<i>Л.М. Задорожна</i>	ПОШУК І ВІДНАЙДЕННЯ ЕНЕРГІЇ СЛОВА	146
<i>В.В. Захаров</i>	ХУДОЖНІЙ ВИМІР ЖІНОЧНОСТІ У РОМАНІ СТАНІСЛАВА ІГНАЦІЯ ВІТКЕВИЧА «622 ПАДІННЯ БУНГО»	152
<i>Л.Л. Звонська</i>	ФУНКЦІОНАЛЬНА СЕМАНТИКА ЗАПЕРЕЧЕННЯ У ДАВНЬОГРЕЦЬКІЙ МОВІ	156
<i>Н.В. Зінченко</i>	МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КОНТЕКСТИ ПОРІВНЯЛЬНИХ СТУДІЙ О. КОТЛЯРЕВСЬКОГО	160
<i>Н.С. Ісаєва</i>	МОТИВИ ДАОСЬКОЇ УТОПІЇ В СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	163
<i>О.В. Кабкова</i>	ПІЗНАВАЛЬНИЙ ОПТИМІЗМ Б.БРЕХТА: НОНКОНФОРМІЗМ ТА КОМПРОМІС.....	168
<i>Ю.О. Казанова</i>	ІРОНІЯ ГРЕМА ГРІНА: ДІАЛОГ З РОМАНТИЗМОМ.....	170
<i>О.О. Калашник</i>	ВИДІННЯ ЯК ОДКРОВЕННЯ У ВІЗІОНЕРСЬКІЙ ПОЕЗІЇ.....	175
<i>Т.А. Кирилова</i>	ПОСТМОДЕРНІСТСЬКА ЛІТЕРАТУРНА ПРАКТИКА (на матеріалі повісті Біргіт Вандербеке «Альберта приймає коханця»).....	179

<i>О.Ф. Кисла</i>	
М.І. КОСТОМАРОВ ПРО ТВОРЧИСТЬ Т.Г. ШЕВЧЕНКА	185
<i>Ольга Кліпкова</i>	
«СТАРИЙ» І «НОВИЙ» РОМАН: ТВОРЧІ ПІДХОДИ ЮРІЯ ЯНОВСЬКОГО ТА АЛЕНА РОБ-ГРІЄ	189
<i>О.І. Кобчінська</i>	
ОНІРИЧНЕ РОЗКОДУВАННЯ ЕГО ГЕРОЯ У РОМАНІ ТАХАРА БЕН ДЖЕЛЛУНА «ДИТИНА ПІСКУ»	193
<i>Ю.І. Ковалів</i>	
ФІЛОЛОГІЯ ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНА НАУКА: СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ	198
<i>Л.В. Ковбасенко</i>	
ОПОВІДАННЯ О.ПЧІЛКИ «ТОВАРИШКИ» В КОНТЕКСТІ ФЕМІНІСТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОЗИ КІНЦЯ ХІХ СТОРІЧЧЯ	202
<i>Н.В. Костенко</i>	
ПРО ВІРШ У ПОЕТИЧНОМУ ЦИКЛІ Т. ШЕВЧЕНКА «В КАЗЕМАТІ»	205
<i>О.О. Косянчук</i>	
ОБРАЗИ АФІНИ-МІНЕРВИ І АФРОДІТИ-ВЕНЕРИ У ДАВНЬОУКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ХVІ-ХVІІІ СТОЛІТЬ	214
<i>Д.Ф. Кузьменко</i>	
СЛОВ'ЯНСЬКІ ВІДЛУННЯ У ТВОРЧОСТІ ДЖ.Р.Р. ТОЛКІНА	217
<i>О.М. Куца</i>	
ПСИХОЛОГІЧНА НАВЕЛА В ТВОРАХ ГАЛИНИ ТАРАСЮК	222
<i>Н.І. Кушина</i>	
ФОЛЬКЛОРНА КАРТИНА СВІТУ ЯК ПРОБЛЕМА ПЕРЕКЛАДУ	226
<i>О.С. Кінджибала</i>	
ОСОБЛИВОСТІ ФІТОНІМІВ У КОРЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	230
<i>Т.Д. Лазаренко</i>	
ЖІНОЧІ ЗНАКИ ТА СИМВОЛИ В НОВЕЛІСТИЦІ ІНДІАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИЦЬ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОРІЧЧЯ	235
<i>Д.М.Лазаренко</i>	
«ГЕРТРУДА І КЛАВДІЙ» ДЖ. АПДАЙКА: ВІД ГРИ З ОБРАЗАМИ ДО ГРИ СМИСЛАМИ	239
<i>Є.М. Лебідь</i>	
СВОБОДА ВОЛІ: КОНЦЕПЦІЯ У ДАВНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ТА В ЛІРО-ЕПІЧНІЙ СПАДЩИНІ Т. ШЕВЧЕНКА	243
<i>В. Левицький</i>	
БУКОЛІЧНІСТЬ КИЇВСЬКОГО МІСЬКОГО ТЕКСТУ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ І ПОЛ. ХХ СТ.	248

<i>С.Ф. Левітас</i>	
МІФОПОЕТИКА РОСЛИННОГО СВІТУ В РОМАНІ	
«ГРОЗОВИЙ ПЕРЕВАЛ» Е. БРОНТЕ	254
<i>Р.І. Ленда</i>	
ІСТОРИОГРАФІЧНА ПОЗИЦІЯ В ОСМИСЛЕННІ ВАГИ	
ЛІТЕРАТУРНИХ ЯВИЩ ДЛЯ ДОБИ НАЦІОНАЛЬНОГО	
ВІДРОДЖЕННЯ	259
<i>І.В. Летуновська</i>	
ФОЛЬКЛОРНО-МІФОЛОГІЧНА ОСНОВА П'ЄСИ	
П. КАЛЬДЕРОНА «ЖИТТЯ – ЦЕ СОН»	263
<i>У.В. Лисак</i>	
ПОП-КУЛЬТУРА ЯК ТРАНСФОРМАЦІЯ МЕХАНІЗМУ	
МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ	270
<i>Н.А. Лисюк</i>	
ОПОЗИЦІЯ ПРИРОДИ І КУЛЬТУРИ В МІФОЛОГІЇ	
ДАВНЬОГО ШУМЕРУ	273
<i>Г.С. Лук'яненко</i>	
ІДЕЇ ГУМАНІЗМУ У ПОЕЗІЯХ ПАВЛА РУСИНА ІЗ КРОСНА	278
<i>Н.О.Любарець</i>	
СУЧАСНА ПОЛІКРИТИКА РОМАНУ ВІРДЖІНІЇ	
ВУЛФ «ДО МАЯКА»	282
<i>К.О.Львова</i>	
МЕЛЕТІЙ СМОТРИЦЬКИЙ І ЙОГО «ТРЕНОС»	286
<i>Н.М. Маєвська</i>	
ХАРАКТЕРНІ РИСИ ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОГО	
ХУДОЖНЬОГО НАРАТИВНОГО ПИСЬМА	291
<i>І.П. Малішевська</i>	
ПОШУКИ САМОЇДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ «ПАПЕРОВИЙ	
БУДИНОЧОК» ФРАНСУАЗИ МАЛЛЕ-ЖОРІС	295
<i>Ю.Р. Матасова</i>	
АРХЕТИП САМОСТІ У РОМАНІ К. ШОПІН «THE AWAKENING»	299
<i>Ю.В. Мендель</i>	
СИМВОЛІКО-ОБРАЗНА СТРУКТУРОВАНІСТЬ РОМАНУ	
ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ЗІВ'ЯЛІ КВІТИ ВИКИДАЮТЬ»	303
<i>З.М. Михайлишин</i>	
АВТОР І ЧИТАЧ У РОМАНІ М. ДРЕББЛ «ПРИРОДНА ЦІКАВІСТЬ»	307
<i>Л. Мірошниченко</i>	
ТРАНСФОРМАЦІЯ СЕРЕДНЬОВІЧНОГО ЕПІЧНОГО	
СЮЖЕТУ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ («Беовульф» – «Грендель»	
Дж. Гарднера)	311

<i>О.В. Мудрак</i>	ЕРОС БУТТЯ У ТВОРАХ ІГОРЯ МАЛЕНЬКОГО	315
<i>Н.В. Науменко</i>	СИМВОЛІКА НАРОДНИХ СВЯТ У ЛІРИЦІ ВІКТОРА ВОВКА	319
<i>Л.Г. Нечаяк</i>	ЛИЦАРСТВО ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (зароманом В. Малика «Тасмний посол»)	324
<i>Б.І. Ніколаєв</i>	ТОПКА ЯК ШЛЯХ ДО ПОРІВНЯЛЬНОГО ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУР (вступ до теми)	328
<i>В. Олефір</i>	БОГДАН ЛЕПКИЙ – УКРАЇНСЬКИЙ ЛИЦАР ПЕРА ТА ПЕНЗЛЯ.....	332
<i>А.Л. Орел</i>	ВІКТОРІАНСЬКА ТА НЕОВІКТОРІАНСЬКА КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ЖІНОЧОЇ ЧУТТЄВОСТІ.....	335
<i>Ю.В. Осадча</i>	ТРАДИЦІЙНА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ТЕРМІНОЛОГІЯ В ТРАКТАТІ «ПРИХОВАНА СУТНІСТЬ ПРОЗИ» ЦУБОУТІ СЬОЙО	339
<i>П.В. Павлюк</i>	АРХЕТИП ТА РОЗВ'ЯЗКА РОМАНУ Н.ГОТОРНА «ДІМ З СІМОМА ФРОНТОНАМИ».....	343
<i>О.П. Палій</i>	УКРАЇНА – СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ: ДІАЛОГ КУЛЬТУР	347
<i>Ю.В. Писаренко</i>	ПАРОДІЙНИЙ ДИСКУРС У РОМАНІ ДУБРАВКИ УГРЕШИЧ «ШТЕФІЦА ЦВЕК У ЩЕЛЕПАХ ЖИТТЯ».....	352
<i>Г.Я. Полещук.</i>	ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО МОДЕЛЮВАННЯ ОБРАЗІВ ДІТЕЙ У ТВОРАХ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО «ЛІТНЬОЇ НОЧІ», «СКРИНЯ», «НИЗЬКО ЗАВ'ЯЗАНА», «БІЛІ КВІТИ».....	355
<i>Ю.А. Прибатень</i>	Д.СВІФТ І М.САЛТИКОВ-ЩЕДРИН: САТИРИЧНА РЕКОНСТРУКЦІЯ «АСИМЕТРІЇ МОЗКУ»	359
<i>С.М. Пригодій</i>	НАРАТОР І ФОКАЛІЗАЦІЯ У ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТІ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА	365
<i>І.В. Прушковська</i>	ВПЛИВ ЗАХІДНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ТУРЕЦЬКУ ЛІТЕРАТУРУ ПОЧАТКУ ХХ СТ. (на матеріалі творів Дж. Меріча)	375

<i>А.С. Ращенко</i>	ОБРАЗ БУНТИВНОЇ ОСОБИСТОСТІ У ПРОЗОВІЙ СПАДЩИНІ	
	О.М.СОМОВА (за твором «Гайдамака»)	380
<i>Г.В. Роз</i>	КАРНАВАЛІСТИЧНІ МЕТАМОРФОЗИ РОМАНІСТИКИ	
	ЛАТІФЕ ТЕКІН.....	385
<i>М.М. Рябченко</i>	ТИПИ НАРАЦІЇ У ТВОРАХ ЛЮБКА ДЕРЕША (романи «Культ»,	
	«Трохи п'їтьми»).....	388
<i>О.В. Скобіна</i>	СВОБОДА ТА СВОБОДА ВИБОРУ У БАЛАДАХ М.І. КОСТОМАРОВА	393
<i>О.М. Сліпушко</i>	ПАРАДИГМА ОБРАЗУ АВТОРА У КИЇВСЬКОМУ ЛІТОПИСІ.....	397
<i>А.О. Сломчинська</i>	ТВОРЧИСТЬ ХАСАНА ТАУФІКА ЯК РЕПРЕЗЕНТАТИВНЕ	
	ЯВИЩЕ НОВІТНЬОЇ АРАБСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	404
<i>О.Б. Тетеріна</i>	ІДЕЯ НЕПЕРЕКЛАДНОСТІ: ВІД Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА	
	ДО О. ПОТЕБНІ.....	408
<i>О.М. Тішкіна</i>	ЧИННИК ТЕМПОРАЛЬНОСТІ У ТЕКСТОВІЙ ПАРАДИГМІ	
	ПРОЗИ Л. ЯНОВСЬКОЇ.....	413
<i>О.П. Каченко</i>	ПОЗИТИВНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ КАїНА В ХУДОЖНІЙ	
	ЛІТЕРАТУРІ	418
<i>Р. Каченко</i>	ДИСКУРС ГУМАНІЗМУ В ПРОЗІ Г.МАЙФЕТА.....	422
<i>Н.М. Торкут</i>	ІТАЛІЯ ТА ІТАЛІЙЦІ В РЕЦЕПЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО	
	РЕНЕСАНСУ: ВІД ПОКАЗНОЇ ГАНЬБИ ДО ІМПЛІЦИТНОЇ	
	АПОЛОГЕТИКИ.....	426
<i>А. Фіялковська</i>	ПРИЙОМИ КАРНАВАЛІЗАЦІЇ У ПРОЗІ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА	430
<i>Т.В. Хайдер, Є.М. Хайдер</i>	СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНІ ТА СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНІ	
	ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ФЕНТЕЗИ В ЄВРОПЕЙСЬКИХ ЛІТЕРАТУРАХ	
	(на матеріалі творчості Дж.Р.Р. Толкіна та А. Сапковського).....	434
<i>І.Г. Хворостяний</i>	ЧАС ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР У ТВОРЕННІ	
	МОДЕЛІ ЖИТТЯ В ЛІРО-ЕПІЧНИХ ТВОРАХ Т. ШЕВЧЕНКА	440

О.Г. Шестопал

КОНЦЕПТ ДЗЕРКАЛА В РОМАНІ ХУАНА МАРСЕ

«ДВОМОВНИЙ КОХАНЕЦЬ» 444

О.Г. Шостак

**ГЕНДЕРНА СПЕЦИФІКА МЕНТАЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ
ІНДІАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ США** 449

Н.П. Щербина

**ОРНИТАЛЬНАЯ СИМВОЛИКА В РУССКИХ
ЗАГОВОРНЫХ ТЕКСТАХ**..... 456

Є.О. Ярмиш

**КУЛЬТУРНЕ РОЗДОРІЖЖЯ В СТРУКТУРІ РОМАНУ
С.НОТЕБООМА «РИТУАЛИ»** 460

Н.М. Ярмоленко

**ВІД МІФІЧНИХ ОПОЗИЦІЙНИХ КОНЦЕПТІВ
ДО ЕПІЧНИХ: СИНТАГМАТИЧНА ВІСЬ** 464

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Випуск 24

Макет і комп'ютерне верстування: К. Ананко

Підписано до друку 10.05.2009 р.

Формат 60 x 84 ¹/₁₆. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. 28. Ум.-друк. арк. 38,3. Наклад 300 прим. Зам. № 995.

Видавничий Дім Дмитра Бураго

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру ДК № 2212 від 13.06.2005 р.

04080, Україна, м. Київ-80, а/с 41

Тел./факс: (044) 238-64-47, 238-64-49; e-mail: conf@graffiti.kiev.ua

www.burago.com.ua