

НАУКОВІ ПРАЦІ НАУКОВІ ПРАЦІ

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО
НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ

ВИПУСК 45

Кам'янець-Подільський
«Аксиома»
2017

Рецензенти:

Н. О. Руснак, доктор філологічних наук, професор кафедри сучасної української мови Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича;

С. В. Ленська, доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка

*Друкуються за ухвалою вченої ради
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
(протокол № 10 від 21.09.2017 р.)*

Міжнародна редакційна колегія:

С.Д. Абрамович, доктор філологічних наук, професор; **О.С. Волковинський**, доктор філологічних наук, професор; **О.В. Галайбіда**, кандидат філологічних наук, доцент; **В.О. Казимір**, кандидат філологічних наук, доцент; **О.В. Кеба**, доктор філологічних наук, професор (заступник відповідального редактора); **Б.О. Коваленко**, кандидат філологічних наук, доцент; **М.Г. Кудрявцев**, доктор філологічних наук, професор; **В.С. Кшевецький**, кандидат філологічних наук, доцент; **Аркадій Мажец**, доктор габілітований, професор Академії ім. Яна Длугоша в Ченстохові (Республіка Польща); **Ю.О. Маркітантов**, кандидат філологічних наук, професор (відповідальний секретар); **А.А. Марчишина**, кандидат філологічних наук, доцент; **Л.М. Марчук**, доктор філологічних наук, професор (відповідальний редактор); **Г.Й. Насмінчук**, кандидат філологічних наук, професор; **А.С. Попович**, кандидат філологічних наук, професор; **О.А. Рарицький**, кандидат філологічних наук, доцент; **П.Л. Шулик**, кандидат філологічних наук, професор; **Емілія Янігора**, доктор, доцент Католицького університету в Ружомберку (Словаччина).

Міжнародна наукова рада:

Уршуля Груца-Мьонсік, доктор наук педагогічних, ад'юнкт Жешівського університету (м. Жешів, Республіка Польща); **А.В. Жуков**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської мови Новгородського державного університету ім. Ярослава Мудрого (м. Великий Новгород, Російська Федерація); **Б.П. Іванюк**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської класичної літератури і теоретичного літературознавства Єлецького державного університету імені І. О. Буніна (м. Єлець, Російська Федерація); **Данута Кристина Мажец**, доктор габілітований, професор Академії ім. Яна Длугоша в Ченстохові (м. Ченстохов, Республіка Польща); **І.В. Остапенко**, доктор філологічних наук, професор кафедри міжмовних комунікацій та журналістики Таврійського національного університету імені В.І. Вернадського (м. Сімферополь, Україна); **О.С. Силаєв**, доктор філологічних наук, професор кафедри російської та світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди (м. Харків, Україна); **В.І. Силантьєва**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І. І. Мечникова (м. Одеса, Україна); **Н.М. Сологуб**, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту української мови НАН України (м. Київ, Україна); **О.О. Тараненко**, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України (м. Київ, Україна); **Антон Фабіян**, доктор габілітований, професор університету Павла Йозефа Шафарика в Кошицях (м. Кошице, Словаччина).

НЗ4 Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 45. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2017. – 322 с.

У збірнику наукових праць висвітлюються актуальні проблеми сучасного мовознавства, літературознавства, методики викладання філологічних дисциплін, представлено широкий спектр наукових розробок вітчизняних і закордонних дослідників.

Видання адресовано професійним філологам, докторантам і аспірантам, усім тим, хто цікавиться сучасним станом розвитку філології.

УДК 80: 001(045)

Тексти статей подаються в авторській редакції

Рік заснування – 1993. До 1999 р. – Збірник наукових праць
Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна

Збірник включено до Переліку наукових фахових видань України з філологічних наук
(Наказ Міністерства освіти і науки України № 820 від 11.07. 2016 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію засобу масової інформації
серія КВ No14660-3631ПП від 01.12.2008 р.

Збірник наукових праць «Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки» проіндексовано у міжнародних наукометричних базах:
Index Copernicus (IC), GOOGLE SCHOLAR

SCIENTIFIC PAPERS
SCIENTIFIC PAPERS

**OF KAMIANETS-PODILSKY
IVAN OHIYENKO
NATIONAL UNIVERSITY**

PHILOLOGICAL SCIENCES

ISSUE 45

Kamianets-Podilsky
«Aksioma»
2017

Reviewers:

N. O. Rusnak, Doctor of Philology, Professor of Modern Ukrainian language department of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University;

S. V. Lenska, Doctor of Philology, Associate Professor of Ukrainian literature department of V. G. Korolenko Poltava National pedagogical University

*The publication is approved by the decision of the Scientific Board
of Kamianets-Podilsky Ivan Ohiienko National University
(protocol № 10 of 21.09.2017)*

International editorial board:

S.D. Abramovych, Doctor of Philology, Professor; **O.S. Volkovynskiy**, Doctor of Philology, Professor; **O.V. Halaibida**, Candidate of Philology, Associate Professor; **V.O. Kazymir**, Candidate of Philology, Associate Professor; **O.V. Keba**, Doctor of Philology, Professor (Deputy Editor-in-Chief); **B.O. Kovalenko**, Candidate of Philology, Associate Professor; **M.H. Kudriavtsev**, Doctor of Philology, Professor; **V.S. Kshevetskiy**, Candidate of Philology, Associate Professor; **Arkadiusz Marzec**, Doctor Habilitatus, Professor of the Jan Długosz University in Częstochowa (Poland); **Yu.O. Markitantov**, Candidate of Philology, Professor (Assistant Editor); **A.A. Marchyshyna**, Candidate of Philology, Associate Professor; **L.M. Marchuk**, Doctor of Philology, Professor (Editor-in-Chief); **H.I. Nasmynchuk**, Candidate of Philology, Professor; **A.S. Popovych**, Candidate of Philology, Professor; **O.A. Rarytskiy**, Candidate of Philology, Associate Professor; **P.L. Shulyk**, Candidate of Philology, Professor; **Emilia Yanihora**, Doctor, Associate Professor of the Catholic Ruzomberk University (Slovakia).

International Scientific Council:

Urszula Gruca-Miqsik, Doctor of Pedagogics, Junior Scientific Assistant in University of Rzeszów (Poland); **A.V. Zhukov**, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian language department of Novhorod Yaroslav Mudryi state University (Velikiy Novgorod, Russian Federation); **B.P. Ivaniuk**, Doctor of Philology, Professor, Head of Russian classical literature and theoretical literary criticism department of Yelets I. O. Bunin state University (Yelets, Russian Federation); **Danuta Marzec**, Doctor Habilitatus, Professor of the Jan Długosz University in Częstochowa (Poland); **I.V. Ostapenko**, Doctor of Philology, Professor, Head of the department of Interlingual Communication and Journalism of the Tavria V.I. Vernadskiy national University (Simferopol, Ukraine); **V.I. Sylantieva**, Doctor of Philology, Professor, Head of foreign literature department of Odesa I. I. Mechnykov national University (Odesa, Ukraine); **N.M. Solohub**, Doctor of Philology, Professor, leading official of the Institute of the Ukrainian language at the National Academy of Science of Ukraine (Kyiv, Ukraine); **O.O. Taranenko**, Doctor of Philology, Professor, leading official of the O. O. Potebnia Institute of Linguistics at the National Academy of Science of Ukraine (Kyiv, Ukraine); **Anton Fabian**, Doctor Habilitatus, Professor of Pavlo Yozef Shafaryk University in Koshytse (Koshytse, Slovakia).

N34 **Scientific papers of Kamianets – Podilsky Ivan Ohiienko National University: Philological Sciences. Issue 45.** – Kamianets-Podilsky: Aksioma, 2017. – 322 p.

This collection of scientific papers represents topical issues of modern linguistics, literary criticism, methods of teaching philological disciplines and a wide range of scientific studies made by local and foreign researchers.

The issue is addressed to professional philologists, graduate and doctorate students and all those interested in the state of the art of philology.

UDC 80: 001(045)

The texts of articles are given in authorial versions

Founded in 1993. Prior to 1999 published as
«The scientific papers of Kamianets – Podilsky State Pedagogical Institute. Philological series.»

The collection is put on the List of Ukrainian scientific professional editions in philological sciences
(The Decree of the Ministry of Education and Science of Ukraine № 820 from 11.07.2016)

Certificate of state registration of the printed mass medium
KB № 14660-3631 IIP of 01.12.2008

The collection of research papers «Scientific papers of Kamianets-Podilsky Ivan Ohiienko National University: Philological Sciences» is indexed in the following international scientometric databases:
Index Copernicus (IC), GOOGLE SCHOLAR

УДК 82'01:27

С. Д. Абрамович

**ПСИХОЛОГИЗМ РАННЕХРИСТИАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ,
ЕГО РЕЦЕПЦИЯ И ОТТОРЖЕНИЕ**

Кажется, что более часто употребляемого термина, чем *психологизм*, вообще не встретить, и всем ясно, что это такое. Приведем «каноническое», словарное определение: «способ изображения душевной жизни человека в художественном произведении: воссоздание внутренней жизни персонажа, ее динамики, смены душевных состояний, анализ свойств личности героя» [4]. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что тут не так уж все и ясно. В частности, в отечественном литературоведении: «час від часу українські дослідники намагаються «щось» сказати по теорії психологізму, але прикро, що ці розвідки нагадують «лісоруба в пустелі» – потенціал є, але результат роботи фактично зводиться нанівець», да и вообще в Украине понятие психологизма осознано было «на энциклопедическом уровне» лишь в 2007 г. [20] (впрочем, к тому шло: как отмечает сам автор этих слов, еще в 2004 г. появилось исследование психологизма романов И. Франко [10]).

Более того, семантическая размытость понятия отмечается во всей сегодняшней постсоветской научной и научно-педагогической литературе [8]; верно также, что психологизм «сегодня превратился в своеобразный гуманитарный миф. С ним все просто – но ничего не ясно»; далее автор справедливо отмечает, что, раз литература – «язык психики», то надо бы объявить психологизм имманентным свойством литературы» [2]. Между тем очевидно, что далеко не всякий литературно-художественный текст психологичен, что психологизм – категория историческая. Ведь и шедевры мировой литературы бывают апсихологичны – например, творчество Г. Стайн [15].

Не все ладно и с методологическим подходом к проблеме. В частности, можно встретить мнение, что надежное основание под изучение психологизма подвела лишь методология психоанализа [см., напр.: 7]. Немало внимания этому уделили и украинские ученые постсоветской поры: Н. Зборовська, Т. Гундорова, С. Павличко, В. Агеева и др., но, как отмечает та же О. Сичкар, «тут ми маємо справу із проявами спраглої літературознавчої думки, яка була позбавлена синхронного розвитку із європейською науковою думкою, яка свого часу залучила, опрацювала, обґрунтувала принципи і наслідки використання психоаналізу в літературі» [20]. Да, концепция постоянного балансирования «Я» между биологическим «Оно» (бессознательные влечения) и социальным «Сверх-Я» (моральные устои культуры) объясняет в человеке многое. Но разве психологическую жизнь можно свести к этому конфликту? К тому же, психоанализ – не последнее слово науки, и вообще прав И. Бродский: «сексуальная активность является сублимацией творческого, созидательного начала в человеке», а не наоборот [5, 276].

О. Б. Золотухина ставит верную задачу «рассмотреть психологизм в динамике литературного процесса» [8]. Но тут практически все упирается в национально-языковой кордон. Так, на всем советском и постсоветском пространстве внимание исследователей чаще всего сосредотачивается на русском художественном слове XIX–XX вв. (Пушкин, Лермонтов, Л. Толстой, Достоевский, Тургенев, Булгаков, Шолохов, Набоков, Бродский, Пелевин и др.). Ограничиваются этой сферой самые заметные исследователи – А. Б. Есин, О. И. Никифорова, И. В. Страхов и др. [9, 16, 21]; не свободна от такого подхода даже Л. Я. Гинзбург, к тому же связывающая психологизм исключительно с реалистическим характером-персонажем [6, с. 300]. По сути, целиком примыкают сюда и работы цитированных выше белорусских ученых Н. Андреева и О. Золотухиной. Здесь, конечно, есть свои завоевания. Так, важно разграничение дедуктивного и индуктивного типов психологизма в литературе: первый сконцентрирован на видимых результатах переживания, второй строится на анализе «изнутри» [22]; отсюда привычное выделение в классической русской художественной прозе двух линий психологизации – пушкинско-тургеневской («скрытая психология») и лермонтовской («открытая психология»). Можно встретить и рассуждения о специфике психологизации романтического однозначного характера как воплощения переживания «надмирной борьбы добра и зла» [11], в частности – о специфике лермонтовского психологизма [1]. Но, как бы там ни было, русская классика, при всей своей значительности, и не открыла психологизма как такового, и не поставила здесь точки.

О подлинных же истоках психологизма понятие у многих – самое туманное. Иногда, публикация свидетельствует о фатальной имплицитной замкнутости на «русском мире». Даже если она посвящена совершенно другим вопросам. Так, в сегодняшнем уважаемом учебнике по украинской литературе содержится утверждение, будто психологизм начал входить в литературу лишь в эпоху реализма [20]; ну да, понятно: а был ли психологизм до Толстого и Достоевского? Иногда, по наблюдению О. Сичкар, можно столкнуться просто с пересказом российского автора [13]. Чувствуются рефлексы колониального мышления и в стремлении «привязать» психологизацию в творчестве украинского автора к имени известного русского писателя [14]. Впрочем, сегодня украинская литературоведческая мысль стремится охватить ситуацию отечественного изучения психологизма системно, подвести итоги и уяснить перспективы. Таковы статья уже цитированной здесь О. М. Сичкар [20] и созданное ею же учебное пособие [21], в которых отмечается связанность исследователей прежних лет трафаретами советского мышления, а также отсутствие сильной теоретической базы в данной области – исключая так и не нашедшие продолжателей работы Г. Клочека [12].

Поэтому целью данной статьи является анализ глубинных истоков европейского литературного психологизма, которые обыкновенно вовсе остаются вне поля исследовательского внимания.

Безусловно, русская классика являет собою замечательные образцы психологизации, в первую очередь – в сфере лирических текстов. Но если учесть, что, здесь, по слову Белинского, «все убил, все поглотил» роман, в лоне которого в основном и сформировался знаменитый русский психологизм (Толстой и Достоевский), то вспомним, что жанр этот трансплантирован из западно-европейской прозы, и что генезис его – не фольклорное «романское повествование» и не «рыцарский роман», как это часто утверждают, а самосознание индивидуального «я». Роман изначально возникает как «исповедь сына века». Х. Арендт справедливо считает здесь предшественником Сен-Симона с его «Мемуарами»; отмечая, что чувство социальной ответственности сформируется у романистов позже [3]. Но и Сен-Симон имел предшественников, причем весьма давних, о которых говорить не принято – в силу устоявшегося со времен классицизма литературного этикета, табуировавшего все, что было до него, за исключением античности. Психология героя классицистической литературы, как известно, была «картонная» – говорить обо всех этих однозначных характерах и говорящих фамилиях, право, уже скучно. Но в годину торжества классицизма так не считали, поэтому наследие «варварской» средневековой литературы, опиравшееся на Библию, отвергалось со всей категоричностью: Н. Буало обращать к Библии писателю прямо запрещает.

Тем не менее, именно христианская литература впервые открыла ценность внутреннего «я». Ведь для авторов Библии утратило смысл растворение этого личного «я» в собственных, подчас гипотетических, потомках или же в «вечных циклах» природы. Классицизм был лишь первой ласточкой когнитивного диссонанса, порожденного ренессансной реабилитацией античности, для которой круговерть годичных циклов, лавровый веночек и собственные дети были сердцевиной аксиологии. А поскольку вся европейская культура строится на этом конфликте антично-языческого наследия и христианства, то отсюда глубина и динамичность европейской, «фаустовской души» (Шпенглер). И стоит взглянуть в ситуацию попристальнее.

Персонажи античных авторов статичны и однозначны: Ахилл – только доблестный воин, Одиссей – только хитроумен и пр. Изображение психологии здесь еще скованное, она как бы берется извне: когда у Гомера Ахилл у которого отбирают Брисеиду, обнажает меч, то его хватает за волосы Афина, богиня мудрости. Герой Гомера живет как на сцене; у него еще не сформировалось ощущение собственного внутреннего мира; причины душевных движений – смутно различаемые боги и демоны. Внутренний мир открылся лишь для писателей поздней античности, развивавшейся в широком контексте азиатских и прочих влияний («Эфиопика» Гелиодора, «Дафнис и Хлоя» Лонга и пр.), особенно же в прозе живших уже в пространстве христианской эры Цицерона, Сенеки, Марка Аврелия (и в Новом Завете, и у язычников Цицерона и Сенеки, часто фигурирует вообще доселе неизвестное классической античности понятие «совесть» – см. статью Ярхо [24]).

Сравним все это с псалмом Давида, созданным за двести лет до Гомера: «Вот, Ты возлюбил истину в сердце и внутрь меня явил мне мудрость. Окропи меня иссопом, и буду чист; омой меня, и буду белее снега. Дай мне услышать радость и веселие, и возрадуются кости, Тобою сокрушенные. Отврати лице Твое от грехов моих и изгладь все беззакония мои. Сердце чистое сотвори во мне, Боже, и дух правый обнови внутри меня. Не отвергни меня от лица Твоего и Духа Твоего Святаго не отними от меня» (Пс. 50:8–13).

У греков личность развивается лишь в позднейшей лирике, где нужно выйти из скорлупы роли (эфеба и пр.) – скажем, влюбиться. Но все равно – эрос тут *Темный, вселяющий ужас всем,*

словно сверкающий молнией Северный ветер фракийский, Душу мне мощно до самого дна колыхает Жгучим безумием (Ивик); т. е., и любовь – великая внешняя сила. У великих драматургов Греции психологический рисунок обретает некоторую динамичность, но любовь тут – настоящий кладень бед («Пандора, или Молотобойцы», «Медея», «Электра», «Ипполит» или комедия Аристофана «Лисистрата»). Похоже, что мифологический Нарцисс, равнодушный к стомам влюбленной в него Эхо, – важнейший архетип древнегреческого коллективного бессознательного. Еще жутче выглядит страсть, доводящая мужчину до самокастрации, у римлянина Катуллы («Аттис»); вообще же тут преобладало игривое настроение, что не всегда хорошо кончалось: за книгу «Искусство любви» Август ссылает Овидия в дакскую глушь, ибо в глазах императора – это бесстыдная поэтизация разврата. О духовном компоненте любви можно прочесть разве что у Платона, но, во-первых, античные люди в массе своей все же предпочитали, если использовать метафору того же Платона, ездить на «черных конях» души, а не на «белых» (т. е., физического сближения никак не избегали); во-вторых, рассуждения Платона как-то более касались любви мужчины к мальчику, что опять же говорит о глубинном нарциссизме древнегреческого мироощущения. И вообще, платонизм расцветет лишь на рубеже двух эр и даже станет добавочным компонентом общей спиритуализации сознания средневекового христианина, но сказать, что психологизация поздней античной литературы состоялась лишь на почве таких вещей, как платонизм, никак нельзя; он существовал, в общем-то, как вещь в себе, и характерно предположение, что будь Плотин (III в.) знаком с христианством, то оно бы ему понравилось [R 1, 210].

В Библии же любовь мужчины и женщины представлена многообразно. Есть тут и жертвы насилия, и коварные совратительницы. В дидактике Соломона и Сираха женщина не менее опасна, чем в греческой трагедии. Но вот в «Песне песней» (за полтысячелетие до Овидия) чувственное упоение неразделимо с радостью самоотдачи «я» и величайшим доверием: «Да лобзает он меня лобзанием уст своих! Ибо ласки твои лучше вина. От благовония мастей твоих имя твое – как разлитое миро; поэтому девицы любят тебя» (Песн. П. 1:1–2). «Положи меня, как печать, на сердце твое, как перстень, на руку твою: ибо крепка, как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее – стрелы огненные; она пламень весьма сильный. Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее. Если бы кто давал все богатство дома своего за любовь, то он был бы отвергнут с презреньем» (там же, 8:6–7). Что это, если не дыхание подлинного счастья?

В пору Средневековья прививка этого черенка к местной рыцарской традиции создала возвышенную лирику любви с культом Прекрасной Дамы и определила спиритуализированное звучание любовной темы в ренессансной и постренессансной литературе. Классические шедевры любовной лирики без этой ноты в последующем уже немислимы, и, скажем, «Средь шумного бала...» А. К. Толстого, тончайше передающее момент зарождения любви, органически связано сквозь тысячелетия с библейской культурой чувства.

Иными словами, Библия, по сути впервые полностью открывает богатство психологического мира «внутреннего человека» – в его любви к Богу и Женщине, в его безысходном страдании в моменты богооставленности, в вопле Давида о нелепо погибшем сыне-изменнике Авессаломе, в стенаниях Иеремии о разрушенном Иерусалиме и пр. Позже идеалом становится безгрешный Христос, подражание которому (Фома Кемпийский) – очень трудный путь, требующий постоянного самосовершенствования, исповедей и постов, непрестанного вставания после падений и преодоления отчаяния. Психология человека здесь невероятно усложняется, так как от «непосредственного» восприятия жизни он отходит, и все для него пронизано рефлексией. Возьмем толщину агиографической литературы, обычно трактуемой как нечто, писанное по «трафарету», – поражает огромное количество людей, стремящихся уже при жизни стяжать Царство Небесное. Отречение от соблазнов, необычайная воля и самообладание придают им черты героики, а трогательные слабости не дают забыть о том, что всякий из них – обычный человек. А «особенный человек» христианской литературы – монах, безбоязненно идущий навстречу самой смерти, но при этом тут обозначены вулкан побеждаемых страстей, трагические конфликты и срывы.

В Прологе – византийском сборнике житий VI века – есть удивительная история о святом отшельнике, которому родители малолетней больной девочки доверили чадо в надежде на исцеление. Но в старца вошел бес, он изнасиловал ребенка и убил его, после чего умчался в горы, как дикий зверь, пожираемый чувством собственной низости и богооставленности. Потрясает, однако, то, что он находит в себе силы вернуться к родителям несчастного дитяти и покаяться. Более потрясает, что родители покаяние это приняли. Еще более потрясает, что Бог простил раскаявшегося, и святость вернулась к нему.

Так что «трафаретны» разве что позднейшие, скопированные, восточнославянские жития (и то далеко не все). Берется ли все это в расчет? Вот пример, комментарий не требующий. Увы, забавны что позиция современного российского авторитета в этой области А. Есина, что ее изло-

жение в статье бердянской исследовательницы Н. Пановой: «Культура европейского Средневековья являлась типичной авторитарной культурой, и именно поэтому в литературе этого периода практически нет психологизмов» (*выделено нами, С. А.*) [17, 313]. Да уж, под авторитарным правлением не до психологизмов, этих, знаете ли, телячьих нежностей... Впрочем, у нас принято бегло упоминать в качестве родоначальника литературного психологизма св. Августина (IV в.), который-де как-то вдруг, «на пустом месте», создал свою знаменитую «Исповедь», а она – через полторы тысячи лет – повлияла на критически относящегося к христианству Руссо; Руссо же повлиял на Льва Толстого и пр. На этом ставится точка. Ведь у нас утвердилась тенденция все, в том числе и психологизм, возводит к антично-языческой основе. И Августин выглядит в этом пространстве каким-то забредшим ниоткуда сиротой. Но ведь в его «Исповеди» весьма подробно рассказывается, как он был в свое время очарован греческой культурой и любил только прекрасное, «дольнюю красоту» физического мира («Исповедь, XII-XIII), как «горела душа» его, когда он пытался понять тайну разрушающего прекрасные земные вещи времени (там же, XXI-X XII), как ему пришлось выбирать между Богом и любовницей и как именно в Боге он нашел мир и объяснение всего. Это – беседа с Богом, пред Всевидящим Оком которого ничто не утаится, чего нет ни у Руссо, ни у Толстого – их исповеди обращены к людям. Ощущением присутствия Всевидящего Ока пронизана вся средневековая христианская словесность, что стало неудобным для человека эры Модерна, вообразившего себя переустраивающим мир титаном. Именно поэтому, начиная со времен классицизма, библейская психологизирующая традиция, оплодотворившая «Исповедь» и всю литературу христианского Средневековья, замалчивается или же сминается. Б. Рассел заявляет в своей «Истории западной философии», что у Августина достойных предшественников не было. Но, даже с поправкой на то, что институт исповеди функционирует лишь со времен проповеди Христа и явно становится для Августина формообразующим фактором, нельзя говорить, что «Исповедь» возникла вдруг, как Афина из головы Зевса, епископ Гиппонский опирается на богатейший опыт библейского психологизма. Но все это для нас – «темна вода во облацех».

Если снова обратиться к пособию А. Андреева, то обнаруживается, что автор справедливо отделяет от психологизма *душевное движение и переживание*, а также *импульс*, и связывает психологизм с *формированием мировоззрения*. Но вдруг – сбой: оказывается, что будто бы «душевное» непременно «перерастает в духовное, сотворенное по законам красоты», и психологизм в конечном итоге объявляется «эстетической структурой персонажа» [2]. Однако если автор и в самом деле опирается на библейское разделение телесных, душевных и духовных людей (1 Кор. 15:44), то перерастание душевного в духовное должно совершаться не в сфере *эстетического*, а в сфере *этического*. И, по Библии, духовное *не создается* человеком, а *обретается им в Боге*.

Эсхатологическое библейское сознание вовсе не очаровано земным: материальный мир, в том числе и бренное тело наше, – временны; жизнь дается один раз – никаких реинкарнаций. С моим «я» умирает все, так что, как говорят соседи-греки, познаем самих себя... И выходит, что прекрасен только Бог – *Адонай Цебаот* (Саваоф) – Господь мироустройства. Соответственно, прекрасным может быть только движение благодарного мира к Богу – *олам* (עלם). Византийское понятие *εἰκώνς* – образ (икона) предполагает, что надо воспроизводить не вещи, видимые глазами (мимезис), а отблеск небесного прообраза, архетипа. Это отрицание языческого понимания прекрасного как атрибута одной лишь материи (*αἰσθητικός* – «чувственно воспринимаемый»). Тут генератор духовной работы – «внутренний человек», а не то, что его окружает.

Для постренессансного европейца все это чем далее, тем менее интересно. В век Сен-Симона и Руссо дейсты и атеисты объявляют, что Бог то ли оставил этот мир, то ли Его, Бога, и вовсе никогда не было, и что человек живет для того, чтобы этот мир покорять, совершенствовать и наслаждаться им. Sacrum сначала пробуют заменить Прекрасным (Баумгартен), понятие эстетического теснит этические критерии. Даже Кант видит специфику искусства лишь в блестящей внешней форме. Чувственный блеск вещей, гипнотизирует и массовое сознание, и интеллектуалов. Наступает эпоха тотальной очарованности гламурными переливами материи; она выступает как замена понятия «Бог» – и в науке, и в художественном творчестве, и в массовом сознании. Особенному унижению подвергается христианская этика – ведь ясно, что если Бога нет, то все позволено. В эпоху Модерна постепенно возобладали дух протеста и отрицания, циничный скепсис, эрос без границ, опозитивизировались убийство и садизм, оккультные полеты в темную даль диаволического и еще много того, что высвободилось из недр де-христианизированной человеческой души. При этом Модерн, утрируя августиново представление о первородном грехе, конструирует, вопреки очевидному, концепцию извечной «низменности» человеческой природы [18, 54]. В литературе образовывается обширное поле для произрастания «цветов зла». Характерно, что утрачивает ауру духовности любовь – с Наны Золя осыпалась «психологическая шелуха», она – всепожирающая богиня иступленной плоти. И разве только одна Нана – литература XVIII–XXI веков местами напоминает энциклопедию порока. Вспомним «Сто дней Содома» де Сада – книга не для

слабонервных. Можно сказать, что Толстой и Достоевский среди этого потока выглядят как две огромных скалы, окруженные шипящими и пенящимися водами...

Дегуманизация и депсихологизация – два громких лозунга эпохи позднего Модерна, когда В. Маяковский «припечатывает» классику колоритным словом *психоложство*. Это привело к катастрофическому духовному оскудению литературы, которая сегодня превратилась в бездумное ироническое складывание постмодернистских коллажей или деградировала в массовой культуре до уровня комикса. Перед нами – закономерные итоги «эмансипирующей» секуляризации, которая стала визитной карточкой европейской культуры Нового времени. И удручает, что постсоветская наука в своем игнорировании подлинных истоков психологизма все еще уподобляется науке советской, которая была в этом вопросе несколько подобна собаке, кусающей себя за хвост. Соответственно и в наших гуманитарных вузах упорно наследуются просветительно-классицистические заблуждения, благодаря которым Библия и средневековая литература во всей ее полноте в учебных программах блистательно отсутствуют – зато здесь, параллельно дискотеке, зачем-то, с величайшей серьезностью, изучаются любовные похождения Зевса. Но это уже предмет отдельного разговора.

Список використаних джерел

1. Абрамович С. Д. Магический круг романтического характера в лермонтовском «Демоне» / Семен Дмитриевич Абрамович // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія «Філологія». – 2014. – № 8. – С. 50–54.
2. Андреев А. Основы теории литературно-художественного творчества. Учебное пособие для студентов филол. факультетов / Анатолий Николаевич Андреев. – Электронный ресурс. – Режим доступа: elib.bsu.by/handle/123456789/15609.
3. Арендт Х. Між минулим і майбутнім / Ханна Арендт: [пер. з англ.]. – К. : Дух і літера, 2002. – 321 с.
4. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов / С.П. Белокурова. – СПб : Паритет, 2006. – 320 с.
5. Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. Литературные интервью / Соломон Волков // Диалоги с Иосифом Бродским / Вступительная статья Я. Гордина. – М. : Независимая Газета, 1998. – 328 с.
6. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Лидия Яковлевна Гинзбург // Новое собрание / Л. Я. Гинзбург. – М. : Захаров, 1999. – 463 с.
7. Дедюлина М. А., Панченко Е. В. Прикладная этика: учебное пособие. – Электронный ресурс. – Режим доступа: window.edu.ru/catalog/pdf2txt/426/69426/44127?p_page=2.
8. Золотухина О. Б. Психологизм в литературе. Электронная Библиотека Гргу им. Янки Купалы. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.elib.grsu.by/katalog/137661-256675.pdf.
9. Есин А. Б. Психологизм русской классической литературы / А. Б. Есин. – М. : Просвещение, 1988. – 174 с.
10. Каневська Л. В. Психологізм романів Івана Франка середини 80-х – 90-х років : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Історія літератури» / Л. В. Каневська. – Київ, 2004. – 22 с.
11. Карельский А. В. От героя к человеку (развитие реалистического психологизма в европейском романе 30–60-х годов XIX в.) / Альберт Викторович Карельский // Вопросы лит. – 1983. – № 9. – С. 81–122.
12. Ключек Г. Д. Поетика і психологія / Г. Д. Ключек. – К. : Знання, 1990. – 48 с.
13. Мацапура В. І. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми / В. І. Мацапура // Всесвітня література та культура в навчальних закладах України. – 2000. – № 1. – С. 41–43.
14. Мацевко Л. В. В. Винниченко та І. Бунін : еволюція психологізму в малій прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Л. В. Мацевко. – Львів, 2000. – 25 с.
15. Морженкова Н. В. Авангардистская антропология Гертруды Стайн / Наталия Викторовна Морженкова // Известия Уральского государственного университета. Сер. 2. Гуманитарные науки. – 2011. – № 3 (93). – С. 51–57.
16. Никифорова О. И. Исследования по психологии художественного творчества / О. И. Никифорова. – М. : Изд-во МГУ, 1972. – 155 с.
17. Панова Н. Ю. Психологизм художественной литературы как отражение внутреннего мира человека (теоретический аспект) / Н. Ю. Панова // Актуальні проблеми слов'янської філології. – 2011. – Випуск XXIV. – Частина 2. – С. 312–320.

18. Пигалев А. Н. Деконструкция денег и постмодернистская концепция человека / Александр Николаевич Пигалев // Вопросы философии. – 2012. – № 8. – С. 50–60.
19. Семенюк Г. та ін. Українська література: підручник для 10 класу – За заг. ред. Г.Ф. Семенюка / Г. Семенюк та ін. – К. : Освіта, 2010. – 352 с.
20. Січкарь О. М. Форми, прийоми та засоби втілення психологізмів українській літературі (спроба системного аналізу) / Оксана Миколаївна Січкарь // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – № 4 (191), 2010. – С. 35–43.
21. Січкарь О. М. Психологізм в українській літературі. Навчально-методичний посібник для студентів філологічного факультету / Оксана Миколаївна Січкарь. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2010. – 98 с.
22. Страхов И. В. Психологический анализ в литературном творчестве / И. В. Страхов. – Пособ. для студ. – В 2 ч. – Саратов : Изд-во СГУ, 1973. – Ч. 1. – 57 с.
23. Федоров А. В. Введение в литературоведение. Учебник для вузов / А. В. Федоров. – М. : Оникс, 2007 (раздел «Романтический психологизм»).
24. Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? / Виктор Ноевич Ярхо // Античность и современность. – М. : Изд-во АН СССР, 1972. – С. 251–263.
25. Armstrong A. N. Plotinus / A. N. Armstrong // The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy. – Cambridge : Cambridge University Press, 1967. – 712 pp.

Анотація. Тут розглянуто становлення літературного психологізму в річищі біблійної традиції і в діалозі з традицією античною та звуження цієї сфери в класицизмі, що дезавував інтерес до «внутрішньої людини». Сьогоднішнє уявлення про психологізм деформоване інерцією замовчування біблійно-августинівської традиції та звужене рамками російської класичної літератури.

Ключові слова: психологізм, «внутрішня людина», біблійно-августинівська традиція, літературний характер.

Summary. The article studies the phenomenon of the formation of literary image of psychology in the mainstream of the biblical tradition and in a complex dialogue with the ancient tradition. Antique literature is inferior to the Bible in the field of Psychologizing. The Bible reveals the richness of the psychological world of the «Inner Man» – in his love for God and the Woman, in his desperate suffering at the moments of God's rejection, in David's cries for the absurdly deceased traitorous – his son Absalom, in the wailing of Jeremiah about the destroyed Jerusalem, etc. Later, the sinless becomes the ideal Christ, imitation of which (Thomas Kempis) is a very difficult path, requiring constant self-improvement, confessions and fasting, incessant rising after falling and overcoming despair. All this has determined the specificity of interpretation the psychology of medieval literature and the subsequent narrowing of the psychological sphere in classicism, which sought to disavow the Christian interest in the «Inner Man». The psychology of the New Age formed in the mainstream of the Modern project, proceeding from the dualistic notion of a Man as a lowland creature, who must become a titan transforming the world. This entailed both a reorientation to social issues, and the rapid growth of the «flowers of Evil» in the field of emancipated consciousness. The cordons of Russian classical literature narrow today's view of our literacy's image of psychology on one hand, and on the other hand, it is deformed by the inertia of the classic desire to silence the achievements of the Biblical-Augustinian tradition and to reorient literature from ethics to aesthetics. Therefore, in high school teaching, it is necessary to restore real proportions and complete coverage of the literary process.

Key words: psychologism, «internal man», Biblical-Augustinian tradition, literary character.

Отримано: 27 липня 2017 р.

ТРАНСГРЕСИВНИЙ ЕРОС В ХУДОЖНІЙ ПАРАДИГМІ АНТОЛОГІЇ «120 СТОРІНОК СОДОМУ»: СТРАТЕГІЇ МАНІФЕСТАЦІЇ КВІР-ІДЕНТИЧНОСТІ

Сучасна українська культура перманентно перебуває у стані різнопланових трансформацій, характер яких позначається на специфіці книговидавничого процесу. Процеси деканонізації, взаємодії традицій і новаторства в літературному процесі, концептуалізація певних тенденцій у його межах дуже часто викликають гострі дискусії. Особливої уваги потребує проблема інтеграції українського письменства у світовий літературний процес, його спроможність узгоджувати внутрішні фактори розвитку з викликами сьогочасних культурних практик. Новітні методологічні стратегії, які були апробовані в українському літературознавстві на початку 90-х, сприяли деконструкції усталених поглядів на інтерпретацію літературних творів. Деякі студії, здійснені на їхній основі, відзначалися провокативним характером (наприклад, праці Т. Гундорової, Н. Зборовської, С. Павличко) і стимулювали процеси трансформації суспільно-культурної свідомості, що визначили багато в чому ситуацію сьогодення і принципи дії культурних механізмів.

Однією з таких культурних провокацій є видання квір-антології «120 сторінок Содому». Окрім скандалів під час презентацій, видання також спричинило низку дискусій на інтернет-форумах та літературних інтернет-виданнях (зокрема, Буквоїд, Літакцент). Автори рецензій (М. Варикаша, М. Маєрчик, В. Наріжна) одноставно стверджують, що поява антології є дійсно непересічною і закономірною подією для українського культурного життя останніх кілька років і акцентують важливі аспекти функціонального призначення цього проекту – експеримент і презентація. Суттєве зауваження у зв'язку з цим висловлює В. Наріжна: дослідниця вважає, що перед читачами постала не «антологія-текст», а скоріше «антологія-вчинок», що створює «внутрішню напругу» цієї книги [10, 341]. Особливе зацікавлення в авторки рецензії викликала двозначність назви, яка може екстраполовати увагу на особливості свідомості реципієнта, що мають ознаки гомофобії, і стимулювати відповідну суспільну реакцію. О. Гармаш також акцентує увагу на певному ризикові в очікуванні упорядниками й видавцем адекватного сприйняття цього проекту: вона переконана, що ця книга може викликати діаметрально протилежні емоції [3, 348–349]. Аргументом на підтвердження такої думки є посилення реакційних настроїв щодо подібних видавничих проектів, у яких можна прочитати закономірний спротив традиційно орієнтованої свідомості певному моменту насильства у процесі здійснення промоції видання із провокаційною концепцією. Упорядники антології усвідомлювали, наскільки стійкими є стереотипні погляди на існування лгбт-спільноти, але вважали за потрібне вкотре з іронією вказати на них. У зв'язку з цим можна розглядати антологію і як певний ідеологічний проект, метою якого є трансформація існуючого культурного канону, оскільки тексти, представлені в ній, актуалізують проблематику сучасної ідентичності, яка не є категорією сталою у світлі нових практик деконструкції гендеру.

Варто розглянути низку актуальних і дискусійних питань у дослідженні особливостей сучасної української культури, які були виявлені у процесі підготовки та промоції видання. По-перше, це кількісні показники означеного типу літературної продукції, які порівняно з реаліями російської літератури (літературна серія гей-журналу «Квір»), виглядають менш масштабними. Здавалося, багато в чому спільний історичний (а відтак естетичний) досвід ХХ століття має демонструвати однакову динаміку осмислення різних форм сексуальної ідентичності. Однак, беручи до аналізу тексти антології, ми знаходимо чимало характерних відмінностей між українськими та російськими авторами. Першу з них, кількісну, не можна пояснити внутрішніми факторами розвитку літератури. Гомосексуальні тексти в сучасних творах здебільшого пов'язують із розвитком міської літератури, який у Росії відбувався швидше, ніж в Україні. Відтак, для появи таких текстів мав сформуватися прошарок культури, позбавлений рустикальних ознак (однак ця теза є дискусійною, адже творчість представника американської літератури У. Уйтмена, у якого знаходимо гомоеротичні твори, засвідчує тяжіння до рустикальної поетики).

У процесі пошуку саме українських авторів для антології упорядники мали певні проблеми, які були спричинені насамперед відсутністю розвиненого сегменту субкультурної літератури в сучасному українському літературному процесі, системи чітких критеріїв оцінки естетичних потенцій і специфікою каналів легітимізації таких творів. Єдиною платформою маніфестації ідеології лгбт-літератури в українських реаліях є нечисленна періодика (журнал «Один з нас») та інтернет-спільноти.

По-друге, це квір-ідентичність, маніфестована ліричним суб'єктом текстів антології, яка в сучасних умовах існування суспільства є відкритою для кожного незалежно від сексуального досвіду і можливих перспектив самовизначення. На основі концепції Т. де Лауретіс (дослідниці,

яка вперше сформулювала поняття квір-ідентичності), розвинулися інші теорії експериментальної суб'єктивності, із яких вирізняються, на думку І. Жерьобкіної, концепція квір-бажання як «експериментального бажання» Е. Грос і концепція квір-ідентичності в ситуації «замкненого простору» І. К. Седгвік [6, 202]. У визначенні Е. Грос характеристику «квір» здобуває будь-яка суб'єктивність, що «здійснює трансгресивну сексуальну дію» і в цьому понятті об'єднуються девіантні по відношенню до традиційної культури (яка здійснює репресивний сценарій) сексуальні політики [6, 203]. Сутність концепції І. К. Седгвік полягає в актуалізації феномену неосексуальності при відсутності кореляції з «гендерним об'єктивним вибором» для ствердження «альтернативної суб'єктивної сексуальної конструкції» [6, 206]. У світлі зазначених концепцій моделі інтерсуб'єктивної взаємодії, представлені в антології, доволі розмаїті й не обмежуються традиційним протиставленням гетеро/гомосексуальної ідентичності. Саме тому визначення квір-коду цього видання є закономірним і водночас умовним, об'єднуючий текстуальний принцип – трансгресивний Ерос, на основі якого корелюються поняття свободи і сексуальності, адже трансгресія як феномен сучасної культури відкриває можливість альтернативних перспектив існування. Концептуалізація трансгресивного Еросу в творах антології є свідченням відчуття повноцінності самоідентичності на основі індивідуального вибору ліричного суб'єкта.

По-третє, відштовхуючись від попереднього аспекту, потрібно врахувати специфіку культурної парадигми, на основі якої здобувають можливість реалізації такі проекти. Реабілітація чуттєвості в сучасній культурі є свідченням того, що еротична енергія шукає вихід, адже, як стверджує Г. Маркузе, «в умовах відсутності тиску сексуальність виявляє тенденцію переростання в Ерос ... Проте коли Ерос намагається «увічнити» себе в непорушному устрої, він наптовхується на спротив» [8, 231]. Задля цього були винайдені численні механізми і практики погамування, бо «сексуальне життя людини виводиться із проклятої, забороненої, а не дозволеної сфери», – твердить Ж. Батай [1, 14]. Наслідком дії таких механізмів є факти активізації сексуального дисидентства засобами панівної культури [4, 47]. Ці тенденції вписуються в парадигму новітнього культурного стилю порногламуру, основою якого є безмежна чуттєвість і свобода самовираження. Порногламур стає єдиним стилем, що присутній у свідомості кожної людини незалежно від її віку, інтересів, віри. Він уособлює іманентну сексуальність всієї сфери речей, яка послідовно співвідноситься із сексуальністю тіла. Цей стиль утвердився як виразник світоглядних тенденцій ХХ століття і результат цивілізаційного розвитку і кризи постіндустріального суспільства. Наскрізна сексуальність сучасної культури, на думку Ж.-М. К'юбільє «виступає чимось більшим, аніж втіленням ідеології успішності, заснованої на гедонізмі, цінностях комфорту», адже «постає її найпереконливішим вираженням, могутнім і центральним стимулом для руху існуючого типу культури» [7, 164]. Він є уособленням мистецтва, яке одночасно актуалізує проблематику душі та тіла (інстинктів). Українська дослідниця цієї проблеми В. Жадан аналогічно наголошує на подібному принципі розвитку культури: «З другої половини ХХ ст. парадигмальні установки культури, на перший погляд, зміщуються до радикальної «апології насолоди». «Гедоністичні» ознаки саморефлексії західної культури ХХ ст. рельєфно представлені в основних теоретичних концептах її «володарів дум», фундаментальних філософських, соціологічних і психоаналітичних працях, творах культурологічної спрямованості, пронизаних ідеєю апології чуттєвості, тілесності, спокуси, бажання» [5, 3]. Цікаву думку висловлює у зв'язку з цим Р. Мюшамбле з приводу провідних характеристик сучасного європейського соціального континууму: дослідник наголошує на «видимості приборкання сластолюбства» як головному елементові конструювання західної сучасності [9, 9].

Концепт чуттєвості корелює із поняттями «задоволення» і «насолода». Таку тенденцію засвідчують провідні текстуальні мотиви антології, що вбирають нестримний потяг до тілесної насолоди (у текстах активізується метафорика візуалізації геніталій, тілесних форм), еволюцію смаків до задоволення, можливість нових форм інтимності. Цікавий прийом образної ідентифікації з тваринами використав у своєму вірші М. Вірц, що й відображає цю приховану спрагу тілесності. У багатьох творах антології відчуваються традиції античної культури насамперед в естетизації чоловічого тіла (зокрема, «Принц-жабеня» (2008) Л. Шимела, «Мені було тринадцять того літа» (2009) М. Гедігера).

Культурницька місія антології за визначенням упорядників – сприяння поширенню навичок толерантного мислення, поцінування множинності досвідів екзистенції і геокультурна репрезентативність – певною мірою спричинили ефект розсіювання естетичного потенціалу видання, адже при всьому розмаїтті стилів у ньому наявні різні за рівнем естетичної вартості твори. Саме тому актуальною є проблема критеріїв оцінки естетичного потенціалу при аналізі творів лгбт-проблематики.

Одним із таких можливих критеріїв є уникнення декларативної маніфестації квір-ідентичності, що частково можна простежити у творах М. Вірца («Повернення блудних синів» (2006)),

Я. Казанови («Машко, ти сумуєш за його щокими небритими» (2009)), Д. Кузьміна («Наступного дня» (2008)), Я. Могутіна («Кохання на свободі» (2009)), К. Вайта («Гей-Декамерон» (1998)) тощо.

Естетична парадигма антології формується на основі концептуалізації трансгресивної еротичної дії. Причому принцип репрезентації ненормативної сексуальності може бути відсутнім. Характер пограниччя ідентичності в текстах антології, що зі сфери трансцендентного проявляється в межах соціального повсякдення, претендуючи на легітимність у соціальних інституціях – реалізується всупереч соціальним практикам погамування. Така світоглядна перспектива визначає сутність ліричного героя, його роздвоєння (на цьому аспекті наголошує також М. Варикаша [2, 346]). Проте подекуди така позиція ліричного суб'єкта видається дещо штучною і спричиняє конфліктність етичного та естетичного в сюжетній перспективі певного твору (наприклад, у поезії Я. Казанови («Кобіти створені для задоволення» (2009)): «і ти – згусток лінощів, якщо досі, в дванадцять, іще не відчув вищесказане. / а батькам передай привіт – і мамі з її тромбами, спайками, спазмами; / і татові – у газету і миску з пельменями, яку він, не задумуючись, перемеле / якраз перед сном» [11, 34]).

Більш естетично вивершеною виглядає позиція ліричного суб'єкта, що відбиває іманентне переживання своєї унікальності через домінуючі культурні механізми пригнічення, одним із яких є почуття сорому. Така потужна сугестія маргінальності наявна в жіночих творах антології: А. Позднякової («Тест на вагітність» (2008)) та І. Шувалової («pre-lude» (2009)). Особливо яскраво представлена інтенсивність переживання межі й гострого почуття насолоди від можливості перетинання її в поезії другої авторки («Розарій» (2009), «Нарцис», «Содом» (2009)). Художній ефект підсилюється римуванням і алітерацією в названих творах І. Шувалової.

Світ суцього, окреслюючи сферу можливого в розмаїтті людських бажань, обмежує людину, відбираючи в неї перспективу новизни, тим самим провокуючи її до переступу. Така внутрішня динаміка тиску прочитується у світоглядній концепції творів Я. Казанови («Ю» (2009)). Обмеження і контроль – провідний мотив творів Т. Ліу: «Усім нам чогось треба / трохи забавок на дозвіллі / *rinforzando molto* аж до останнього» [11, 47].

Сублимація Еросу реалізується в маніфестованому бажанні ліричного суб'єкта відчути себе живим, що й визначає тілесно насичену метафорику віршів. Світ чуттєвої комунікації, який проявлений через відчуття своєї присутності, моделюється через осягнення цим суб'єктом просторовості (твори А. Кауера; «Симетрія» (2004), «Відлига» (2007) Я. Данеля). Образна система названих творів живиться екзистенційним парадоксом: переживання моменту «екстазису» – виходу за свої межі. Модус екстатичного та ірраціонального визначає образну систему названих творів.

Іншим важливим аспектом в системі естетичних критеріїв є традиція, яку генерує або продовжує певний автор, тобто, його індивідуальна естетична позиція. Окремо це можна простежити на прикладі творчості російської поетки Ф. Грімберг. Особливість її стилістики полягає в модифікації особливостей античної поезії (вплив якої на деякі твори антології незаперечний), але через посередництво інших авторів російської літератури, які теж експлуатували це підґрунтя у своєму віршотворенні, – М. Кузьміна і А. Буніної. Остання авторка разом із Б. Пастернаком, К. Некрасовою стають для неї взірцем поетичного висловлювання в російській мові, про що Ф. Грімберг говорить в одному з інтерв'ю. Вплив М. Кузьміна відчувається не тільки в стилістиці віршів авторки, але й у сприйнятті сексуальності людини. Він для неї один із символів звільнення від світу гетеросексуального із певними правилами, нормами і обмеженнями. Відтак «гомосексуальна» творчість авторки наповнена цим відчуттям свободи, шалу від того, що людина належить тобі за межами інституцій подружжя, родини, дітей. Це своєрідна квінтесенція кохання. Не дивно, що її поема «Варіант робфаку» (2002) була сприйнята деякими читачами як гетерофобна. У цьому полягає індивідуальність позиції (етичної та естетичної) Ф. Грімберг у межах корпусу лґбт-творів. Її поезія приваблює відчуттям граничної відчайдушності, максималізму, романтичною позицією, прагненням кохання і близькості понад усе. Вірші В. Чепелева прикметні іншою інтонацією – безвихіддю, приреченістю, відчуттям напруженого очікування. Загальна літературна ерудиція й еміграція до США Я. Могутіна, під час якої він зблизився з творчим спадком бітників, дає можливість шукати витоки його авторського стилю в американській поезії другої половини ХХ століття, із якою український читач переважно ознайомлений побічно. Творчість Я. Могутіна – це поезія виняткового висловлювання в російській літературі, певна межа за яку ця поетична традиція ще не зазірала: вона постала на перетині різновекторних художніх практик і соціально-культурних процесів минулого століття. У зразках творів С. Праедгарденссон та І. Шувалової відчуваються традиції модерної поезії початку ХХ століття.

Отже, літературний проект «120 сторінок Содому» розкриває перед українським читачем естетичні горизонти альтернативної поезії і прози, яка відіграє вагомий роль у формуванні світових

літературних тенденцій. Українські автори, які послідовно впроваджують естетичні принципи та концептуальні засади лґбт-літератури у вітчизняний літературний процес, тим самим динамізують його якісні характеристики. У літературознавчій ситуації 90-х рр. ХХ століття ще можна говорити про наявність якихось табу, але протягом останнього двадцятиліття літературного процесу ця проблематика поступово здобуває адекватну інтерпретацію насамперед у межах ґендерних досліджень, надалі – у контексті рецептивних студій.

Список використаних джерел

1. Батай Ж. Історія еротизму / Ж. Батай // Культурологічний часопис «І». – 2004. – № 33. – С. 13–18.
2. Варикаша М. «Queer pro domo», или за пределами бинарной гендерной дихотомии (120 сторінок Содому: Сучасна світова лесбі/ґей/бі література. Квір-антологія / Упор.: Ірина Шувалова, Альбіна Позднякова, Олесь Барліг. – К. : Критика, 2009. – 122 с.) / Марта Варикаша // Гендерные исследования. – 2009. – № 19. – С. 345–348.
3. Гармаш О. 120 сторінок Содому: Сучасна світова лесбі/ґей/бі література. Квір-антологія / Упор.: Ірина Шувалова, Альбіна Позднякова, Олесь Барліг. – К. : Критика, 2009. – 122 с. / Ольга Гармаш // Гендерные исследования. – 2009. – № 19. – С. 348–349.
4. Долімор Дж. Сексуальне дисидентство: від Августина до Вайлда, від Фройда до Фуко / Пер. з англ. І. Гарник, П. Таращук / Дж. Долімор. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – 558 с.
5. Жадан В.Б. Гедонізм та аскетизм у динаміці культури: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук: спец.: 17.00.01 «Теорія та історія культури» / В.Б. Жадан. – Харків: Харківська державна академія культури, 2006. – 19 с.
6. Жеребкіна І. «Прочти мое желание...». Постмодернизм. Психоанализ. Феминизм / И. Жеребкіна. – М. : Идея-Пресс, 2000. – 256 с.
7. К'юбільє Ж.-М. Порногламур / Ж.-М. К'юбільє. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. – 176 с.
8. Маркузе Г. Эрос и цивилизация. Философское исследование учения Фрейда / Г. Маркузе / Пер. А.А. Юдина. – К. : Иса, 1995. – 345 с.
9. Мюшамбле Р. Оргазм і Захід. Історія задоволення від ХVІ століття до наших днів / Р. Мюшамбле. – К. : Темпора, 2011. – 444 с.
10. Нарижна В. Антологія как поступок? (120 сторінок Содому: Сучасна світова лесбі/ґей/бі література. Квір-антологія / Упор.: Ірина Шувалова, Альбіна Позднякова, Олесь Барліг. – К. : Критика, 2009. – 122 с.) / Виктория Нарижна // Гендерные исследования. – 2009. – № 19. – С. 340–345.
11. 120 сторінок Содому: Сучасна світова лесбі/ґей/бі література. Квір-антологія / Упор.: Ірина Шувалова, Альбіна Позднякова, Олесь Барліг. – К. : Критика, 2009. – 122 с.

Анотація. Літературний проект лґбт-проблематики «120 сторінок Содому» порушив низку актуальних і дискусійних питань у дослідженні особливостей сучасної української культури, найважливіші з яких розглядаються в статті. Особливу увагу приділено специфіці маніфестації квір-ідентичності, естетиці вираження чуттєвості.

Ключові слова: ідентичність, квір, сексуальне дисидентство, трансґресія.

Summary. *Transgressive Eros in the literary paradigm of the anthology «120 pages of Sodom»: the strategies of queer identity manifestation.*

The literary project of LGBT problems «120 pages of Sodom» has brought up a number of urgent and polemic peculiarities of modern Ukrainian culture. The most important ones are dwelt upon in the report. The main attention is paid to the specific character of queer identity manifestation; esthetics of sensuality expression.

The compilers had certain problems in the searching of the Ukrainian authors for the anthology that were caused primarily by the lack of a developed segment of subcultural literature in the modern Ukrainian literary process, the system of clear criteria for assessing aesthetic potentials and the specificity of channels for the legitimization of such works. The only platform for the demonstration of the ideology of queer-literature in Ukrainian realities is a few periodicals (magazine «One of us») and the Internet community.

The compilers were aware of the sterility of stereotyped views on the existence of community lags, but considered it necessary to point out once again with irony. In this regard, an anthology can be considered as a certain ideological project aimed at transforming the existing cultural canon, as the texts presented in it, actualize the problems of modern identity, which is not a constant category in the light of new practices of gender deconstruction.

The cultural mission of the anthology according to the definition of the organizers – the promotion of tolerance thinking skills, the appreciation of the plurality of existential experiences and geocultural representativeness – have, to a certain extent, impacted the effect of the dissipation of the aesthetic potential of the publication, for all styles diversity, there are different levels of aesthetic value of the work. That is why the problem of criteria for assessing the aesthetic potential in the analysis of works of linguistics is relevant.

Key words: *identity, queer, sexual dissidence, transgression.*

Отримано: 18 липня 2017 р.

УДК 821.161.1-84 (092)(44)

Д. С. Бураго

БЫТОВОЙ ФОН В МЕМУАРАХ В. ХОДАСЕВИЧА «НЕКРОПОЛЬ»

В литературных мемуарах В. Ходасевича «Некрополь» – «одной из самых занимательных и спорных» книг русского зарубежья [13, 8] – запечатлена жизнь писательской элиты России в труднейший период ее существования, на рубеже XIX-XX ст., большей частью, в революционные годы. На глазах читателя обрушивается налаженный, уютный, подчас даже притязательно построенный быт и наступает внезапное торжество хаоса.

В «Предисловии» автор подчеркивает, что во всем был верен фактам: «Собранные в этой книге воспоминания о некоторых писателях недавнего прошлого основаны только на том, чему я сам был свидетелем, на прямых показаниях действующих лиц и на печатных и письменных документах» [12, 4]. Такая установка должна бы, казалось, настраивать автора на «натуралистический», описательный угол зрения, на традиционное внимание к «среде», окружающей то или иное лицо.

Однако обращает на себя внимание то обстоятельство, что «Некрополь», построенный как серия очерков, посвященных памяти того или иного литератора, написан вне всякой трафаретности. Каждая фигура восстает здесь из небытия во всей своей неповторимости, и воспроизводятся лишь те черты, события и житейские обстоятельства, которые были необходимы для создания запоминающегося образа. При этом «осколочным» зарисовкам бытового плана здесь явно не предназначалось ведущего места. Некоторые фигуры вообще взяты вне всякого бытового фона. Таков, например, Ф. Сологуб, которого почти все, знавшие его, непременно вписывают в «квартирный» формат. Однако одна-единственная фраза Ходасевича «На земле знавал он только несовершенный отсвет любви ойлейской» сразу же настраивает читательскую оптику на нужный угол зрения, и бытовой план, который мог бы нивелировать титанизм этой личности, и так скрытый под заурядной внешностью, оказывается просто вне пределов авторского внимания. Напротив, какой-нибудь ныне почти забытый М. О. Гершензон тщательно вписан в интерьер своего жилья, и это как бы «прописывает» данного литератора в его собственной, неповторимой среде, в ушедшей вместе с ним навсегда эпохе. Зато и объем этих зарисовок подчас весьма велик, что подчас создает некоторые трудности для цитирования, – таков, например, очерк о Максиме Горьком.

Поэтому стоит сосредоточиться, во-первых, на том, кого именно Ходасевич нашел нужным изобразить в бытовой обстановке. Из ряда весьма ярких – независимо от их итоговой роли в истории – индивидуальностей: Н. Петровская, В. Брюсов, Андрей Белый, Муни (С. Киссин), Н. Гумилев, А. Блок, М. Гершензон, Ф. Сологуб, С. Есенин и, наконец, Максим Горький, «в интерьере», с большей или меньшей степенью развернутости, написаны лишь Брюсов, Гумилев, Гершензон и Горький, в то время, как описанию быта, скажем, Андрея Белого отведено лишь несколько строк. Остается выяснить, отчего одного писателя он удерживал в памяти в обрамлении окружающего его вещного мира, а другого – нет. Это и станет основной целью нашего исследования.

Такая задача до сих пор не привлекала прежних исследователей «Некрополя». В емкой статье Е. Л. Кирилловой ««Герои времени» в «Некрополе» Владислава Ходасевича» показано, что споры, в основном, велись вокруг жанрового обозначения книги. Здесь очень удачно собраны воедино и лаконично, но исчерпывающе, освещены различные позиции писавших о жанровой природе «Некрополя». Поскольку нам представляется, что данный ракурс окажется полезен и нам, мы позволим себе для экономии места и времени повторить основные положения этого обзора.

Еще в эмигрантской критике применительно к «Некрополю», утверждается термин «очерки» (В. Вейдле, Н. Струве и др.). Многие советские исследователи (С. Бочаров, С. Баранов, В. Толмачев, С. Боровиков и др.) продолжают эту традицию. Но очерк, генетически восходящий к реализму и натурализму XIX-XX вв., как бы «по умолчанию» предполагает описание среды, ворох

вещно-интерьерных деталей. Среда определенно входила подчас в круг внимания В. Ходасевича, отсюда и попытки несколько расширить определение жанра «Некрополя». Е. М. Петровская охарактеризовала книгу как «единство портрета с городской очеркистикой». С. Бочаров утверждал, что Ходасевич превратил эти девять очерков в новую целостность, произведение, со своим смысловым пространством и художественным единством. О. Ткаченко предложила оригинальную жанровую интерпретация «Белого коридора» и «Некрополя» как уникальных синкретических жанровых форм, сложившихся на «стыке» мемуарных и не-мемуарных, лиро-эпических, начал. А. Соколов пишет, что «Некрополь» близится к исследованию, написанному в художественно-мемуарном стиле [см. подробно: 8].

Добавим к этим верным наблюдениям еще и то, что нарастание углубления в формальные особенности текста Ходасевича подчас становится некоей самоцелью, и это открывает путь к серьезным методологическим промахам. Так, С. Баранов, отметив вещь, в общем-то, очевидную – «Некрополь» целиком обращен в прошлое – делает странный вывод о постоянном внимании автора к «теориям вечного возвращения», что будто бы напрямую зависит от неких «когда-то воспринятых представлений о циклическом времени и круге, как воплощении божественной гармонии» [3, 17]. Ведь Ходасевич воспитывался не в языческих воззрениях, а в довольно истовой католической семье (хотя, как отметил Н. Богомолов, особого влияния на будущего поэта материнское воспитание не оказало [5, 6–7]); но все же вечное круговращение исключено из христианской картины мира, в которой материя была сотворена и обречена в будущем исчезнуть.

Вот и трагический колорит «Некрополя», увидевшего свет накануне смерти самого автора (1939), структура повествования, весьма напоминающая некролог (да, собственно, все это и было фактически прямыми некрологами), как-то не вкладываются в бодрящую схему «вечного возвращения». С этим согласен и С. Бочаров, который считает Смерть конструктивным фактором данной книги, причиной воспоминания о человеке, причиной повествования – ведь именно она вносит в суждения завершающие ноты и способствует полноте читательского понимания [6].

В самом деле, уже одно лишь название «Некрополь» заставляет ощутить основной ракурс писательского видения: автор действительно пишет об ушедших в Вечность, и это определяет трагическую интонацию повествования. Для Ходасевича, похоже, это многое значило. Существует интересное психологическое наблюдение над его поэзией, хотя, быть может, несколько утрированное по изложению: «Трагическая смерть друга и мысли о собственной смерти породили в лирике <Ходасевича> того времени «макаберные» (макабристические? Д. Б.) мотивы. Отчасти их можно объяснить известным феноменом вины выжившего, когда переживающий утрату чувствует, что именно ему, а не близкому человеку, следовало умереть. Вторгаясь в область психологических реконструкций, мы можем предположить, что для Ходасевича описанные им смерти были своего рода напоминанием, что на месте умерших должен был находиться он сам. Иными словами, в сознании поэта, вероятно, происходило глубинное отождествление себя с персонажами стихов» [11, 183]. Вообще-то, утверждать, что писатель целиком принадлежал к тому типу культуры, которую Р. Бенедикт обозначила как «культуру вины» [4], было бы не совсем осмотрительно. Но безусловно, что ушедшие литературные товарищи были для Ходасевича слишком масштабными фигурами, которые, в общем-то, не нуждались в вещном фоне, т. е., другими словами, автор вовсе не стремился ограничить изображение «кабинетным форматом».

Тем интереснее ситуации, когда этот формат все же оказывался востребован. Зачем это понадобилось В. Ходасевичу? Неужели потому, что, как пишет небезызвестный П. Амнуэль, «лучше умереть среди знакомых, привычных, родных вещей»? [2].

Описания в «Некрополе» весьма пространны, так что мы с самого начала просим прощения у читателя за обширность цитируемых отрывков, но из иного текста, как известно, слова не выкинешь. Вместе с тем, определяется эта особенность стиля «Некрополя» не только предельной чуткостью мемуариста к человеку и вещи, но и той «дематериализацией реальности», с которой мы так часто встречаемся и в творчестве, и в литературных воспоминаниях той поры, так что образ действительности превращался в некое зыбкое марево.

«В горячем, предгрозовом воздухе тех лет было трудно дышать, нам все представлялось двусмысленным и двусмысленным, очертания предметов казались шаткими. Действительность, расплываясь в сознании, становилась сквозной. Мы жили в реальном мире – и в то же время в каком-то особом, туманном и сложном его отражении, где все было «то, да не то». Каждая вещь, каждый шаг, каждый жест как бы отражался условно, проектировался в иной плоскости, на близком, но неосязаемом экране. Явления становились видениями. Каждое событие, сверх своего явного смысла, еще обретало второй, который надобно было расшифровать. Он нелегко нам давался, но мы знали, что именно он и есть настоящий».

Таким образом, жили мы в двух мирах. Но, не умея раскрыть законы, по которым совершаются события во втором, представлявшемся нам более реальным, нежели просто реальный,

мы только томилась в темных и смутных предчувствиях. Все совершающееся мы ощущали, как предвестия. Чего?» [12, 37].

Перед нами же текст чрезвычайно плотный, насыщенный как вещными реалиями, так и неделимыми от них портретами обладающих ими людей, коллизиями их судьбы. Но, при доминирующем внимании к человеку, вещный мир подчас играет здесь, без всякого преувеличения, огромную роль.

После Метерлинка вещи, как известно, зажили в культурном мире европейца собственной потаенной жизнью. Это двоемирие у постсимволиста Ходасевича выступает как некая не подлежащая обсуждению данность.

«Некрополь» начинается с воспоминаний об одном из отцов-основателей русского символизма – Валерии Брюсове, и именно вещи родового гнезда поэта – купеческой квартиры – с самого начала тут как-то выступают на первый план. Именно в них таятся, словно в недрах платоновой Пещеры, грубые и зримые прообразы странных и завораживающих теней, брюсовских художественных решений.

«Дом на Цветном бульваре был старый, нескладный, с мезонинами и пристройками, с полутемными комнатами и скрипучими деревянными лестницами. Было в нем зальце, средняя часть которого двумя арками отделялась от боковых. Полукруглые печи примыкали к аркам. В кафелях печей отражались лапчатые тени больших латаний и синева окон. Эти латании, печи и окна дают реальную расшифровку одного из ранних брюсовских стихотворений, в свое время провозглашенного верхом бессмыслицы:

*Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене...
Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне – и т. д.*

[12, 11–12].

Ходасевич довольно безжалостно обнажает мещанскую основу брюсовского быта, отсутствие подлинной, глубинной культурности, заставляя с самого начала подозревать таящегося в демонизированном мэтре символизма обыкновенного сноба.

«В зале, сбоку, стоял рояль. По стенам – венские стулья. Висели две-три почерневших картины в золотых рамках. Зала служила также столовой. Посредине ее, на раздвижном столе, покрытом клетчатой скатертью, появлялась миска; в комнате пахло щами. Яков Кузьмич выходил из своей полутемной спальни с заветным графинчиком коньяку. Дрожащей рукой держа рюмку над тарелкой, проливал коньяк во щи. Глубоко подцепляя капусту ложкой, мешал в тарелке. Бормотал виновато:

– Не беда, все вместе будет.

И выпивал, чокнувшись с зятем, Б. В. Калужным, ныне тоже покойным» [12, 12].

Стремление Брюсова размежеваться со своими мизерабельными замоскворецкими корнями отмечено ненавязчиво, но достаточно ехидно: здесь уже не какие-нибудь там почерневшие и явно никому не интересные картины да венские стулья вокруг покрытого клетчатой скатертью стола. На половине Валерия Яковлевича все обставлено почти что в стиле модерн, все рассчитано на то, чтобы произвести эффект на посетителя; даже спички для курящих в наличии (впрочем, особого доверия Брюсов к этим курящим гостям не испытывает): «Валерий Яковлевич не часто являлся на родительской половине. Была у него в том же доме своя квартира, где жил он с женою, Иоанной Матвеевной, и со свояченицей, Брониславой Матвеевной Рунт, одно время состоявшей секретарем «Весов» и «Скорпиона». Обстановка квартиры приближалась к стилю модерн. Небольшой кабинет Брюсова был заставлен книжными полками. Чрезвычайно внимательный к посетителям, Брюсов, сам не куривший в ту пору, держал на письменном столе спички. Впрочем, в предупреждение рассеянности гостей металлическая спичечница была привязана на веревочке. На стенах в кабинете и в столовой висели картины Шестеркина, одного из первых русских декадентов, а также рисунки Фидуса, Брунеллески, Феофилактова и др. В живописи Валерий Яковлевич разбирался неважно, однако имел пристрастия. Всем прочим художникам Возрождения почему-то предпочитал он Чиму да Конельяно» [12, 12].

Ходасевич с Брюсовым некогда учились в одной гимназии, но какое-то время не общались; за это время квартира Брюсова, ставшего мэтром символизма, превратилась в нечто почти сакральное и недоступное: «Некогда в этой квартире происходили знаменитые среды, на которых творились судьбы если не всероссийского, то, во всяком случае, московского модернизма. В ранней юности я знал о них понаслышке, но не смел и мечтать о проникновении в такое святилище» [12, 12].

Ирония этих строк находит постоянное продолжение. Ходасевич постоянно намекает на то, что, обжегши, так сказать, очередной поэтический горшок и одержав очередную сердечную победу над обольщенной его дарованием жертвой, хозяин квартиры, пусть даже и успевший занять некоторые культурные пристрастия, душой остается в своем замоскворецком родном мире, с безмолвными женой и свояченицей: «Исчерпав сюжет и в житейском, и в литературном смысле, он хотел отстраниться, вернувшись к домашнему уюту, к пухлым, румяным, заботливою рукой приготовленным пирогам с морковью, до которых был великий охотник. Желание порвать навсегда он выказывал с нарочитым бездушием» [12, 15].

Здесь в мемуарное повествование вливается горький мотив погубленной жизни писательницы Нины Петровской, разрывающейся между привязанностью к Андрею Белому и новой любовью к Брюсову, причем последний ведет себя далеко не безукоризненно.

«Осенью 1911 г., после тяжелой болезни, Нина решила уехать из Москвы навсегда. Наступил день отъезда – 9 ноября. Я отправился на Александровский вокзал. Нина сидела уже в купе, рядом с Брюсовым. На полу стояла откупоренная бутылка коньяку (это был, можно сказать, «национальный» напиток московского символизма). Пили прямо из горлышка, плача и обнимаясь. Хлебнул и я, прослезившись. Это было похоже на проводы новобранцев. Нина и Брюсов знали, что расстаются навеки. Бутылку допили. Поезд тронулся. Мы с Брюсовым вышли из вокзала, сели в сани и молча доехали вместе до Страстного монастыря.

Это было часов в пять. В тот день мать Брюсова справляла свои именины. Года за полтора до этого знаменитый дом на Цветном бульваре был продан, и Валерий Яковлевич снял более комфортабельную квартиру на Первой Мещанской, 32 (он в ней и скончался). Мать же, Матрена Александровна, с некоторыми другими членами семьи, переехала на Пречистенку, к церкви Успенья на Могильцах. Вечером, после проводов Нины, отправился я поздравлять.

Я пришел часов в десять. Все были в сборе. Именинница играла в преферанс с Валерием Яковлевичем, с его женой и с Евгенией Яковлевной.

Домашний, уютный, добродушнейший Валерий Яковлевич, только что, между вокзалом и именинами, постригшийся, слегка пахнущий вежеталем, озаренный мягким блеском свечей, сказал мне, с улыбкой заглядывая в глаза:

– Вот при каких различных обстоятельствах мы нынче встречаемся!

Я молчал. Тогда Брюсов, стремительно развернув карты веером и как бы говоря: «А, вы не понимаете шуток?», резко спросил:

– А вы бы что стали делать на моем месте, Владислав Фелицианович?

Вопрос как будто бы относился к картам, но он имел и иносказательное значение. Я заглянул в карты Брюсова и сказал:

– По-моему, надо вам играть простые бубны. – И помолчал, прибавил: – И благодарить Бога, если это вам сойдет с рук.

– Ну, а я сыграю семь трэф.

И сыграл» [12, 15–16].

Заканчивает этот грустный и трезвый портрет эпизод, который особого комментария не требует: «В конце девяностых или в начале девятисотых годов он, декадент, прославленный эпатированием буржуа, любящий только то, что «порочно» и «странно», вздумал в качестве домовладельца баллотироваться в гласные городской думы – Московской городской думы тех времен! В качестве председателя дирекции Литературно-художественного кружка часами совещался с бумажником на тему о завтрашнем дежурном блюде» [12, 18].

В этот контрапункт органически вливается упоминание о третьем участнике трагически-безвыходного любовного полилога. Оно подчеркнуто «зеркально» по отношению к сцене расставания Брюсова и Петровской, хотя в плане течения реального времени выступает как предварение ее.

«В начале 1906 года, когда начиналось «Золотое руно», однажды у меня были гости. Нина и Брюсов пришли задолго до всех. Брюсов попросил разрешения удалиться в мою спальню, чтобы закончить начатые стихи. Через несколько времени он вышел оттуда и попросил вина. Нина отнесла ему бутылку коньяку. Через час или больше, когда гости уже собрались, я заглянул в спальню и застал Нину с Брюсовым сидящими на полу и плачущими, бутылку – допитой, а стихи – конченными. Нина шепнула, чтобы за ужином я попросил Брюсова прочесть новые стихи. Ничего не подозревая (я тогда имел очень смутное понятие о том, что происходит между Ниной, Белым и Брюсовым), я так и сделал. Брюсов сказал, обращаясь к Белому:

– Борис Николаевич, я прочту подражание вам.

И прочел. У Белого было стихотворение «Предание», в котором иносказательно и эвфемистически изображалась история разрыва с Ниной. Этому «Преданию» Брюсов и подражал в своих стихах, сохранив форму и стиль Белого, но придав истории новое окончание и представив роль Белого в самом жалком виде. Белый слушал, смотря в тарелку. Когда Брюсов кончил читать,

все были смущены и молчали. Наконец, глядя Белому прямо в лицо и скрестив по обычаю руки, Брюсов спросил своим самым гортанным и клекочущим голосом:

– Похоже на вас, Борис Николаевич?

Вопрос был двусмысленный: он относился разом и к стилю брюсовского стихотворения, и к поведению Белого. В крайнем смущении, притворяясь, что имеет в виду только поэтическую сторону вопроса и не догадывается о подоплеке, Белый ответил с широчайшей своей улыбкой:

– Ужасно похоже, Валерий Яковлевич! – И начал было рассыпаться в комплиментах, но Брюсов резко прервал его:

– Тем хуже для вас!» [12, 26].

Вскрывшаяся здесь измена Андрея Белого, предваряющая измену Брюсова, кольцеобразно завершает изначальное «вытalkingвание» несчастной женщины в подступающие вплотную безвестность и безумие, которые ее в конце концов и настигли.

Прототип же «Огненного Ангела», беспощадно отмежевавшийся от благополучия отцовской «профессорской» квартиры (что требует, конечно, отдельного исследовательского внимания), обрисован, в отличие от своего соперника, лишь несколькими штрихами и в контексте тех безжалостных испытаний, которые постигли его в годы революции: «Военный коммунизм пережил он, как и все мы, в лишениях и болезнях. Ютился в квартире знакомых, топя печурку своими рукописями, голодая и стоя в очередях. Чтобы прокормить себя с матерью, уже больною и старую, мерил Москву из конца в конец, читал лекции в Пролеткульте и в разных еще местах, целыми днями просиживал в Румянцовском музее, где замерзали чернила, исполняя бессмысленный заказ Театрального отдела (что-то о театрах в эпоху французской революции), исписывая вороха бумаги, которые наконец где-то и потерял. В то же время он вел занятия в Антропософском обществе, писал «Записки чудака», книгу по философии культуры, книгу о Льве Толстом и другое <...> С конца 1920 г. я жил в Петербурге. Весной 1921 г. переселился туда и он, там писателям было вольготнее. Ему дали комнату в гостинице на улице Гоголя, почти против бывшего ресторана «Вена», где почти четырнадцать лет тому назад мы обедали с Ниной Петровской. Он сторонился поэтического Петербурга, подолгу гостя в Царском Селе, у Иванова-Разумника. Возобновились наши свидания и прогулки, теперь уж по петербургским набережным. В белые ночи, в неизъяснимо прекрасном Петербурге тех дней, ходили мы на тихое поклонение Медному Всаднику. Однажды я водил Белого к тому дому, где умер Пушкин» [12, 31].

В этой зарисовке, слишком пространной для цитаты, но необычайно лаконичной и емкой по степени обобщения, – весь Андрей Белый, литератор до мозга костей, абсолютно не созданный для будней, беспомощный, почти что городской сумасшедший, которого М. Цветаева в своих воспоминаниях определит коротко и точно: *Пленный дух*. Именно устрашающие обстоятельства этого пленения, все эти лишения и болезни, голод и холод, бесконечная неприкаянность становятся основным объектом в мемуарах Ходасевича, оттеняя неугасающее духовное горение. Таким образом, в скрытой сопоставительной характеристике двух писателей, Брюсова и Андрея Белого, попробовавших, с разной степенью успеха, приспособиться к новой, советской действительности, оказывается морально доминирующим все же последний.

Вообще же вещи в мемуарах В. Ходасевича способны не только на скрытую тайную жизнь, но и на совершенно необъяснимые перемещения в физическом пространстве-времени, сигнифицируя колоссальные сдвиги в судьбе героев. Вот В. Ходасевич встречается в революционной столице с Н. Гумилевым, который начинает играть важную роль в послереволюционной писательской среде.

«Мы познакомились осенью 1918 г. в Петербурге, на заседании коллегии «Всемирной литературы». Важность, с которой Гумилев «заседал», тотчас мне напомнила Брюсова.

Он меня пригласил к себе и встретил так, словно это было свидание двух монархов. В его торжественной учтивости было нечто столь неестественное, что сперва я подумал: не шутит ли он? Пришлось, однако, и мне взять примерно такой же тон: всякий другой был бы фамильярностью. В опустелом, голодном, пропахшем воблю Петербурге, оба голодные, исхудалые, в истрепанных пиджаках и дырявых штиблетах, среди нетопленного и неубранного кабинета, сидели мы и беседовали с непомерно важностью. Памятуя, что я москвич, Гумилев счел нужным предложить мне чаю, но сделал это таким неуверенным голосом (сахару, вероятно, не было), что я отказался и тем, кажется, вывел его из затруднения. Меж тем обстановка его кабинета все более привлекала мое внимание. Письменный стол, трехстворчатый книжный шкаф, высокие зеркала в простенках, кресла и прочее – все мне было знакомо до чрезвычайности. Наконец я спросил осторожно, давно ли он живет в этой квартире.

– В сущности, это не моя квартира, – отвечал Гумилев, – это квартира М.

Тут я все понял: мы с Гумилевым сидели в бывшем моем кабинете! Лет за десять до того эта мебель отчасти принадлежала мне. Она имела свою историю. Адмирал Федор Федорович Матюш-

кин, лицейский товарищ Пушкина, снял ее с какого-то корабля и ею обставил дом у себя в имении, возле Бологое, на берегу озера.

Имение называлось Заимка. По местным преданиям, Пушкин, конечно, не раз бывал в Заимке; показывали даже кресло, обитое зеленым сафьяном, любимое кресло Пушкина. Как водится, это была лишь легенда: Пушкин в тех местах не бывал вовсе, да и Матюшкин купил это имение только лет через тридцать после смерти Пушкина. После кончины Матюшкина Заимка переходила из рук в руки, стала называться Лидиным, но обстановка старого дома сохранилась. Даже особые приспособления в буфете для подвешивания посуды на случай качки не были заменены обыкновенными полками. В 1905 г. я сделался случайным полуобладателем этой мебели и вывез ее в Москву. Затем ей суждено было перекочевать в Петербург, а когда революция окончательно сдвинула с мест всех и все, я застал среди нее Гумилева. Ее настоящая собственница была в Крыму.

Посидев, сколько следовало для столь натянутого визита, я встал. Когда Гумилев меня провожал в передней, из боковой двери выскочил тощенький, бледный мальчик, такой же длиннолицый, как Гумилев, в запачканной косоворотке и в валенках. На голове у него была уланская каска, он размахивал игрушечной сабелькой и что-то кричал. Гумилев тотчас отослал его – тоном короля, отсылающего дофина к его гувернерам. Чувствовалось, однако, что в сырой и промозглой квартире нет никого, кроме Гумилева и его сына» [12, 44].

Здесь в совершенно натуралистическое, точное, как математика, повествование Ходасевича осторожно заглядывает Око Абсурда, которое властно проявит себя лишь в западноевропейской второй половине XX века. Мечущийся между различными пластами времени и культуры мебельный гарнитур пушкинских времен в чем-то явственно предваряет вымышленные стулья гамбсовского гарнитура в плутовском романе Ильфа и Петрова, разлетающиеся по пространствам Страны Советов. А запачканный длиннолицый мальчишка с сабелькой – гротескный двойник своего отца, чья игра со смертью закончилась проигрышем всерьез.

Этот момент естественно перерастает в хронотопе «Некрополя» в попытку удержать время, связать воедино разорванную «цепь времен», которую предпринимает оставшийся в красной России С. Гершензон. В его советском жилье подчеркнутая плоскостность аскетической, спартанской обстановка, напоминающей то ли казарму, то ли больницу, развернута в иное измерение тремя вещами: разваливающимся креслом из кабинета Чаадаева да пушкинской посмертной маской и репродукцией портрета поэта. Эти вещные детали по функции своей схожи с приклеенными на авангардистское полотно реальными предметами.

«Комната, где он жил, большая, квадратная, в три окна, содержала немного мебели. Две высокие (человеку до пояса) книжные полки; два стола: один – вроде обеденного, но не большой, другой – письменный, совсем маленький; низкая, плоская кровать у стены, с серым байковым одеялом и единственную подушкой; вот и все, кажется, если не считать двух венских стульев да кожаного, с высокою спинкой, старинного кресла. В это кресло (левая ручка всегда отскакивает, расклеилась) Гершензон усаживает гостя. Оно – историческое, из кабинета Чаадаева.

Стены белые, гладкие, почти пустые. Только тропининский Пушкин (фототипия) да гипсовая маска, тоже Пушкина. Кажется, еще чей-то портрет, может быть – Огарева, не помню. В кабинете светло, просторно и очень чисто. Немного похоже на санаторий. Нет никакой нарочитости, но все как-то само собой сведено к простейшим предметам и линиям. Даже книги – только самые необходимые для текущей работы; прочие – в другой комнате. Здесь живет человек, не любящий лишнего» [12, 52].

Но время властно диктует изобретательность – чтобы выжить. Гершензон не исключение; он в ряду тех бесчисленных мастеров самоделкиных, чьи инициативы приветствовались и пропагандировались новой властью, неспособной наладить элементарный быт, от которого люди еще не успели отвыкнуть.

«В тяжкие годы революции он занимался «полезными изобретениями». Додумался, например, до того, что, выкурив папиросу, не выбрасывал окурка, а осторожно стаскивал с мундштука трубочку папиросной бумаги, вновь набивал ее табаком и таким образом заставлял одну гильзу служить два раза. Путем упражнения довел технику этого дела до высокого совершенства. Потом изобрел ящик, изнутри обитый газетной бумагой и плотно закупоривавшийся: ежели в этот ящик поставить кипящую кашу, она в нем дойдет и распарится сама по себе, без дров. Можно и суп.

Дело прошлое: знаю наверное, что Гершензон с женой, Марией Борисовной, тайком от детей, иногда целыми сутками ничего не ели, питаюсь пустым чаем и оставляя для детей все, что было в доме. И вот, голодая, простаивая на морозе в очередях, коля дрова и таская их по лестнице, не притворялся он, будто все это ему нипочем, но и не разыгрывал мученика: был прост, серьезен, но – ясен. Скинет вязанку с плеч, отряхнется, отдышится, а потом вдруг так весело поглядит – и сразу заговорит о важном, нужном, большом, что надумал, тащась куда-нибудь в Кремль хлопотать за арестованного писателя» [12, 53].

И пускай не знавший еврейской культуры Ходасевич не распознал в ящичке, обернутом газетами, древний утеплитель, используемый верующими евреями с незапамятных времен, дабы не нарушать субботы. Зато в изображении четы Гершензонов неожиданно проступают почти что иконные черты тихих, не ропщущих на свою судьбу, праведников.

А вот очерк Ходасевича о Максиме Горьком пронизан нотой какой-то загадочной раздвоенности, которая по мере развития повествования все более нарастает. Контрастность, оксюморонность характеризует быт Горького, фиксирующий в себе подлинное «соединение несоединимого».

«В Петербурге я задержался дней на десять. Город был мертв и жуток. По улицам, мимо заколоченных магазинов, лениво ползли немногочисленные трамваи. В нетопленных домах пахло воблой. Электричества не было. У Горького был керосин» [12, 87].

В отличие от реально нищенствующих в эти зловецкие годы Ахматовой, Цветаевой или Мандельштама, Горький, судя по свидетельству Ходасевича, был тогда все же весьма далек тогда от какого-либо стеснения, как материального, так и духовного, – ну разве что лампа над широко накрытым столом горела не электрическая, а керосиновая.

«В его столовой на Кронверкском проспекте горела большая лампа. Каждый вечер к ней собирались люди. Приходили А. Н. Тихонов и З. И. Гржебин, ворочавшие делами «Всемирной литературы». Приезжал Шаляпин, шумно ругавший большевиков. Однажды явился Красин – во фраке, с какого-то «дипломатического» обеда, хотя я не представляю себе, какая тогда могла быть дипломатия. Выходила к гостям Мария Федоровна Андреева со своим секретарем П. П. Крючковым. Появлялась жена одного из членов императорской фамилии – сам он лежал больной в глубине горьковской квартиры. Большой портрет Горького – работа моей племянницы – стоял в комнате больного. У него попросили разрешения меня ввести. Он протянул мне горячую руку. Возле постели рычал и бился бульдог, завернутый в одеяло, чтобы он на меня не бросился.

В столовой шли речи о голоде, о Гражданской войне. Барабания пальцами по столу и глядя поверх собеседника, Горький говорил: «Да, плохи, плохи дела», – и не понять было, чьи дела плохи и кому он сочувствует. Впрочем, старался он обрывать эти разговоры. Тогда садились играть в лото и играли долго. Ненастною петербургскою ночью, под хлопанье дальних выстрелов, мы с племянницей возвращались к себе на Большую Монетную» [12, 87].

Как известно, Горький, после конфликта с большевиками, которые активно использовали его имя в своей пропаганде, но всерьез с его мнением считаться, как оказалось, вовсе не собирались, уезжает за границу. Некоторое время какие-то источники подпитывают его не такое уж и тягостное существование (скорее всего, это были остатки честно заработанных прежних гонораров). «За границей Горький в отличие от Ходасевича не бедствовал, благодаря чему последний мог приехать к нему в гости в Сорренто и жить там довольно продолжительное время»; «приблизительно полтора года они прожили под одной крышей» [7]. Тем не менее, именно В. Ходасевич в конечном итоге решительно опровергает ходившие в литературных кругах представления о некоем необычном процветании Горького на фоне всеобщего обнищания: «Больше тридцати лет в русском обществе ходили слухи о роскошной жизни Максима Горького. Не могу говорить о том времени, когда я его не знал, но решительно заявляю, что в годы моей с ним близости ни о какой роскоши не могло быть речи. Все рассказы о виллах, принадлежавших Горькому, и о чуть ли не оргиях, там происходивших, – ложь, для меня просто смешная, порожденная литературной завистью и подхваченная политической враждой» [12, 91].

Впрочем, виллы, как оказывается, все же имели место быть, хотя и съемные, хотя выбирать, похоже, приходилось между неважным и худшим: «Там нашли виллу, которую совсем уже было сняли. Максим, сын Горького от первого брака, поехал ее посмотреть еще раз. От нечего делать я отправился с ним. Вилла оказалась стоящей на крошечном выступе скалы; под южным ее фасадом находился обрыв сажен в пятьдесят – прямо в море; северный фасад лишь узкою полосой дороги отделялся от огромной скалы, не просто отвесной, но еще нависающей над дорогой. Эта скала постоянно осыпается, как весь амальфитанский берег. Вилла, на которой предстояло нам поселиться, еще за семь месяцев до того стояла на западной окраине маленького поселка, который очередным обвалом был буквально раздавлен и снесен в море. Я это хорошо помнил, потому что как раз в то время был в Риме. При катастрофе погибло человек сто. Саперы откапывали заживо погребенных, приезжал король. Вилла каким-то чудом уцелела, повиснув над новообразовавшимся обрывом, так что теперь и восточный ее фасад тоже смотрел в пропасть, которой дно еще было усеяно обломками дерева, кирпича и железа. Я объявил Максиму, что жизнь мне дорога и что жить здесь я не стану. Максим насупился – других свободных вилл не было. Мы поехали в Амальфи, а когда возвращались назад часа через два, то в километре от «нашей» виллы принуждены были остановиться и ждать, когда расчистят дорогу: пока мы обедали, случился очередной обвал.

Выбора не оставалось – сняли ту самую виллу «Il Sorito», которой суждено было стать последним прибежищем Горького в Италии.

Находилась она не в самом Сорренто, а в полутора километрах от него, на Соррентинском мысу, *Garò di Sorrento*. Нарядная с виду и красиво расположенная, с чудесным видом на весь залив, на Неаполь, Везувий, Каstellамаре, внутри она имела важные недостатки: в ней было очень мало мебели и она была холодна. Мы переехали в нее 16 ноября и жестоко мерзли всю зиму, топя немногочисленные каминные сырыми оливковыми ветвями. Ее достоинством была дешевизна: сняли ее за 6000 лир в год, что равнялось тогда пяти тысячам франков [12, 91–92].

И здесь обнаруживается все то же подобие Ноева ковчега, которое неизменно составляет естественный бытовой фон для фигуры Горького. Весьма кратко, но емко, описаны уютящиеся здесь посреди широко разлившегося потопа все более дегуманизирующейся европейской жизни добрые, но абсолютно беспомощные люди с надломленными судьбами.

Вилла, как и петербургский дом на Кронверкском проспекте, взяты не в столько в ракурсе интерьера, сколько в ракурсе их обитателей. Комнаты на разных этажах просто обозначены как местообитание данного человека, как функция. «В верхнем ее этаже были столовая, комната Горького (спальня и кабинет вместе), комната его секретарши М. И. Будберг, комната Н. Н. Берберовой, моя комната и еще одна, маленькая, для приезжих. Внизу, по бокам небольшого холла, были еще две комнаты: одну из них занимали Максим и его жена, а другую – И. Н. Ракицкий, художник, болезненный и необыкновенно милый человек: еще в Петербурге в 1918 году, во время солдатчины, он зашел к Горькому обогреться, потому что был болен, и как-то случайно остался в доме на долгие годы. К этому основному населению надо прибавить мою племянницу, прожившую на «*Sorito*» весь январь, а потом время от времени приезжавшую из Рима, а также Е. П. Пешкову, первую жену Горького, которая приезжала из Москвы недели на две. Иногда появлялись гости, жившие по соседству, в отеле «*Минерва*»: писатель Андрей Соболев, приехавший из Москвы на поправку после покушения на самоубийство, профессор Старков с семейством (из Праги) и П. П. Муратов. Иногда к вечернему чаю заходили две барышни, владелицы виллы, сохранившие за собой часть нижнего этажа.

Жизнь в двух этажах протекала неодинаково. В верхнем работали, в нижнем, который Алексей Максимович называл детской, играли. Максиму было тогда лет под тридцать, но по характеру трудно было дать ему больше тринадцати. С женой, очень красивой и доброй женщиной, по домашнему прозвищу Тимошей, порой возникали у него размолвки вполне невинного свойства. У Тимоши были способности к живописи. Максим тоже любил порисовать что-нибудь. Случалось, что один и тот же карандаш или резинка обоим были нужны одновременно.

– Это мой карандаш!

– Нет, мой!

– Нет, мой!

На шум появлялся Ракицкий. За ним из раскрытой двери вырывались клубы табачного дыма: его комната никогда не проветривалась, потому что от свежего воздуха у него болела голова. «Свежий воздух – яд для организма», – говорил он [12, с. 91–92].

Поневоле вспоминается, как желчно рисует Максима Горького в Италии А. Солженицын: «Жалкое поведение Горького после возвращения из Италии и до смерти я приписывал его заблуждениям и неуму. Но недавно опубликованная переписка 20-х годов даёт толчок объяснить это ниже того: корыстью. Оказавшись в Сорренто, Горький с удивлением не обнаружил вокруг себя мировой славы, а затем – и денег (был же у него целый двор obsługi). Стало ясно, что за деньгами и оживлением славы надо возвращаться в Союз и принять все условия» [10, 20]. Но у Ходасевича, который судил о ситуации, так сказать, изнутри, Максим Горький выступает все же в совершенно ином виде.

Конечно, светлые сценки, нарисованные Ходасевичем, не исчерпывают изображенных им людей, и та же милейшая Тимоша с течением времени оказалась бездушной соотрудницей ЧК, которая в Соловецком лагере, судя по свидетельству того же Солженицына, отметила лишь вкуснейшие селедочки, которые тают во рту.

Да и портрет Горького оказался недостаточно полон. Бывавший у Горького всего лишь несколько раз М. Алданов оказался все же более объективным: «Горький и до революции, и после нее жил вполне «буржуазно» и даже широко» – как бы выполняя завет Г. Флобера писателям «Жить как буржуа и думать, как полубог!» « [1]. И по возвращении на родину певец «войны дворцам», прославившийся ярко выраженным в его творчестве презрением к «гнилому» буржуазному быту, без слова протеста вселяется в роскошный особняк С. Рябушинского. Пусть этот дворец, «предоставленный» ему – куда денешься! – советским правительством, будто бы и не отвечал его пролетарским вкусам, пусть Буревестник жить здесь не очень любил и лишь хмуро ворчал по поводу окружающего его великолепия Д. Пешкова, утверждающая, что в особняк Рябушинского Горький чуть ли и вовсе не вселялся («Встречался со Сталиным, принимал писателей, но никогда не жил» [9]), похоже, преувеличивает, хотя дед ее в самом деле предпочитал жить на даче. Но,

как бы там ни было, все же «золотая клетка» исторически осталась «прописанной» за певцом обездоленного пролетариата: ныне в особняке расположился Музей-квартира Горького. А где-то рядом ютился по съемным квартирам изгнанный из собственного дома строитель этого особняка А. Шехтель.

Перед нами как бы несколько совершенно разных человек: искренний разрушитель «старого мира», столь же искренне пекущийся о ближних своих человек большого сердца и конформист, увлеченный обустройством собственного благосостояния.

Пожалуй, верно мнение: «Вероятно, Ходасевич был в какой-то степени и совестью Горького, ибо рядом с ним абсолютно невозможно было фальшивить» [7]. Именно Ходасевича Горький попросил когда-нибудь написать о нем – этим и заканчивается данный очерк. И Ходасевич честно эту просьбу выполнил – *sine ira et studio*. Однако личная расположенность Ходасевича к Горькому и естественная благодарность ему все же послужили, как нам представляется, некоторому смягчению контуров блестяще написанного портрета.

Бросается в глаза, что в «Некрополе» и повествователь, и портретируемый, и вещи, их окружающие, принципиально разнородны, разъединены, разрознены. Тем не менее, литературно-художественное сцепление всех этих «разбегающихся галактик» производится весьма искусно. В. Ходасевич как бы собирает воедино достаточно бесформенные, клочковатые «пазлы» разрозненных воспоминаний, подгоняя их друг к другу благодаря общности рваного контура. Так, литературный портрет Брюсова неотъемлем от мрачноватого бытового фона брюсовского дома, породившего в купеческом сыне тоску по настоящей культуре; история Нины Перовской, оплакивающей рядом с Брюсовым на полу спальни в доме Ходасевича конец их любви; перекочевывавшая в эту сцену из последующего в реальном времени эпизода последнего прощания Брюсова с Петровской из вагонного купе бутылка коньяку – «национального» напитка московского символизма; «безжалостные испытания», которым подвергается в годы военного коммунизма Андрей Белый; очерчивающая таинственную параболу между пушкинской эпохой и квартирами Ходасевича и Гумилева мебель лицейского товарища Пушкина адмирала Матюшкина, чаадаевское кресло, осевшее в аскетическом кабинете С. Гершензона перед неминуемой кончиной в печке; непрекращающееся кочевье горьковского гостеприимства сквозь географические, временные и политические кордоны – все это производят впечатление обломков, затерявшихся в вихре раскрепощенных демонических сил. Но в этой бурной и бесформенной «реке времен», уносящем, по слову любимого Ходасевичем Г. Р. Державина, «все дела людей», мелькают родные и знакомые лица, запечатленные в самых различных моментах и состояниях их земного существования.

Список использованных источников

1. Алданов М. А. Воспоминания о Максиме Горьком / Марк Александрович Алданов. – Электронный ресурс. – Режим доступа: gorkiy.lit-info.ru/gorkiy/.../aldanov-vospominaniya-o-gorkom.htm.
2. Амнуэль Павел. Библиотекарь. Сборник фантастических произведений. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://books.google.com.ua/books?isbn=9657546028>. – 2015. – Fiction.
3. Баранов С. Проблемы цикла и циклизации в творчестве В. Ф. Ходасевича / Сергей Валерьевич Баранов. – Диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.01. – Волгоград, 2000. – 246 с.
4. Бенедикт Р. Хризантема и меч. Модели японской культуры / Рут Бенедикт. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 256 с.
5. Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича / Николай Алексеевич Богомолов // Ходасевич В. Ф. Стихотворения. – Л.: Искусство, 1989. – С. 5–51.
6. Бочаров С. Памятник Ходасевича / Сергей Бочаров // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. – Т. 1: Стихотворения. Литературная критика 1906–1922. – М. : Согласие, 1996. – С. 1–5.
7. Гурьев В. Горький и Ходасевич / Виктор Гурьев. – Проза.ру. – Электронный ресурс. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2008/11/07/2>.
8. Кириллова В. «Герои времени» в «Некрополе» Владислава Ходасевича / В. Кириллова. – Электронный ресурс. – Режим доступа: www.hodasevich.su/.../geroi-vremeni-v-nekropole-khodasevicha.ht...
9. Пешкова Д. Скрытая жизнь Максима Горького Внучка ... – МИР НОВОСТЕЙ. – Электронный ресурс. – Режим доступа: mirnov.ru/arhiv/mn914/mn/24-1.php.
10. Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. 1918–1956. Опыт художественного исследования / Александр Солженицын. Том 2 (части 3 и 4). – М. : Центр «Новый мир» – 1990. По тексту Собрания сочинений А. И. Солженицына. – Вермонт – Париж; YMCA – PRESS, 1980, тома 5–7. – 638 с.
11. Успенский П. Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.) / Павел Успенский. – Tartu: University of Tartu press, 2014. – 214 с.

12. Ходасевич В. Ф. Некрополь. Воспоминания / Владислав Фелицианович Ходасевич. – М. : ООО Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2015. – 102 с.
13. Штейникова Н. В. Жанр литературного портрета в творчестве В. Ходасевича / Наталья Витальевна Штейникова. – Автореферат дис. ... кандидата филологических наук, 10.01.01: спец. «Русская л-ра». – Астрахань : Астраханский госуниверситет, 2006. – 20 с.

Анотація. У статті розглядається ідейно-художня функція інтер'єрно-речового образу в «Некрополі» В. Ходасевича, що відобразив існування письменницької еліти Росії в дуже складні для неї революційні роки.

Ключові слова: Ходасевич, мемуари, письменницька еліта, авторська позиція, образ, інтер'єр.

Summary. The article examines the ideological and artistic function of the interior-things image in V. Khodasevich's «Necropolis», which captures the existence of Russian writer's elite in the most difficult – revolutionary – years for them. Herethe narrator, the person portrayed, and the things surrounding them, are fundamentally heterogeneous, disunited, disjointed. However, the literary and artistic cohesion of all these «fledgling galaxies» made very skillfully. This is the grim everyday life of the Bryusov house, which gave birth to a melancholy in the merchant's son for true culture. This is the mourning of Bryusov and Petrovsky end of love with a bottle of cognac on the floor of someone else's bedroom. This is a mysterious parabola between the Pushkin era and Khodasevich's apartment, which became Gumilev's apartment, in which is the furniture of the Lyceum's comrade Pushkin, Admiral Matyushkin. This is Chaadaev's armchair, settled in the ascetic cabinet of S. Gershenzon, awaiting the imminent burning in the stove of a cooled apartment. This is the incessant wandering of Gorky hospitality through geographic, temporary and political cordons. V. Khodasevich, as it were, gathers quite shapeless, tiny «puzzles» of scattered memories, urging them to each other due to the generality of a torn contour. All this makes the impression of wreckage, lost in the vortex of emancipated demonic forces. But in this turbulent and formless «river of times», carrying away, according to the words of Derzhavin – the beloved writer for Khodasevich, «all the affairs of people», family and familiar faces are glimpsed, imprinted in the most diverse moments and states of their earthly existence.

Key words: Khodasevich, memoirs, writer's elite, author's position, image, interior.

Отримано: 5 серпня 2017 р.

УДК 821.09(73)

Т. М. Вайнагій

IDENTIFICATION OF «ONESELF» IN «THE OTHER» IN JONATAN SAFRAN FOER'S NOVEL «EVERYTHING IS ILLUMINATED»

In the scientific literature there are concepts of «cultural identity», «national identity», and «ethnic identity» [12; 13]. Identification is frequently associated with how people assess, comprehend, or unconsciously experience their place in the surrounding socio-cultural world.

According to P. Gurevich, identification is «a deep human need», which is tightly connected with the other basic needs of the individual: firstly, with the need of communication; secondly, with the need of creative work, which involves an addressee; thirdly, with the need of «awareness of deep roots» i.e. with people's pursuit «to perceive themselves as a link in a stable chain of mankind that emerged in prehistory»; fourthly, with the need «to pursue and explore the world; to understand the sense of the universe»; fifthly, with the need to develop «the system of orientations which give the ability to identify oneself with a certain recognized model» [5, 226].

According to the definition by A. Belik, ethnic identity is «a sense of belonging to a particular cultural tradition» [2, 173]. A. Sadokhin points out that identity requires a person's conscious acceptance of cultural values, language, norms, and rules of behaviour, which are characteristic of his/her native culture and thus shape axiological attitude to oneself, to other people, as well as to society and the world as a whole [8, 22–23].

Modern anthropology treats the concept of «nation» broader than that of «ethnic group». Consequently, identification does not correlate with the origin, but with the type of culture. However, ethnic identification does not completely coincide with the cultural one, as the basis for establishing the equivalence may be presented by physiological (inborn) correspondence.

National identification involves correlation with cultural tradition. However, the culture of a nation is not uniform: in the presence of nationwide symbols and archetypes cultural codes of different subcultures within one society vary rather significantly. In other words, cultural identification clarifies national identification, and it is quite important which subcultures people identify themselves with.

Identification is also associated with self-awareness. S. Lurie asserts that any «self-image» can be represented by three components: «the image for others», «the image for oneself», and «the image in oneself». «The image for others» can be described as a set of attributes ascribed to oneself, which are translated into the language of other cultures. «The image for oneself» is recognized by society and represents a set of characteristics that are desirable to oneself. «The image in oneself» is unconscious, but it determines the consistency and rhythmicity of the actions of ethnos members [7, 228].

N. Volkovetska assumes that the problem of identity in its basis is deeply dialogical, therefore it manifests itself through binary oppositions «Me – You» and «mine – someone else's» [4, 6]. The researcher also points out that an important contribution to the development of the theory of identity was made by representatives of interactionism and cognitive psychology. They initiated a transition from monological to dialogical consideration of identity (A. Abushenko, M. Zakovorotna, A. Symonova and others). Thus, representatives of these trends created concepts that relied on dialogism as a characteristic feature of identity: concept of the «looking glass self» by Charles Cooley, the «self» by George Herbert Mead, «social identity» by Erving Goffman, etc. [2; 3; 10]. German sociologist and philosopher Jürgen Habermas also treats the issue of dialogic identity within the framework of anthropology. The scientist claims that identity can manifest through social and discursive interaction between individuals [13].

However, the main idea of the dialogical nature of the human «self» was developed by Mikhail Bakhtin. It consists of three basic components: »I-for-myself», «I-for-the-other», and «other-for-me». The «I-for-myself» is an unreliable source of identity, and the scholar argues that it is the «I-for-the-other» through which human beings develop a sense of identity because it serves as an amalgamation of the way in which others view me. Conversely, «other-for-me» describes the way in which others incorporate my perceptions of them into their own identities. Identity, as M. Bakhtin describes it, does not belong merely to the individual, rather it is shared by all [1, 731].

These provisions are methodological grounds for analysing the problem of national identification in Jonathan Safran Foer's novel «Everything Is Illuminated», as they give an idea of the dynamics in the characters' self-consciousness.

Lewis Ward noted: «In Jonathan Safran Foer's postmodern novel, «Everything Is Illuminated», we see a semi-autobiographical journey in search for generational memory, family secrets, and the display of self-identification through a combination of Joycean stream-of-consciousness narration, picturesque demonstration of words, and magic-realism» [13, 152]. The story plot carries on with two intermingling narratives presented by two central characters of the novel: Alex and Jonathan. The writer uses a complex narrative structure and narrative polyphony to demonstrate versatility and counterpoint of the images and topical issues. The plot is divided into several «episodes» followed by Alex's letter to Jonathan inserted at the end of each episode discussing the authenticity of the account, his opinions about their grandparents, and his relationship with Jonathan. The major addresser in the novel is Alex. Jonathan, on the contrary, is introduced in the story as «the hero» [10, 27] and his every statement is recorded by Alex. Jonathan, in this manner, is deliberately «made silent» through Alex's narration. There is no direct «voice» from Jonathan except for Alex's description of his witness and his comments on Jonathan's preceding remarks. Jonathan's only narrative, however, lies in his magic-realistic fable – a story of his grandfather, Safran. Thus, the presented narrative technique together with the way central characters are depicted in the novel, makes it possible to trace first of all the process of self-identification of the Ukrainian character Alex.

The story unfolds with Alex's self-introduction. The author intentionally does not provide any characteristics of the Ukrainian personage, but allows the hero to talk about himself. Thus, the image of Alex is revealed through the character's own representation of his personality, which is quite essential since Alex is the narrator in the story of a quest of a shtetl named Trachimbrod.

Alex's image corresponds to the so-called «Pseudo Me»: «I dig Negroes, particularly Michael Jackson. I dig to disseminate very much currency at famous nightclubs in Odessa. Lamborghini Countaches are excellent, and so are cappuccinos» [10, 2]. His own version of English, in which Alex uses a series of synonyms instead of regular phrases, his own particular lexicon: «dub», «spleening», «first-rate», or «premium» [10, 1–3], and his bragging of women always «want to be carnal with me» [10, 2] all point to his simple naivety. Primitiveness of speech and thought of this character, who introduces himself as an English expert and interpreter, makes the reader perceive him as a common person. He imitates the image of «flaneur» (introduced by Polish sociologist and philosopher Zygmunt

Bauman), which was generated by mass culture, possessing very little knowledge of who he really is and who he wants to be. Alex describes himself as «a very premium person» [10, 2], an «unequivocally tall» [10, 2] young man with «an aristocratic smile» [10, 2] who is the girls' favourite. This self-image is perceived with irony because it does not line up with reality. Thus, the character identifies himself by means of «the image for others» which appears quite different from who he really is.

However, despite everything Alex is a curious young man. He knows little about the world, but strives to cognize it. Although his English is far from perfect, the character attracts readers by his desire for knowledge when he talks about the upcoming trip to Trachimbrod: «I desired to see new things. I desired to experience volumes. And I would be electrical to meet an American» [10, 27].

Jonathan Safran Foer creates a discourse of the meeting-knowledge of «the Other» by representatives of two different cultures in conditions which are unfamiliar to them. American Jew of Ukrainian descent Jonathan and Ukrainian lad Alex, who are of the same age, become the subjects of international dialogue. Through the cognition of «the Other» they identify and accept their differences, integrating these diversities into identity. The novelist makes his characters equal communicants who are open to the dialogue-knowledge. This dialogue goes through several stages.

The initial stage is «the first impression» about each other. The writer demonstrates the way stereotypical thinking functions in different cultures, as well as how public images «organize the space of public opinion on a global scale» [7, 349]. Young men seem to be set to confirm their stereotypes of «the Other». A young American perceives Ukraine as a somewhat wild and exotic country in which «stealing is <...> a thing that occurs very repeatedly to people on the train from Ukraine» [10, 23]. In his turn, Alex reckons that Jewish people have «shit between their brains» [10, 3], because that is how his father and grandfather describe them. Nevertheless, Alex's expectations do not come true. When Alex first saw Jonathan at the train station in Lutsk he remarked that the foreigner looked neither like an American, nor like a Jew: «He did not appear like either the Americans I had witnessed in magazines, with yellow hairs and muscles, or the Jews from history books, with no hairs and prominent bones. He was wearing nor blue jeans nor the uniform. In truth, he did not look like anything special at all. I was underwhelmed to the maximum» [10, 32].

The second stage of the dialogue-knowledge is debunking of «authenticity» of the stereotype. It can be primarily traced in the change of Alex's ideological paradigm. It should be noted that self-identification of the characters starts from the moment when they realize their interdependence in this intercultural dialogue, when «Me» is perceived from the perspective of «You». Alex is interesting to Jonathan because he is the bearer of the culture to which belonged Jonathan's grandfather Safran. The American realizes that he could also be a member of that culture if not for war. At the same time Jonathan is the representative of American culture, which young Alex wishes to belong to: «I desired to show him that I too could be an American» [10, 28].

From the very beginning Alex tries to follow his stereotypes about Americans: in the way of thinking, appearance, and behaviour. The young man believes that Americans spend all their time in bars and nightclubs with girls. For this reason, the character comes up with different names for himself that would create his desirable self-image: «Baby», «All Night», «Currency» [10, 1]. In his novel about Trachimbrod Alex introduces Jonathan as «the hero», thus dividing all personages of the work into the hero and the rest. He classifies himself and his grandfather to the second category. Thus, subconsciously Alex chooses to be inferior. Another proof of this idea is constant Alex's desire to feel Jonathan's protection. Alex seeks to receive his friend's approval, which is extremely important to him: «Please be truthful, but also please be benevolent, please» [10, 26]. Alex is even willing to change his own version of the story: «I apologize for the last line, about how you are a very spoiled Jew. It has been changed» [10, 24]. On the one hand, the need for protection and readiness to obey «the Other» may be perceived as a sign of inferiority – a feature that is considered typical of Ukrainian people. On the other hand, it can be regarded as a desire to learn, to become better.

It is worth noting that Alex is a constantly evolving character. His identification with «the Other» and getting to know Jonathan better dispel false stereotypes of the Ukrainian about Americans. It also helps Alex not to be afraid to admit his true «self»: «I did not go to a famous nightclub, of course <...> because I do not love famous nightclubs. They make me feel very cheerless and abandoned.» [10, 215]. The dialogue with «the Other» promotes self-identification of the character. It expands the boundaries of his perception not only of the present but also of the past, catalyzing the development of his personality.

Accordingly, the horizon of the reader's expectations expands as well, because there appears different Alex – a serious, thoughtful, and responsible young man. This turn in the image of the personage is brightly demonstrated by the dialogue between Alex and Jonathan about the events of World War II: «It surprises me that no one saved her family,» I said. «It shouldn't be surprising. The Ukrainians, back then, were terrible to the Jews. They were almost as bad as the Nazis. It was a

different world. <...> «This is not true». «It is». «I cannot believe what you are saying». «Look it up in the history books». «It does not say this in the history books». «Well, that's the way it was. Ukrainians were known for being terrible to the Jews. So were the Poles. Listen, I don't mean to offend you. It's got nothing to do with you. We're talking about fifty years ago». «I think you are mistaken,» I told the hero. «I don't know what to say». «Say that you are mistaken». «I can't». «You must» [10, 62]. The words «You must» which were said by Alex indicate his desire to be justified in the eyes of «the Other», Jonathan. The personage really does not have any idea of how Ukrainian people treated Jews at that time. His encounter with Jonathan and their common quest of the past open a completely different side of the history of Ukrainian land to Alex. This new knowledge causes ideological fracture in his mind, the character begins to see himself and «the Other» in the cultural and historical context. The change of mind also manifests itself in the changing speech of the personage. Thoughts are expressed sequentially, and there are less inappropriate words in Alex's narrative.

Personality of Alex undergoes huge changes in the novel, since the character is on the path of self-identification. He learns to make his own decisions and take responsibility for them. Alex kicks his alcoholic father out of the house and becomes the only hope and support for the family. Transformation of a dreamy boy into a conscious man ends up when the hero realizes that he should live his life in Ukraine, but not in the United States: «That is a dream that I have woken up from. I will never see America, and neither will Little Igor, and I understand that now» [10, 241]. Having learned the truth about the past of his grandfather and the whole Ukrainian nation, Alex accepts such a historical and identificational heritage in its entirety. It is proved by the fact that in his letters to Jonathan he, as Alex Perchov and a Ukrainian, begs forgiveness for what his grandfather had done and for the mistakes of previous generations.

Thus, the development of image of Alex takes place in the process of his interaction with the representative of another culture. Following Mikhail Bakhtin, it is possible to assume that in such a way the writer expresses the basic philosophical intention of the novel – finding of oneself takes place in identifications with «the Other».

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. / М.М. Бахтин. – М. : Русские словари, 1996. – Т. 5 : Работы 1940–1960 гг. – 731 с.
2. Белик А.А. Культурология : Антропологические теории культур / А.А. Белик. – М. : РГГУ, 1998. – 241 с.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник / В. Будний, М. Ільницький. – К. : ВД «Киево-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
4. Волковецька Н.В. Проблема української самоідентифікації в англomовній та українській прозі початку ХХІ століття : дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство» / Н.В. Волковецька. – Івано-Франківськ, 2015. – 226 с.
5. Гуревич П.С. Культурология / П.С. Гуревич. – М. : Гардарики, 2007. – 280 с.
6. Идентичность: социально-психологические и социально-философские аспекты / [К.В. Патырбаева, В.В. Козлов, Е.Ю. Мазур, Г.М. Конобеев, Д.В. Мазур, К. Марицас, М.И. Патырбаева ; науч. ред. К.В. Патырбаева]. – Пермь : Перм. гос. нац. иссл. ун-т, 2012. – 250 с.
7. Лурье С. Метафоры традиционного сознания : (Опыт разработки теоретических основ этнопсихологии и их применения к анализу исторического и этнографического материала) / С. Лурье. – СПб. : Тип. им. Котлякова, 1994. – 288 с.
8. Садохин А.П. Межкультурная компетентность: сущность и механизмы формирования : автореф. дис. ... д-ра культурологии / А. П. Садохин. – М., 2008. – 44 с.
9. Социология : Энциклопедия / [сост. А.А. Грицанов, В.Л. Абушенко, Г.М. Евелькин, Г.Н. Соколова, О.В. Терещенко]. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1312 с.
10. Foer, J.S. Everything Is Illuminated / J.S. Foer. – N. Y. : Houghton Mifflin Company, 2002. – 289 p.
11. Goffman, E. The Presentation of Self in Everyday Life / E. Goffman. – N. Y. : Anchor Books, 1959. – 255 p.
12. Mead, G. Mind, Self and Society / G. Mead. – Chicago : University of Chicago Press, 1967. – 440 p.
13. Ward, L. Holocaust Memory in Contemporary Narratives : Towards a Theory of Transgenerational Empathy / L. Ward. – Diss. University of Exeter, 2008. – 152 p.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню проблеми національної самоідентифікації українців через співставлення двох культур у романі Джонатана Сафрана Фоера «Все ясно». Важливу концептуальну роль у розкритті питання самоідентичності відіграє поняття «Іншого», впроваджене Михайлом Бахтініним. У даному романі досліджувана проблема розкриття

через героя-українця, який, прагнучи самореалізації, вийшов на шлях самопізнання, замислюючись над тим, хто «Я» такий і у яких стосунках «Я» з «Іншим». Очіма «Іншого» письменник показав, як світ бачить українців і як українці бачать себе та інших. Однак, створюючи образ українця, автор відійшов від моделі стереотипної репрезентації «Іншого», генеруючи ідею необхідності його пізнання. Образ Алекса в романі американського письменника відображає еволюцію, розвиток особистості героя, який проходить шлях особистісної і національної самоідентифікації в діалозі з «Іншим», змінюючи свою світоглядну парадигму. Присутність «Іншого» в досліджуваному творі створила умови для діалогу різних національних культур, у якому через пізнання і розвінчання стереотипних уявлень народів один про одного стала можливою українська самоідентифікація героя.

Ключові слова: ідентичність, національна самоідентифікація, діалог, пізнання, «Інший».

Summary. *The article investigates the problem of Ukrainian national identity by comparing the two cultures in the novel by Jonathan Safran Foer «Everything Is Illuminated». An important conceptual role in revealing the question of identity is represented by a notion of «the Other», which was introduced by Mikhail Bakhtin. The problem under study is disclosed in the novel through the Ukrainian character who seeks self-realization and gets on the path of self-cognition, posing a question of who am «I» and the relationship between «Me» and «the Other». The writer deliberately created a discourse of the meeting-knowledge of «the Other» by representatives of two different cultures in conditions which are unfamiliar to them. Through the eyes of «the Other» the writer shows how the world sees Ukrainians and how Ukrainians see themselves and others.*

However, crafting the image of a Ukrainian, the author withdrew from the model of stereotyped representation of «the Other», generating the idea of the necessity of cognition. Along with the change in the standard idea of Americans, Ukrainian Alex no longer desires to follow their behaviour, appearance and thinking. Instead, there appears real Alex – a curious, thoughtful young man who is on the path of self-cognition. Thus, the substitution of traditional values and notions for the instrumental-individualistic global morality of today has prevented the full development of the personality of the protagonist and his self-identification until the moment of his meeting with «the Other».

The image of Alex in the novel by the American writer reflects the evolution and development of the character's personality, who undergoes personal and national identification in the dialogue with «the Other», and thus changes his ideological paradigm. The author puts forward the concept of realizing human needs in preserving one's identity in front of the global threat of mental, cultural and national depersonalization.

The presence of «the Other» in the work under consideration has created conditions for the dialogue between different national cultures, in which Ukrainian self-identification of the character became possible through cognition and debunking stereotypes of peoples about each other.

Key words: identity, national self-identification, dialogue, cognition, «the Other».

Отримано: 15 липня 2017 р.

УДК 82.091:821.161

И. Ю. Голубишко

ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РОМАНА АРТУРО ПЕРС-РЕВЕРТЕ «ФЛАМАНДСКАЯ ДОСКА»

Артуро Перес-Реверте – испанский писатель и журналист. Его первый роман «Гусар» был опубликован в 1986 году. Успех пришёл в 1990 году после публикации романа «Фламандская доска»¹. Позже были изданы романы «Клуб Дюма, или Тень Решильё», «Кожа для барабана, или Севильское причастие», «Королева юга», «Карта небесной сферы, или Тайный меридиан» и др. В своих книгах писатель допускает мистификации, заключающиеся в рекурсивных ссылках на свои собственные произведения, и это, безусловно, одна из характерных черт его художественного стиля. Так, в романе «Кожа для барабана», изданном в 1995 году, главный герой видит в келье монахини репродукцию картины «Игра в шахматы» художника Питера ван Гюйса, которая была в центре событий в романе «Фламандская доска».

Цель данной статьи – рассмотрение жанрового своеобразия произведения Артуро Перес-Реверте «Фламандская доска». Сам автор не определяет его жанр, но в аннотации к книге читаем, что это роман, «интеллектуальный детектив, парадоксальный и многоплановый». Попытаемся это доказать.

По мнению Роспопина, «детективы испанского писателя Артуро Переса-Реверте (род. в 1951 г.) сверхпопулярны во всем мире, почти все экранизированы, однако обладают, на мой взгляд, достоинствами не столько головокружительно закрученного сюжета, сколько собственно литературными, а именно: изящным стилем, тонкой психологической проработкой характеров персонажей, населяющих оригинальный, то есть похожий на реальный и в то же время очевидно созданный воображением автора художественный мир антикваров, букинистов, шахматистов и коллекционеров разного рода произведений искусств» [5].

Я. Маркулан отмечал: «детектив как жанр так просто не вписывается в системную сетку «родов и видов». Он связан и с эпосом, и драмой, он может быть комедией и репортажем, повестью, пьесой, романом» [3, 24]. Венгерский исследователь Тибор Кёстхейи развивает эту мысль: «Если мы поразмыслим как следует, то увидим, что детектив – это мистерия нашего времени, мистерия в условиях массовой культуры. Он неизбежно напоминает – даже своей структурой – средневековые игры-представления» [2, 130]. События в нём не передают библейских историй или античных божественных культов, тайна происходящего переносится в настоящее время и касается она преступления. Кульминации это представление достигает в финальных сценах, когда собираются все заинтересованные лица в одном месте и один из героев (чаще всего детектив) «расставляет всё по полочкам», рассказывает о роли каждого персонажа в произошедших событиях.

Если до конца XIX века детектив не воспринимался как серьёзная литература, то в начале XX появилось много исследований по данной проблеме. В первую очередь это были сами авторы детективов (Г.К. Честертон, К. Чапек, У. Эко); детектив становится объектом анализа статей, диссертаций по лингвистике (И. Банникова, Н. Берковский, Э. Герасименко и др.); обращаются к произведениям детективной направленности и критики-литературоведы (А. Вулис, Я. Маркулан, Г. Анджапаридзе, А. Зверев, И. Волков, Ю. Ковалёв, Т. Кёстхейи, Б. Райнов и др.).

В современных исследованиях можно встретить широкую градацию детектива: психологический, исторический, иронический, фантастический, политический, шпионский, полицейский, остросюжетный, криминальный.

В последние десятилетия особенно активно разрабатывается ещё одна разновидность детектива – интеллектуальный (ИД). В чём же своеобразие подобных произведений? В них соединились увлекательный детективный сюжет и элементы истории, философии, мистики, религии, следует отметить и своеобразие проблематики. Объектом тайны в подобных детективных историях очень часто становятся произведения различных видов искусства. Иногда такие романы называют артефакт-детективами. Их отличает изысканная интрига, исторический антураж, замысловатые сюжеты. Артефакт – предмет искусства – становится и главным персонажем. Именно с ним и связано преступление, произошедшее иногда задолго до современных событий, но разоблачение преступника всё-таки наступает. Если говорить о понятии «интеллектуальный» относительно различных литературных жанров, то интеллектуальный роман (ИР), например, характеризуется рядом особенностей. В работе Т.Л. Гуриной «Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе XX века» выделяются три составляющие подобных произведений: 1) наличие высказываний теоретического порядка. Повествование немислимо без философских споров, размышлений героев о смысле жизни; 2) особая функция сюжета и принципы построения образов героев; 3) «поддерживающие элементы» теории – исторические и географические сведения, открытия в области искусства и культуры и т.п., – которые на самом деле становятся структурной частью романа [1, 200–202]. Интеллектуальный роман – познавателен. Так, читая «Фламандскую доску», хочется заглянуть в атлас и выяснить, где находилось Остенбургское герцогство; в историческую энциклопедию – и узнать о событиях в Европе того времени, сравнить даты. Главным разочарованием будет, пожалуй, тот факт, что не было такого художника Питера Гюйса. Но, прежде чем это выяснится, будет изучен целый пласт культуры Нидерландов, найдены точки соприкосновения творчества существовавших художников и П. Гюйса. Автор романа настолько убедителен в своих мистификациях и логических построениях, что читателю трудно смириться с этой выдумкой.

Герои романа размышляют о смысле жизни. Хулия, реставрируя картину, мысленно воспроизводит жизнь, изображённых героев, постепенно приходя к выводу, что доска рассказывает о преступлении. Одним из главных персонажей является Сесар – антиквар, эстет, человек большого жизненного опыта. Именно он является тем, кто озвучивает многие философские умозаключения о смысле жизни, любви и предательстве, прекрасном и отталкивающем. Роман наполнен этими идеями, и они абсолютно не «утяжеляют» сюжет, а наоборот, делают его увлекательным и познавательным. Следовательно, соблюдено и первое правило интеллектуального романа.

Что касается своеобразия сюжетной организации ИР, то в построении детектива это чаще всего обязательное условие. В указанной работе Я. Маркулан речь идёт о «двуфабульном построении» детектива. Оно включает «фабулу следствия и фабулу преступления, каждая из которых

имеет свою композицию, своё содержание, свой комплекс героев» [3, 30]. Построение сюжета в нашем романе сложное, можно сказать, что это роман в романе, а возможно, и не один. На первый взгляд, сюжет романа развивается традиционно для детективного жанра: преступления (убийства, кража картины, мошенничество), персонажи, расследующие их совершение (Хулия, Сесар, шахматист Муньос), второстепенные персонажи, но значимые для главных героев (Альваро, подруга Хулии, хозяева картины). Автор усложняет сюжет, создавая, детектив в детективе. Главной героиней, связующим звеном двух сюжетных линий является Хулия. Её работа художника-реставратора сравнима с «изысканием», «открытием тайн». В рамках данного романа подобную деятельность можно сравнить с работой сыщика. У девушки несколько направлений поиска, кроме решения профессиональных заданий реставратора: «опознание» изображённых на картине личностей, какова их судьба, что их связывает, о каком преступлении рассказывают герои и кто виноват в смерти одного из них.

Что касается «внешней» сюжетной линии, то все события – и житейские, и преступные – так или иначе связаны с картиной Питера Гюйса «Игра в шахматы». Хулия реставрирует доску по поручению подруги, хозяйки галереи Менчу Роч, для продажи на аукционе. Ответственно относясь к своей работе, девушка изучает историю произведения, чем примечательно было творчество автора – Питера Гюйса. Она обращается за советом к своему бывшему любовнику искусствоведа Альваро. В своё время они расстались, но сохранили деловые отношения. Однако, выполнив просьбу Хулии и собрав всю возможную информацию об авторе, эпохе и людях им изображённых, Альваро умирает. Далее в своей квартире Хулия находит труп подруги. И наконец, исчезает картина (следует отметить, что её так и не находят). Все эти события на первый взгляд абсолютно не связаны, а загадочности им прибавляют два полюса второстепенных персонажей: Сесар, крёстный Хулии, хозяин антикварного магазина, воплощение ума, утончённости, определённая тихая заводь для мятущейся души девушки, самый близкий для неё человек и советчик. С другой стороны, семейство Бельмонте – хозяин картины и его племянница с мужем. Последние двое – алчные хищники, ожидающие смерти дядюшки, который оставит им наследство. Кто из них виноват в преступлениях и почему, – загадка, которую и предстоит решить Хулии. С появлением на страницах романа Муньоса, становится очевидной важная роль шахмат в решении головоломок – и современных, и тех, которым больше пяти столетий.

Основная интрига «внутреннего» детектива развивается вокруг содержания картины Питера Гюйса «Игра в шахматы». Если исходить из того, что детектив – это литературное произведение, описывающее процесс раскрытия некоторой загадки, то в нём обязательно должна быть заключена тайна. Об этой особенности подобных сочинений говорят все исследователи. Так, Кёстхейи считает наличие тайны очевидным признаком детектива и даже обязательным условием. Он подчеркивает, что это «отличает его и от эпического жанра «высокого искусства», и от прочих форм развлекательной литературы. <...> Тайна – неременный отправной пункт сюжета. Без неё нет и не может быть расследования. <...> Тайна – генетический код детектива» [2, 12]. Загадки возникают почти сразу: таинственная надпись, личность самого художника. Казалось бы, на полотне изображена мирная сцена игры в шахматы двух мужчин. Мастер, по словам автора, выписывает на картине мельчайшие детали со скрупулёзностью хроникера, никак не раскрывая сути происходящего. Нет ничего загадочного, никаких намёков на преступление. Тем не менее, одна деталь всё ставит на свои места: внизу доски есть закрашенная автором или кем-то другим (скорее всего – его современником) надпись: «Кто убил рыцаря». А это уже намёк на преступление. Скрытые краской слова – это не вопрос, поэтому могут быть восприняты как одно из названий картины. Но Хулия сомневается и даже уверена, что это прямое указание на преступление, совершенное много веков назад. Вот её размышления, когда на рентгеновском снимке она увидела то, что не видно невооружённым взглядом: «<...> загадочная фраза <...> чья-то рука вывела её безупречными готическими буквами: *QUIS NECA VIT EQUITEM*. Хулия достаточно разбиралась в латыни, чтобы понять её без словаря. *Quis* – вопросительное местоимение, означающее «кто». *Necavit* – от глагола «песо», означающего «убить». *equitem* – винительный падеж от существительного единственного числа «*equus*», означающего «рыцарь». То есть фраза звучит «кто убил рыцаря», причём это явно вопрос – иначе зачем здесь слово *quis*, придающее ей некую таинственность» [4, 8]. Именно поиск ответа на этот вопрос и станет движущей силой развития сюжета, а в основе всего находится тайна, необходимая составляющая детектива.

Подводя итог, подчеркнём, что классический детектив, по замыслу автора, приближает событийную составляющую к действительности, а в ИД используется, в первую очередь, принцип образности, писатель в нём предлагает своё видение мира, он более свободен в создании его модели. В эту модель органично вписываются и теоретические положения, и нестандартно развивающийся сюжет, где правдоподобие сюжета становится второстепенным, а образы героев

определяются логикой развития философской идеи, и пространные исторические и культурологические отступления. Все эти особенности находим в романе Перес-Реверте.

В представленной работе не рассматривается значение отдельных художественных деталей (зеркало, шахматы и др.) для развития сюжета и характеристики персонажей, что может стать предметом дальнейшего анализа художественных особенностей произведения.

Примечания

¹ Доска – основа под живопись и иконопись, широко применявшаяся до начала использования холста в основном в средневековье и в искусстве эпохи Возрождения. Примером могут служить русская икона 12–17 веков, работы итальянских, голландских, немецких мастеров, а также других стран. Вот некоторые из них: «Троица» А. Рублёва, триптих Рогира ван дер Вейдена «Снятие с креста»; даже мастера Высокого Возрождения Италии писали на доске: Леонардо да Винчи «Благовещение», «Джоконда» и др., Рафаэль Санти «Мадонна с книгой (Мадонна Конестабиле)». Последняя переведена с дерева на холст в конце 19 века, как и многие произведения старых мастеров, написанные на доске.

Список использованных источников

1. Гурина Т.Л. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе XX века / Т.Л. Гурина // Проблема автора в художественной литературе. Вып. 1. – Ижевск, 1974. – С. 200–209.
2. Кестхейи Т. Характерология / Тибор Кестхейи // Анатомия детектива. – Будапешт : Издательство Corvina, 1989. – С. 125–234.
3. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив / Я. Маркулан. – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.
4. Перес-Реверте А. Фламандская доска / Артуро Перес-Реверте; [пер. с исп. Н.С. Кирилловой]. – М. : Эксмо, 2014. – 480 с.
5. Распопин В.Н. «Фламандская доска»: рецензия [Электронный ресурс] / В.Н. Распопин. – Режим доступа: <http://www.kniga.websib.ru/article.htm?no=50>.

Анотація. У статті аналізуються жанрові особливості роману Артуро Перес-Реверте «Фламандська дошка», що і визначило мету дослідження. Вивченням теорії детективу займалися самі автори, критики літературознавці, лінгвісти. Аналізований роман може бути віднесений до інтелектуального детективу, оскільки в ньому поєдналися захоплюючий детективний сюжет і елементи історії, філософії, містики, в центрі уваги артефакт – витвір живопису. Сюжет роману багатобабульний, своєрідна система персонажів. В подальшому передбачається дослідження ролі художніх деталей в розвитку сюжету даного роману.

Ключові слова: детектив, інтелектуальний детектив, сюжет, фабула, зображальність.

Summary. The aim of this article is to analyze the genre peculiarities of the novel «The Flanders Panel» by Arturo Perez-Reverte.

The genre of detective stories in its modern interpretation was formed relatively late – at the end of the XIXth century. Its analysis was carried out by the authors themselves (G.K. Chesterton, K. Chapek, U. Ecco), by literari critics (A. Vulis, Y. Merculan, G. Andzhapanidze, T. Curstheyi), by linguists (I. Bannikova, N. Berkovskiyi). The role of dialectical logic in reconstruction of the detective plot was on the research focus of B. Lepeshko and N. Volskiyi.

The novel «The Flanders Panel» possesses many features of a classical detective story: the presence of crime, mystery and secrets, logical puzzles; here we also find a criminal and his counterpart. This antipode is not a professional or a private detective, but a common person who has to find the truth in the current circumstances. The police stand aside the narration, and they learn the truth, though not the whole, only at the end of the novel.

The analyzed novel can be defined as intellectual detective. It combines the thrilling storyline with elements of philosophy, history and mystic what results in another significant feature – informativity. The painting «Chess Game» by Peter Guys is the root of crimes, both past and present, which take place in the novel. The picture lives by its own, telling the stories about people which are its characters and personages. Like a mirror, it reflects the reality making the plot and composition more complicated. The novel becomes a poly fable, even, a novel in a novel.

The article doesn't deal with the artistic details significant for the plot development and personage characteristics, what provides the further study of this novel.

Key words: detective story, intellectual detective, plot, fable, vividness.

Отримано: 21 серпня 2017 р.

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ВИРАЖЕННЯ ЕСЕМИ В ЕСЕЇСТИЦІ Є. КОНОНЕНКО

Художність – найголовніша ознака впливовості сучасної есеїстики, котра помітно її вирізняє з потоку одноманітної стандартизованої інформаційності, провокує читача на пошук альтернативної парадигми в сучасному культурному середовищі. Освоєння дійсності, її осмислення є результатом пізнавальної діяльності людини, що досягається як за допомогою наукового пізнання, так і художнього.

Саме протягом ХХ століття відбулося подолання розриву, який існував між художнім і науковим пізнанням. В художньому пізнанні людина виходить за межі раціональної однозначності. Вона потребує відчуття у своєму пізнанні того, що знаходиться у ній самій і навколо неї. Звісно, художнє пізнання при цьому не перетворюється в допоміжний інструментарій науки – воно виконує активну перетворюючу функцію [8]. Якщо говорити про есе як межовий жанр між журналістикою та художньою літературою, то саме есема є ядром художніх смислів в есеїстичному творі, багатовимірною величиною, що розвивається на тлі змін типів художньої свідомості й видів поетичного мислення, зумовлених вимогами літературно-стильової концепції поетичних напрямів та моральними імперативами культурної епохи, в якій відбувається становлення образу. Нові словесні поетичні образи модерну й постмодерну відзначаються порівняно з іншими епохами не тільки особливостями синтаксичного упорядкування їх компонентів, а й специфікою стилістичних тропів та фігур, що обумовлено розвитком есеїстичного та параболічного поетичного мислення [1]. На думку М. Епштейна, «як одиниця есеїстичного мислення, есема є вільним поєднанням конкретного образу та узагальнюючої його ідеї. При цьому факт залишається фактом, ідея – ідеєю, вони пов'язані не обов'язковим, не єдиним способом, але через особистість того, хто поєднує їх в досвіді самосвідомості» [4, 353].

Мета даної розвідки – провести на матеріалі збірок есеїв Є. Кононенко «Героїні та герої», «У черзі за святою водою», що есема в есеїстичному творі виступає як форма вираження смислу, в якій відбився духовний досвід людини. Важливим завданням є диференціація засобів художнього вираження есеми. Останні дослідження та публікації на цю тему (праці М. Балаклицького, Ю. Нестеренко, О. Вертипорох, Н. Іванової та ін.) показують, що більшість науковців в цілому підтримують дослідження есеми як одиниці есеїстичного мислення. Наступні кроки – питання актуалізації понять символу, метафори, інтертекстуальності, іронії, художніх аспектів авторського «я» в есе у їх зрощеності з есеєю, що відкриває шлях до типологізації есеми в есеїстичних творах Є. Кононенко на рівні мотиву, топосу, архетипу. На цьому зупинемося більш докладно.

Розпочнемо з того, що символічний зміст характерний для кожного пізнавального образу. Його витоки закладені у самій сутності людини як суб'єкта творчості. Символ – засіб надання художньому образу смислової глибини та повноти, нашаруванням змістових асоціативних рядів. Символ як культурна форма є засобом надання всезагальності змісту образній структурі мистецтва завдяки уособленому (згорнутому) в ньому багатству духовного досвіду відносин людства зі світом. Символ постає універсальним засобом не лише для пояснення («ідентифікації») художнього образу в контексті духовного досвіду, але допомагає поглибленню його змісту, виводячи з меж ситуативного у сферу надчасового, символічного буття. Художній символ має знакову природу, оскільки утворює єдність смислу та його позначення. Особливість мистецтва полягає саме у співвідношенні, спорідненості й конкретному взаємопроникненні смислу й образу. Символ як складна духовна структура не може бути ні цілком неадекватним своєму значенню, ні цілком тотожним йому. Відтак, символічний образ містить у собі велике багатство значень. Скажімо, широко вживаний символ кола уособлює нескінченність і водночас внутрішню завершеність, у межі якої може вкладатися вся безмежність світу. В міфології це образ колеса, що є символом сонця, Великої Ведмедиці тощо, водночас це образ змія, що є символом родючості, землі, води, дощу, вогню (зокрема небесного), чоловічого та жіночого породжуючих начал тощо. У мистецтві це образ-архетип, що символізує незнищенність життя, вічне його відродження у невичерпному багатстві форм: символ «вічного повернення». Трикутник як дещо ціле має символічне наповнення, що відсилає свідомість до ідеї Бога, адже містить те саме число сторін і кутів, яке релігія знаходить в образі Бога [10]. У есеїстичних творах Є. Кононенко кожна есема без винятку наповнена яскраво вираженим символічним змістом: нелегал, телегонія, Маруся Чурай, Леся Українка, Ліна Костенко, Оксана Забужко, Еміль Нелліган, З. Фрейд, Маргеріт Юрсенар, Мартін Грей, місто Київ (збірка «Героїні та герої»); погана дитина, McDonalds, імператриця Катерина II, дра-

ма-феєрія «Лісова пісня» Лесі Українки, математика, М.Гоголь, день Святого Валентина, 8 березня, Великодень, свята вода, Україна, національний Ерос, місто Калуга, кукурудзяні поля, республіка Чилі, Дашніям Лувсандамба, Крістофер Мерілл, Арль Вінсента тощо (збірка «У черзі за святою водою»). Справедливим вважаємо висновок дослідниці Я.Ю. Зеленської стосовно того, що будь-який символ є образом і будь-який образ, хоча б до певної міри є символом. Авторологічний образ і образ-символ служать меті художнього розкриття насамперед якихось конкретно зображуваних явищ [5, 83].

Загальновідомим є той факт, що мова художньої літератури – складне поєднання загальнономовних образних засобів та індивідуально-авторських стильових модифікацій. Талановитий майстер слова в процесі художнього освоєння світу знаходить такі мовно-виражальні форми, які б підкреслювали несподіваність поетичних асоціацій, були б основою для створення конкретно-чуттєвих образів та служили б джерелом емоційно-оцінного змісту. Цю особливість поетичної мови помітила і оригінально сформулювала Л.Костенко: «Поезія – це завжди неповторність, якийсь безсмертний дотик до душі» [9]. Без метафори неможливо осмислити й описати нове явище. Саме свідомість і думки неминуче метафоричні. Метафора відповідає здатності людини вловлювати і створювати подібність між дуже різними індивідами та класами об'єктів. Ця здатність грає величезну роль як у практичному, так і в теоретичному мисленні. Одним із засобів метафоризованого вживання слова у творах Є.Кононенко є антропоморфізація, що ґрунтується на наділенні неживих предметів, явищ природи тощо якостями живих істот. Відповідно до вищесказаного зауважимо, що есеї в есеїстиці Є.Кононенко глибоко метафоричні. Зустрічаємо есеї, значення яких розкривається через антропоморфні метафори. Зміст есеї кризи (есеї «1000 слів про кризу», збірка «У черзі за святою водою») ретранслюється через метафоричний образ «поганої дитини»: «В останні кілька років у масовій культурі панує дискурс «поганої дитини». А якщо й не поганої, то такої, яка неодмінно прагне виглядати поганою. Дитини, яка бешкетує. Підлітка, який самостверджується через невмілий бунт. А носієм цього кризового дискурсу є людина доросла, яка вочевидь вважає переконливою саме таку кризову стилістику» [7, 11]. Гносеологічний зміст есеї математики читач усвідомлює через антропоморфну метафору «цариці наук» (есеї «Як царюється цариці наук», збірка «У черзі за святою водою»). «В усьому світі математика лишатиметься царицею освіти, і вчителі математики лишатимуться для школярів важливими особами. Як і викладачі математики на нематематичних факультетах. І снобізм математика як інтелектуала першого, а то й вищого, ґатунку плекатиметься у прірвах математичної гордині, бо ж саме за допомоги математики можна розгадувати задум Бога. Бо й Бог, створюючи цей світ, мислив математично» [7, 62]. Символічне значення урбаністичної есеї міста Києва розкривається через антропоморфну метафору «будинків-монстрів», що культивує проблему нищення міста (есеї «Будинки-монстри», збірка «Героїні та герої»). «Тема нищення Києва вже давно стала загальним місцем і журналістики, і красного письменства. Певне, більше ніде в світовій урбаністиці не зафіксовано, щоб унікальне історичне місто знищували так натхненно, так самозакохано, з таким потужним виходом чорної енергії» [6, 182]. Есеї McDonalds'a (есеї «Блиск і злидні McDonalds'a», збірка «У черзі за святою водою») приклад просторової метафори, що уособлює ідею гастрономічних детермінант сучасної української культури: «У нас у Макдональдсі можна побачити забезпечених матусь, які привели своїх добре відгодованих діток спожити черговий Біг-Мак. Можна побачити родини гостей столиці з регіонів, які, певне, цілий рік відкладали гроші на вікенд у Києві, щоб, принаймні у цей день, ні в чому собі не відмовляти. Адже серед місць особливого інтересу столиці України Макдональдс є обов'язковим елементом списку!» [7, 14]. Зміст онтологічної есеї раю (есеї «Рай для письменників серед кукурудзяних полів», збірка «У черзі за святою водою») розкривається через просторову метафору «кукурудзяних полів», що уособлює ідею аграрного потенціалу американського штату Айова, але поряд з цим: «Найбільшу славу в Америці та за її межами має такий факультет в університеті штату Айова. Штат, всесвітньо відомий своїм кукурудзівництвом, а в межах своєї країни славиться ще й могутнім свинарництвом, а більше нічого специфічного не приніс світовій славі своєї великої держави, відомий в інтелектуальних колах Америки саме завдяки вже згаданій writing workshop, письменницькій майстерні, де американські громадяни з усіх штатів вчаться на письменників» [7, 159]. Також есеїстика Є.Кононенко характеризується вживанням різних форм інтертекстуальності, що розглядається як засіб додаткового, імпліцитного смислу в тексті есею. За допомогою інтертекстуальності автор повідомляє про свої культурно-семіотичні уподобання. Цитата стає немов представником чужого тексту, механізмом запуску асоціацій. Є.Кононенко вдається до цього прийому, щоб засвідчити своє поклоніння перед авторитетним попередником. Символічний зміст есеї видатної поетеси Лесі Українки розкривається через інтертекст її безсмертного твору, драми-феєрії «Лісова пісня» (есеї «Те, що не вмирає», збірка «У черзі за святою водою»): «Розмірковуючи над місцем «Лісової пісні» в українській культурі, неодмінно приходиш до питання: яка ще національна культура

має у своїй скарбниці подібний твір, настільки глибокий за своїм філософським сенсом, такий досконалий стилістично і такий популярний серед непосвячених?» [7, 46]. Семантика есеї повій (есеї «Повії та жінки порядні», збірка «Героїні та герої») реалізується через інтертекст твору канадського журналіста чеського походження Віктора Маларека «Наташі»: «Зрештою, все те, про що пише Маларек, не є новим для пострадянських читачів. Об'яви обіцяють молодим дівчатам роботу офіціанток, танцівниць, а то й секретарок, а відтак ці дівчата опиняються в борделях, де не зароблять грошей, а лише втрачають здоров'я, і ще добре, якщо вибираються звідти живими» [6, 26]. Окрім цього, есеїстичні твори Є. Кононенко дають можливість зрозуміти багатогранність авторського «я», що розкриває емоційні проєкції, світовідчуття та світобачення письменниці. Інтелектуалізм автобіографічного «я» окреслюється її знанням як вітчизняної, так і європейської літератури, та й культури загалом, що проступають на сторінках есеїв «Співоча душа України», «Heroine or bad girl?», «Був справді золотим той корабель-примара...», «Дідусь Фройд завжди з нами» (збірка «Героїні та герої»), «Перший із класиків», «Арль Вінсента», «Крістофер Мерілл» (збірка «У черзі за святою водою») тощо. Отже, суб'єктивне в есеїстиці йде від автобіографізму та від власне авторської свідомості, його особистісних ціннісних орієнтирів. В есеях Є. Кононенко вмilo типізує своє власне світовідчуття, що сприяє об'єктивізації суб'єктивного. Вивчення автобіографічного «я» і особливостей його виявлення в есеях дає змогу простежити саме життя, оскільки художня розповідь про нього може бути формою усвідомлення власного життя і способом самовираження автора як творчо обдарованої непересічної особистості, яка стала національним речником українського народу.

Слід наголосити на тому, що в есеїстичних творах Є. Кононенко читач натрапляє на іронічний модус художності. Як зазначає дослідниця С. Гейко, «іронія... виявляється не методом теоретичного дослідження, а інструментом мистецької практики. Митець, що практикує, – це спостерігач-експериментатор. Іронія дає йому можливість підніматися над будь-яким способом дослідження реальності, тобто фактично є універсальним засобом у боротьбі з догматизмом» [3]. «Іронія, – пише Н. Хамітов, – виникає як важлива складова культурної діяльності, дозволяючи більш критично сприймати можливості особистості та спільноти. Руйнуючи простір пафосу, іронія створює нову, більш відкриту реальність, проте, стаючи пафосом сама, призводить до руйнування творчих здібностей і до саморуйнування. Тому самоіронія виникає не тільки внаслідок обмеження власного пафосу, але і власної іронії. Отже, можна говорити про гармонію іронії та пафосу» [11, 80]. Так, наприклад, іронічним пафосом пронизані есеї «Від кого наші діти?», «Стійбище людське з асфальту й бетону» (збірка «Героїні та герої»), «Великі люди: універсальне й національне», «1000 слів про кризу» (збірка «У черзі за святою водою») тощо.

Також зауважимо, що національна світоглядна авторська есема проявляється в системі архетипних семіотичних концептуальних конструкцій, які ідентифікуються на всіх тематико-проблемних підрівнях ідейно-художньої есеїстичної цілісності творчості Є. Кононенко: соціокультурному, мистецькому, політичному, філософському. Це есеї «мова», «влада», «любов», «свобода», «добро», «краса» тощо – генетично закодовані чинники ідеальної світобудови, система ідей-феноменів, які наділені енергетикою перетворення процесу «пізнання себе» у «вічний» інстинкт конструювання істинної суспільної екзистенції. Таким чином, будь-який різновид есеї на сторінках есеїстичних творів Є. Кононенко у процесі рефлексивно-сприйняттєвої метаморфози перетворюється на «концепт»:

– мотив – образ, спільний для декількох творів чи групи творів «закріплення образної інформації, що сягає кордонів конкретного твору» [2, 38]: свято (есеї «Свято – це святе»), чоловік («Чому чоловічі гріхи не такі тяжкі?»), жінка («Повії та жінки порядні»), місто Київ («План МОГО Києва») тощо;

– топос – «образ, характерний для цілої культурно-інформаційної системи певного періоду» [2, 38]: Маруся Чурай («Співоча душа України»), Ліна Костенко («Heroine or bad girl?»), Зигмунд Фрейд («Дідусь Фройд завжди з нами»), погана дитина («1000 слів про кризу»), імператриця Катерина II («Катерина: антигероїня України, героїня Росії?»), драма-феєрія «Лісова пісня» («Те, що не вмирає») тощо;

– архетип – «виявляє найбільш постійні інформаційні ознаки-системи, що пронизують усю художню свідомість від міфології до сучасності; сталий інформаційний фонд сюжетів-систем, що передаються з покоління в покоління» [2, 39]: війна («Ми – онуки війни?»), герої («Герої в обороні»), ритуальна їжа («І з сиром пироги...»), Ерос («Ерос у вишиванці») тощо.

Отже, у результаті мислення та словотворчості нові образні багатоаспектні концепти давно відомих понять стали новою віхою в розвитку суспільно-культурної думки. Такою манерою метафоричного структурування есеїстичного «мислеобразу» автор художньо вуалює пряму номінацію, надаючи їй нового, уже майже афористичного звучання, артикулюючи її ідейне й філософське звучання, апелюючи до інтелектуально-духовної сфери реципієнта, його асоціативно-об-

разного мислення, саме тому кожна есема в системі есеїстичного світосприйняття Є. Кононенко є еманациєю її морально-етичної, інтелектуальної, етно-ментальної парадигми.

Перспективи подальших досліджень передбачають вивчення поліваріантних художніх модифікацій есеми в сучасній письменницькій есеїстиці.

Список використаних джерел

1. Белехова Л.І. Словесний поетичний образ у когнітивному висвітленні (на матеріалі американської поезії) [Електронний ресурс] / Л.І. Белехова. – Режим доступу: ekhsuir. kspu. edu/bitstream/
2. Буряк В.Д. Журналістська творчість як система образної комунікації: навчальний посібник / В.Д. Буряк. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2003. – 60 с.
3. Гейко С. Іронія в трансформаціях модернізму та постмодернізму [Електронний ресурс] / С. Гейко. – Режим доступу: mari. kiev. ua/.../НК-5_2008_p-042-052_Geyko. pdf.
4. Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков / М.Н. Эпштейн. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
5. Зеленська Я. Ю. Проблема вивчення поняття про образ-символ ушкільному курсі української літератури / Я.Ю. Зеленська // Вісник Запорізького національного університету. – 2009. – № 2. – С. 81–84.
6. Кононенко Є. Героїні та герої: статті та есеї / Є. Кононенко. – К. : Грані Т, 2010. – 200 с.
7. Кононенко Є. У черзі за святою водою. Есеї / Є. Кононенко. – К. : PR-Prime Company, 2013. – 201 с.
8. Количева Т.В. Наукове і художнє пізнання в ХХ столітті: подолання розриву [Електронний ресурс] / Т.В. Количева. – Режим доступу: archive. kpi.kharkov.ua/files/28217/
9. Кравець Л. Метафора та метонімія – два центри тропеїчної системи [Електронний ресурс] / Л. Кравець. – Режим доступу: kulturamovu. univ. kiev.ua/КМ/pdfs/Magazine55-56-6.pdf.
10. Символічний характер художньої образності [Електронний ресурс] / Режим доступу: pidruchniki. com/ /simvolichniy_harakter_hudozhnoyi_obraznos_i
11. Хамитов Н. Іронія / Хамитов Н., Крылова С. Философский словарь. Человек и мир. – К. : КНТ, 2006. – С. 79–80.

Анотація. У даній статті розкриваються особливості художнього вираження есеми в есеїстичних збірках Є.Кононенко «Героїні та герої», «У черзі за святою водою». Особлива увага звертається на актуалізацію понять символу, метафори, інтертекстуальності, іронії, художніх аспектів авторського «я» в есе у їх зрощеності з есеєю, що відкриває шлях до типологізації есеми на рівні мотиву, топосу, архетипу.

Ключові слова: есе, есема, символ, метафора, інтертекстуальність.

Summary. In this article the point of the artistic expression of the essema in the collection of essay type compositions of Y. Kononenko «Heroines and heroes», «In the queue for Holy water» is revealed. The essay's style is differs in imagery, the aphoristic nature, the usage of latest metaphors, new poetical images, conscious attitude on the conversational intonation and lexicon. It formed in compositions, where the author's personality was on the foreground long ago.

Artistry is the most important characteristic of the consequence of modern essayistic, which distinguishes it from the flow of the same standardized informational content, provokes readers to find the alternative paradigm in the modern cultural society. Mastering of the reality, its understanding are the result of the person's cognitive activity, which is achieved by scientific cognition and through the artistic exploration of the world. A process of its cognition in the artistic worldview is reviewed not as a scientific-theoretical mastering, but as a creative process which allows the influence on current cognitive needs of the particular subject. Taking into account a such difference we can say about changes which can be in the scientific worldview. That is why we make a point of the actualization of symbols, metaphors, intertextuality, irony, artistic aspects of authorial «I» in essays in a scientific reconnaissance, jointing it with essema as a unit of the essay type thinking.

New imaginative multisapect concepts of well known terms became a new milestone in the development of the social-cultural thought as a result of thinking and word creation. The author obscures the direct nominalization by such manner of metaphorical structuring of essay type's thought form, providing it with a new aphoristic sounding, appealing to intellectual-spiritual sphere of the recipient, his associative-imaginative thinking. That is why each essema in the system of the essay type worldview of Y.Kononenko is an emanation of its moral and ethical, intellectual, ethnic mental paradigm.

Key words: essay, essema, metaphor, symbol, irony, intertextuality.

Отримано: 8 серпня 2017 р.

ХРОНОТОП РОМАНУ ДЖОНА ФАУЛЗА «МАГ» В РІЗНОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАЦЬКИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

В історії англійської літератури ХХ століття було відзначено великою зацікавленістю письменників елліністичною спадщиною, що проявлялось в інтересі до історії, географії, культури Древньої Греції. Грецька тематика відчутно захоплює Дж. Джойса, Р. Тревельяна, Е.М. Форстера, Р. Грейвза, Дж. Ліндсея, М. Рено, Дж. Вінтерсона. У цьому плані значне місце посідає творчість Джона Фаулза, особливо його роман «Маг». Зацікавленість Фаулза Грецією з'явилась внаслідок особистих вражень від перебування в країні, так і в результаті його глибокого захоплення давньогрецькою міфологією, філософією (особливо філософією Геракліта), творчістю античних авторів (насамперед, Гомера), поезією ХХ ст.: К. Кавафіса, Г. Сеферіса, Я. Ріцоса, О. Елітіса [5]. Письменник називав Грецію своєю другою батьківщиною. Роман «Маг» в остаточній редакції з'явився в 1977 році із передмовою письменника, в якій він пояснює інтертекстуальні перегуки свого твору, розповідає про паралелі між текстом і реаліями. Цей роман неодноразово ставав об'єктом різних досліджень, проте часопросторова організація твору в контексті порівняння оригіналу з його українським та грецьким перекладами ще не були предметом окремого дослідження, що обумовлює актуальність цього дослідження. Відтак, мета цієї роботи – порівняльний аналіз часових і просторових відносин тексту оригіналу роману «Маг» з його перекладами українською та грецькою мовами.

Англійський письменник Джон Фаулз у своєму романі «Маг» розповідає про молодого чоловіка Ніколаса Ерфе, представника типової післявоєнної англійської інтелігенції. Його життя невизначене та безцільне, і для того, щоб щось змінити в житті, він вирішує відправитися на грецький острів Фраксос в пошуках нових вражень та намагаючись припинити стосунки зі своєю дівчиною Алісон. Майже протягом року він працює вчителем англійської мови в школі на острові, упродовж цього часу він починає усвідомлювати власну бездарність та безглуздість існування і ледь не вирішує скоїти самогубство. Але несподівано під час прогулянки Ніколас знаходить віллу «Бурани», яка стала для нього саме тим, чого він прагнув – вигаданим світом та новою таємницею. З цього моменту головний герой стає учасником так званого «експерименту», який для нього влаштував власник вілли – Моріс Кончіс. На долю головного героя випав чималий ряд таємниць, випробувань волі та психіки. Всі ті події, які довелося пережити головному герою, настільки занурюють його в світ міфів та таємниць, що він майже втрачає почуття реальності. Моріс Кончіс достатньо вправно керує Ніколасом упродовж усього «експерименту», та навіть тоді, коли Ніколас приходить до переконання, що він визначився зі своїми дійсними бажаннями і навчився відрізнити справжнє від неправдивого, казка обривається і перетворюється на нічний кошмар, в якому Кончіс доводить Ерфе всю помилковість його висновків. У кінці роману головний герой повертається до Англії.

Творчість Джона Фаулза поєднує в собі міфологічну, екзистенціалістську і постмодерністську основи, які проявляються, відповідно, в прагненні автора створити багатозначний підтекст, тобто рівень класичних архетипів, реалізації проблеми становлення особистості, що проходить випробування, а також у створенні інтертексту і виборі ігрових моделей [7, 110]. На нашу думку, цей роман також має елементи роману виховання. В основі сюжету є історія становлення Ніколаса Ерфе, який набуває життєвого досвіду під час всіх тих випробувань, які влаштував для нього загадковий мешканець острова Фраксос, Моріс Кончіс. Для розвитку головного героя автор роману вибрав незвичайну сюжетну лінію, яка являє собою динамічний сюжет з несподіваними поворотами, елементами детектива і фантастики. Все це підпорядковується одній ідеї – показати шлях самопізнання людини, усвідомлення себе як особистості.

Стосовно мети цієї роботи зазначимо, що порівняння різномовних перекладів хронотопу Греції в романі «Маг» є складовою нашого дослідження рецепції творчості Д. Фаулза в українській та грецькій літературах. Перший переклад роману українською мовою був здійснений Олегом Королем в 2015 році, а грецькою мовою він був перекладений в 1997 році Федоном Тамвакакісом. В процесі дослідження було застосовано хронотопічний аналіз, а також елементи описового методу. Термін «хронотоп», введений М. Бахтіним, означає взаємозв'язок часових і просторових характеристик зображених у художньому творі явищ. М. Бахтін стверджував, що саме хронотоп є організаційним центром основних сюжетних подій у романах: «В літературно-художньому хронотопі ... час густішає, щільнішає, стає художньо зримим; простір стає інтенсивнішим, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, і простір обмірковується та вимірюється часом» [1, 355].

На нашу думку, хронотоп Греції виконує велику роль для сюжетно-композиційної структури роману. Значущі події в житті обох головних героїв твору відбуваються саме на грецькому острові Фраксос. Ніколас Ерфе, який раніше чув про місце від свого колеги Мітфорда, коли приїздить в країну, бачить все своїми очима і такими словами описує побачене: «*Five days later I was standing on Hymettus, looking down over the great complex of Athens-Piraeus, cities and suburbs, houses split like a million dice over the Attic plain. South stretched the pure blue late-summer sea, pale pumice-colored islands, and beyond them the serene mountains of the Peloponnesus stood away over the horizon in a magnificent arrested flow of land and water. Serene, superb, majestic: I tried for adjectivesless used, but anything else seemed lick and underweight. I could see for eighty miles, and all pure, all noble, luminous, immense, all as it always had been*» [8]. Український перекладач так передає його враження: «*За чотири дні я стояв на горі Гімет, споглядаючи на мегаполіс Афіни-Пірей, на міста і передмістя, що міриадами гральних костей розсипалися на рівнині Аттики. На півдні розляглося чисте блакитне передосіннє море з островами кольору синьої пемзи, а ген там, понад обрієм, у завмерлому розкішному потоці землі і води, височили погідні гори Пелопоннесу. Погідні, пишні, величні... Я добирав якихось інших означень, менш зужиткованих, але кожне видавалося дуже вбогим. Тут око сягало поза вісімдесят миль у далину, все було прозоре, чудовне, просвітлене й прозоре – таке, як і незчисленні віки тому*» [6, 44]. Ми не вважаємо переклад О. Короля вповні адекватним через неточності та використання семантичних трансформацій. Якщо перекласти оригінал без невинуватих прикрас, то маємо такий текст: «*Через п'ять днів я стояв на горі Гімет, дивлячись вниз на великий комплекс Афіни-Пірей, міста та передмістя, будинки, розділені, немов гральні кістки, на Аттичній рівнині. З південного боку простягнулось чисте, блакитне море кінця літа, острови кольору блідої пемзи, а за ними на далекому горизонті височили спокійні гори Пелопоннесу в чудовому поєднанні землі і води. Спокійні, чудові, величні: я намагався підібрати прикметники менш уживані, але будь-що інше здавалося не таким вдалим. Я міг бачити понад 80 миль вдалину і усе було чисте, благородне, світле, величне, все як і завжди було*» (переклад наш. – К.Д.). Читаємо грецький варіант: «*Τέσσερις μέρες αργότερα στεκόμουν στον Γμηττό κοιτώντας κάτω τό τεράστιο σύμπλεγμα Ἀθήνας και Πειραια, πόλεις καί προάστια, σπίτια πεταμένα σάν εκατομμύρια ζάρια πάνω στήν αττική πεδιάδα. Στο νότο απλωνόνταν τό καθαρό γαλανό της θάλασσας στό τέλος του καλοκαιριου, χλωμά νησιά στό χρώμα της ελαφρόπετρας, καί πέρα από αυτά, τά γαλήνια βουνά της Πελοποννήσου πάνω από τόν ορίζοντα σέ μία υπέροχη ακινητοποιημένη συνέχεια γης καί νερού. Γαλήνια, υπέροχη, μεγαλειώδης, δοκίμασα επίθετα λιγότερο χρησιμοποιημένα, όμως κάθε τί άλλο έμοιαζε λιγότερο βαρυσήμαντο. Μπορούσα νάδωογδόντα μίλια μακριά καί όλα ήταν αγνά, όλα εύγενικα, φωτεινά, απέραντα, όλα όπωσήταν πάντα*» [9, 57]. Переклавши грецький текст українською, маємо: «*Через чотири дні я стояв на горі Гімет, дивлячись вниз на величезний комплекс Афіни-Пірей, міста і передмістя, будинки, розкинуті, як мільйони кісток, на рівнині Аттики. З південного боку розташовується чисте, блакитне море кінця літа, острови кольору блідої пемзи, а за його межами спокійна гора Пелопоннес, прямо над горизонтом чудове нерухоме поєднання землі і води. Спокійний, красивий, чудовий, я намагався підібрати найменш вживані прикметники, проте все інше здавалось менш важливим. Я міг бачити понад 80 миль вдалину і все було чистим, все ніжне, яскраве, нескінченне, все як завжди*» (переклад наш. – К. Д.). Доходимо висновку, що грецький переклад є значно ближчим до оригіналу, а Олег Король в своєму перекладі застосовує прийом лексичного додавання.

Згодом Ніколас Ерфе ділиться своїми враженнями стосовно Греції: «*...As if Greece were a woman so sensually provocative that I must fall physically and desperately in love with her, and at the same time so calmly aristocratic that I should never be able to approach her.*

None of the books I had read explained this sinister-fascinating, this Circe-like quality of Greece; the quality that makes it unique. In England we live in a very muted, calm, domesticated relationship with what remains of our natural and scape and its soft northern light; in Greece landscape and light are so beautiful, so all-present, so intense, so wild, that there relationship is immediately love-hatred, one of passion. It took me any months to understand this, and many years to accept it» [8]. Український перекладач зробив наступний переклад: «*Ніби Греція була такою еротичною спокусницею, що хоч-не-хоч, а по вуха залюбишся, і водночас такою байдужою аристократкою, що й несила підійти до неї. Жодна з книжок, що я прочитав, не розтлумачила цієї недоброї, чарівливої, кіркеїної властивості, завдяки якій Греція єдина й неповторна. В Англії ми дуже мирно, спокійно, по-домашньому співіснуємо з нашими рештками природи і з її м'яким північним світлом; натомість у Греції природа й світло такі прекрасні, такі всюдисущі, такі потужні, такі буйні, що співіснування стоїть на своєрідному почутті – сплаві любові й ненависті. Багато місяців минуло, поки я це збагнув, а примирився з цим аж по багатьох роках*» [6, 44–45].

Як бачимо, український перекладач знов використовує лексичні трансформації не на користь семантичної тотожності з оригіналом, емфатично посилюючи зміст. Наприклад: «*if Greece were a woman ... so calmly aristocratic...*» – «була байдужою аристократкою». Вірний переклад

звучить так: «Якби Греція була жінкою... спокійно аристократичною...». Крім того, в цьому великому тексті зустрічаємо ще один приклад неадекватної передачі змісту: «недоброї, чарівливої, кіркеїної властивості». «*This Circe-like quality of Greece...*» – алюзію щодо чарівниці Кіркеї з давньогрецького міфу в українському тексті подано за допомогою транскодування, тобто було просто транслітеровано. У контексті слів рідної мови транскрибоване слово виділяється як чуже, що надає предмету, який воно позначає, конотацію оригінальності, але водночас незрозумілості, зокрема у даному контексті. Бажано було б надати примітку перекладача або застосувати внутрішньотекстове пояснення. Наш варіант перекладу: «Жодна з книг, які я прочитав, не пояснила цієї зловісно-захоплюючої, унікальної якості Греції, яку мала її прадавня чарівниця Кіркея». Стосовно грецького перекладу, то можемо сказати, що він практично співпадає з оригіналом.

Перше враження Ніколаса від острова Фраксос: «*Phraxos lay eight dazzling hours in a small steamer south of Athens, about six miles off the main land of the Peloponnesus and in the center of a landscape as memorable as itself: to the north and west, a great flexed arm of mountains, in whose crook the island stood; to the east a distant gently peaked archipelago; to the south the soft blue desert of the Aegean stretching away to Crete. Phraxos was beautiful. There was no other adjective; it was not just pretty, picturesque, charming – it was simply and effortlessly beautiful. It took my breath away when I first saw it, floating under Venus like a majestic black whale in an amethyst evening sea, and its till takes my breath away when I shut my eyes now and remember it. Its beauty was rare even in the Aegean, because it shills were covered with pinetrees, Mediterranean pines as light as green finch feathers. Nine-tenth of the island was uninhabited and uncultivated: nothing but pines, coves, silence, sea. Herded into one corner, the northwest, lay a spectacular agglomeration of snow-white houses around a couple of small harbors*» [8]. Український переклад: «Від Афин до Фраксосу – вісім незабутніх годин на пароплавчику в південному напрямку. Острів лежить десь за шість миль від пелопоннеського узбережжя – такий самий незабутній, як і його оточення: з півночі й заходу Фраксос велетенською рукою обіймають гори, й він якраз у ліктьовому згині; ген далеко на сході манячать пагорби архіпелагу; на півдні м'яко-блакитна пустиня Егейського моря простягається до самого Криту. Фраксос прекрасний. Інші епітети не годяться. Його не назвеш милим, гарним, мальовничим; він прекрасний – дуже просто й без натяжки. Мені забило дух, коли я вперше побачив, як він пливе в промінні Венери, немовби величавий чорний кит, у вечірньому аметистовому морі. Та й досі мені забиває дух, коли заплющую очі й гадаю про нього. Навіть в Егейському морі рідко де знайдеш таку красу. Пагорби тут поросли соснами – середземноморськими пініями, світлими, як пір'я в'юрка. Дев'ять десятих острова – це незаселена й необроблювана земля. Тільки сосни, невеликі затоки, море, тиша. У північно-західному куті, біля двох бухточок, мальовничо розсипалися сніжно-білі будиночки» [6, 45]. При перекладі цього уривку український перекладач змінив синтаксичну структуру тексту, розбивши довгі англійські речення на кілька коротших українських. Федон Тамвакакіс йде точно за оригіналом, адекватно передаючи його семантико-стилістичну та синтаксичну структуру.

У підсумку, зауважимо, що у статті висвітлено лише деякі аспекти порівняльного аналізу різномовних перекладів хронотопу роману «Маг» Джона Фаулза. У результаті дослідження встановлено, що грецький переклад часово-просторових відносин тексту є повністю адекватним першотвору. В україномовній версії роману було застосовано такі перекладацькі прийоми, як: транскодування, контекстуальні та синтаксичні трансформації. Детальніший філологічний аналіз вказаних варіантів перекладу роману стане предметом нашої подальшої роботи.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Литературно-критические статьи. – М. : Искусство, 1986. – С. 234–407.
2. Зорівчак Р. Реалія і переклад (на матеріалі англійських перекладів української прози) / Р. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львівському ун-ті, 1989. – 216 с.
3. Корунець І.В. Вступ до перекладознавства : підручник / І. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 512 с.
4. Мюллер В.К. Англо-русский словарь / В.К. Мюллер. – М. : Русский язык, 1981. – 887 с.
5. Павлова А.А. Греция в прозе Джона Фаулза : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» / А.А. Павлова. – М. : 2010. – 20 с.
6. Фаулз Д. Маг : роман / пер. з англ. О. Короля / Д. Фаулз. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2016. – 528 с.
7. Шамсутдинова Н.З. Магический реализм в современной британской литературе (Анжела Картер, Салман Рушди) : дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература)» / Н.З. Шамсутдинова. – М. : 2008. – 187 с.

8. Fowles, John. The Magus [Електронний ресурс] / John Fowles. – Режим доступу : <http://e-libra.ru/read/216736-the-magus.html>
9. Φωουλς, Τζων. Ο Μαγος / μετάφραση Φαίδων Ταμβακακης / Τ. Φωουλς. – Αθήνα : Βιβλιοπόλειον της «ΕΣΤΙΑΣ» Ι.Δ. Κολλαору & Σιας Α.Ε., 2012. – 775 σ.

Анотація. Стаття присвячена перекладацькій рецепції роману «Маг» англійського письменника Джона Фаулза в різних національних літературах. Здійснено аналіз хронотопу оригіналу з його перекладами українською та грецькою мовами. Висвітлено прийоми відтворення художньо-стилістичних особливостей аналізованого твору, застосовані перекладачами.

Ключові слова: хронотоп, перекладацькі прийоми, рецепція, адекватність перекладу, оригінал, семантико-стилістична структура.

Summary. The article is devoted to the translation reception of the novel «The Magician» by the English writer John Fowles in various national literatures. «The Magus» is a postmodern novel by British author John Fowles. It is a novel of revelation: it recounts the 'initiating' journey of Nicholas Urfe, a young and ambitious Englishman, who will live on a Greek island a year and, who, through the trials to which a strange man – Maurice Conchis – will subject him, will discover his inner self. By integrating themes of the ancient Greek mythology with elements from his personal Greek experience, John Fowles succeeds in creating a fascinating novel, which is classical and at the same time modern. «The Magus» has been described as the cult novel of the 20th Century.

The author of the article investigates the function and artistic value of time-space category in a literary work. Attention is focused on the chronotope of Greece in the novel and its reproductions in other national translation versions, in Ukrainian and Greek in particular. The techniques of reproduction of artistic and stylistic peculiarities of the analyzed work, applied by the translators, are highlighted. Translation is understood here as the primary stage of literary reception therefore the translators turn out to be the first receiving objects within this process. As the result of the study it was found out that the Greek translation of time-space relations of the text proves to be adequate to the original text. In the Ukrainian version of the novel, the following translation techniques were used: transcoding, contextual and syntactic transformations. A more detailed philological analysis of these variants of the translation of the novel will be the subject of the further work.

Key words: chronotope, translation techniques, reception, adequacy of translation, original, semantic-stylistic structure.

Отримано: 3 липня 2017 р.

УДК 821.161.2-6(081.2''19''

Л. М. Джигун

ЕКСПРЕСІВІЗАЦІЯ ТА ІНТИМІЗАЦІЯ В ХУДОЖНЬО-МОВНІЙ ПРАКТИЦІ МЕМУАРИСТІВ

Постановка проблеми. В останні роки спостерігається певне пожвавлення в царині дослідження жанрово-стильових особливостей документальної прози. Художня творчість письменників стала предметом активного дослідження літературознавцями з початку 90-х років ХХ ст. Однак літературна мемуаристика діаспорних письменників досліджується спорадично. Досі перебуває поза науковою рефлексією її цілий пласт: зображувально-виражальні засоби, явища синтезі особистісного і суспільного, літературного і документального, специфіка композиції спогадів письменників української еміграції, експресивізація та інтимізація в їхній художньо-мовній практиці.

Аналіз останніх досліджень. Еміграційна мемуарна проза комплексно досі не вивчена, спорадично до неї зверталися Г. Костюк, І. Нікітова, О. Галич. Проблемно-тематичні та жанрово-стильові особливості літературної документалістики в Україні розглядали А. Погрібний, М. Васьків, В. Мацько, О. Коломієць, О. Галич, Є. Заварзіна, Л. Тарнашинська, К. Танчин, Т. Черкашина, В. Родигіна, Т. Швець, А. Ільків, О. Рарицький, І. Сирко, М. Федунь та ін. Щодо розмежування понять експресивності, емоційності, інтимізації чи заперечення їх тотожності або наявності експресії у спогадах діаспорних митців слова досі немає наукових розвідок. Щоправда про наявність експресивності в наукових та художніх текстах свідчать дослідження М. Ідзьо, І. Завальнюк, Н. Непійводи, Л. Булаховського, А. Корольової, Н. Дорогович, В. Чабаненка та ін. Так, першість

уведення в науковий обіг терміна інтимізація належить Л. Булаховському [3, 574]. Під цією дефініцією мовознавець визначав художні способи, які уможливають наблизити автора (наратора) до ситуації, яку змальовує, а для читача – своєрідне спонукання перейнятися творчим процесом літератора. Професор А. Корольова висновує думку про те, що інтимізація – це феномен художньої літератури. Він репродукується динамічністю, процесуальністю, комунікативно-прагматичною спрямованістю й актуалізується як художній інтеракт. Можна говорити, що інтимізація – це інтегровано-процесуальна текстова категорія, що акумулює співвідносні категорії автора, читача і суб'єктивно-оцінної модальності в процесі творчого процесу, дії, що спричиняє поєднання появи художнього тексту з його інтерпретацією [8, 36].

Мета статті – виявити й проаналізувати специфіку творення наративного дискурсу експресивізації та інтимізації в документальній прозі письменників української діаспори.

Виклад основного матеріалу. Майстром інтимізації наративу нефікційної прози, звернення до засобів експресивного синтаксису, парцельованих та приєднувальних конструкцій, неповних та еліптичних речень, вставних одиниць, повторень був Григорій Костюк. Його фундаментальні спогади «Зустрічі і прощання» про літературний процес ХХ століття написано жваво, красномовно і цікаво настільки, що читач не може одірватися від книги, насиченої подіями і фактами. Його культура мовлення, образно кажучи, «зодягнена» в елегантно-інтелігентну форму. Мова йде про те, що категорія експресивності суголосна із категорією прекрасного, адже, на думку Н. Непійводи, «прекрасним – інтелектуально прекрасним – може бути й науковий твір. Естетична цінність наукових творів полягає перш за все в ясності, логічності, стрункості думок, що передаються» [10, 216–217].

Домінантне навантаження в художньо-мовній практиці письменника припадає на експресивізацію та інтимізацію. Цьому сприяє суб'єктивна авторська модальність інтимізації наративу, виражена у формі слів пестливого значення, вигуків, які стоять осторонь від усіх частин мови, їм властива особлива інтонація і особлива експресивна забарвленість [5, 240].

У реченні «А, сину, який він там святий!», автор в емоційній тональності передає ставлення індивіда до людини і світу, адже далі батько повчає сина: «А до того – запам'ятай: до всього, що написано, треба підходити зі своїм розумом» [9, 14].

У спогадах Г. Костюка спостерігаємо різні функціональні стилі, а найперше – художній, розмовно-побутовий, науковий і публіцистичний. Все залежить від мотивації автора, його комунікативної мети, аргументованості розмірковувань й, відповідно, експресивності акцентуації думок, їх викладу на папері. Експресивність – прагматична функція й ознака наукового викладу матеріалу. Оскільки мемуарист за плечима мав фундаментальну філологічну освіту, науковий ступінь, то й наративна категоризація тексту сповнена умотивованою інтимізацією та експресивізацією в художньо-мовленнєвій практиці Г. Костюка. Зразок наукового стилю виразно оприявлено у розповіді про свого наукового керівника Василя Сидоровича Бойка, який захистив дисертацію у Всеукраїнській асоціації марксистсько-ленінських інститутів (ВУАМЛІН), системи науково-дослідних установ, що були створені згідно з постановою ЦК КП(б)У 28 червня 1931 р. в Харкові як антитеза тодішній ВУАН. Ця наукова система цілком підпорядковувалась однопартійному диктату, контролювалась ідеологами від партії: «На початку 20-х років переїхав до Харкова, став аспірантом щойно заснованого Інституту ВУАМЛІН. Там під керівництвом проф. Семковського успішно захистив дисертацію на тему «Філософія естетики». Опублікував також кілька праць з методології дослідження й періодизації літератури. Це все забезпечило йому позицію у науковому світі» [9, 410]. Тут експресія не є емоційною, вона досягається завдяки логічності думки, стилізації, індивідуальному підходу письменника до побудови речень, оскільки, на думку Є. Галкіної-Федорук, «емоційні засоби мови завжди експресивні, але експресивні можуть і не бути емоційними» [4, 107].

Науковці стверджують, що «прагнення досягти максимальної експресивності тексту часто стає мотивом мовленнєвої творчості не тільки для авторів художніх, але й інших текстів» [11, 183]. Для підсилення інтимізації, достовірності мовленого автор вживає вигук, що виражає звернення, заклик, вимогу, здивування, заперечення: «А-а-а, то ви, напевне, з Поділля!» [9, 108; далі позначатимемо у дужках сторінки]; «Та де!» (412), «Гм!» (114); «Бережись, літературо!» (114); «Ти диви! Оце так!» (130), «Що нам сонце, квіти – йдемо вперед!» (158), «Вітаю!» (162), «Сорочку хтось свиснув!» (163), «А-а, вчишся!» (205), «Е, ні,ні! – замахав він руками. – Це зовсім не те! Зовсім!» (211). Завдяки інтимізації підсилюється ставлення автора до об'єктів та суб'єктів. Інтимізація водночас репрезентує потенційний вектор формування експресивності, саме слова-вигуки, закличне словосполучення надають текстовому наповненню емоційно-експресивного забарвлення. Вигуківі речення, не маючи граматичного, лексичного значення, зберігають автономність і мають певне інтонаційне завершення, позначене розділовими знаками (комою чи знаком оклику).

Вигуками, заклично-агітаційними реченнями насичені спогади «Від «Української хати» до Музагету» Галини Журби. Вони створені на базі повнозначних, самостійних частин мови, іноді підсилюють номінативну функцію: «Мої українці!» [6, 434], «Благословенна хай буде самота!» (449), «Такий гарний, бадьорий лист!» (435), «Ось таке!» (450), «О, Максимко мудрий!» (445), «Правда, там маєте море в Одесі. Море!» (448), «Знаменита, блискуча рецензія!» (453). Власні екзистенційні посилюють емоцій іноді авторка позначає в тексті кількома знаками оклику: «І знову ліс, батько, дім. Яка неповторність!!!» (449). Вигуки на позначення ірраціонального змісту-контенту передають традиційні етнічні форми вираження сприйняття світу: «Бійтеся Бога, діти!» (451); вигуки на позначення почуття суб'єкта, його психологічного моменту, кепкування, негативного ставлення Я до Іншого: «Ха-ха-ха! Чуєте? Вона вийшла заміж...» (463), «О, то ви маєте браву челядь!» (464), скептична оцінка діяльності літгрупи «Музагет» – «Муза геть!» [6, 468]. Наведений вище ілюстративний матеріал суперечить тезі мовознавця І. Завальнюк, яка вважає, що «засоби експресивного синтаксису є універсальними складовими конструювання будь-якого художнього тексту» [7, 40], адже й у нефікційній прозі, як бачимо, зчаста зустрічаємо зразки подібних універсальних мовних конструкцій.

Тон носія мови у стилістичному забарвленні відіграє важливу роль і зчаста змінює структуру змісту. Висловлена лексема, словополучення існує не лише при усному мовленні, а й зафіксована графічно, особливо таке важливо при інсценізації твору, коли думка вимовляється з певним акцентом. Думка автора, літературного персонажа виражає почуття, сумне чи радісне здивування, захоплення, докір, наказ тощо й виражається відповідним тоном в усному мовленні, а на письмі – позначається розділовими знаками. Скажімо, близькі товариські стосунки можна висловити займенником першої особи «ти», але й зневажливе ставлення до особи носія мови може застосувати до співбесідника чи навіть передати зміст в діалозі цим же займенником. Останній характеризує деградацію культури особистості. Займенник «ви» автори спогадів вживають з повагою до особи, яка досягла повноліття, старшої за віком чи посадою. Концептуальне зерно поваги, почуттєвий тон, міра такту притаманні при звертанні:

– Як же, що ви з Донецька, а розмовляєте українською мовою, – дивуюся.

– А ви звідки?

– З Києва.

Він усміхається, лукаво примружує око й зауважує:

– А вимова у вас не київська [2, 118]. У спогадовій літературі культура мовлення передається в діалозі дихотомією лексичного значення терміна (любов – ненависть, журба – радість, хвала – ганьба) з відповідним емоційним компонентом: «Звідки знаєте українську мову? – запитую.

– Я знаю декілька мов: російську, українську, польську, англійську і німецьку. Культурна людина завжди знає декілька мов і відповідає тією, якою до неї звертаються.

Чи це камінець у наш двір, що говоримо весь час по-своєму?» [1, 88–89].

У даному разі авторка травелогів Леся Богуславець розкриває внутрішній світ крізь призму лінгвістики, патріотичного почуття: любить українську мову і її носіїв, водночас негативно ставиться до тих, хто не знає іноземних мов. Вловлюється певна логічна непослідовність дидактичного припису-ригоризму, адже якби до неї заговорили французькою мовою, то й вона не розумілася б із співрозмовником. Тобто тут емотивність продукується інтенційною риторикою носія мови, підпорядковується настрою, адже виклад матеріалу перепливає в почуттєвий тон наратора, в психологічний наріст слова, залежний від особистих асоціацій, культури окремого індивіда, його сформованої світобудови. Наведений діалог розкриває емоційно-експресивну інформацію тексту, тональність висловлення оповідача і передається низкою мовних одиниць на різних реєстрах.

Авторка спогадів використовує в нефікційній прозі бінарні синтаксичні моделі: 1) запозичені – залучення в структуру тексту мовних конструкцій з інших стилів; 2) актуалізовані (парцельовані, тобто базової частини висловлювання і часткової частини) та окремих засобів емоційного синтаксису. Позаяк Леся Богуславець у своїх спогадах зчаста використовує синтаксичні моделі, які запозичила із синтаксису розмовного стилю, то тут також спостерігається дуалістичний підхід до їхнього групування. По-перше, мовні конструкції, що експлікують (пояснюють) специфіку усного синтаксису, а по-друге, мовні моделі, які увиразнюють синтаксичні імпліцити. Імпліцитний предикат виступає як реальна чи просто потенційна дія, а формат висловлення несе у собі повідомлення. В останній вищенаведеної ілюстрації з тексту спогадів Лесі Богуславець (письменниця мешкає в Австралії) експліцитний (пояснювальний) зміст висловлювання виражений у другому тексті (пряма мова оповідача) й оприявлений сукупністю мовних знаків, що й увиразнюють повідомлення. Прикметно, що останнє наративне повідомлення постулює не пряму дію, її не розкрито в лексичному та граматичному значенні мовних одиниць, вона сприймається реципієнтом за імпліцитним змістом висловлювання (ІЗВ), іншими словами, у підтексті.

Останній є своєрідним постскриптумом наратора до попереднього висловлювання, що його читач сприймає як риторичне застереження, яке потребує дешифрування. Внутрішній голос автора передано розмовним стилем, засобами паремії «чи це камінець у наш двір». Авторка мемуарів, звичайно, вдалась до видозміни українського фразеологізму «кидати камінь», у значенні осуджувати, ганьбити когось. Звернення до експресеми камінь та її похідних – ознака підтексту, потлумачення якого залежить від начитаності реципієнта, знання філологічного тезаурусу. Кидати камінь – це метафорично-реферанційний підтекст з імпліцитним змістом, який потенційно імплікує в підсвідомості читача.

У спогадах Галина Журба переповідає розмову письменниці Наталі Романович із дочкою. На запитання матері: «Де ж то ти вчора була?», почула у відповідь: «А я вийшла заміж». Звертаючись до Г. Журби, письменниця емоційно вигукнула: «Ха-ха-ха! Чуєте? Вона вийшла заміж...» [1, 463]. В емоційному вигукові розпрозорюється ІЗВ, що дешифрується екзистенційним розчаруванням матері від розмови з дочкою й у такий спосіб дешифрується внутрішнє почуття, переживання, психологічний дискомфорт індивіда. Утім, повідомлення про факт як наслідок пов'язаний з дійсністю, яка суперечлива, антитезна світові оповідача. Факт потенційно імплікує в його підсвідомості, наратор не сприймає дійсності, ставиться до нього (факту) неоднозначно.

Висновки. Аналізуючи експресіоністичне нюансування в художньо-мовній практиці еміграційних літераторів, можна констатувати, що емоційна інформація, оприявлена в нефікційній прозі, крім передачі чуттєвого тону висловленої думки, передається гамою мовних одиниць різних рівнів. Вона знаходиться в осерді лексичного значення слова-дефініції на позначення аксіологічної дихотомії добро – зло, правда – кривда, а також – у стилістичному забарвленні, що базується на семантиці судження про людські почуття: любов – ненависть, хвала – ганьба, співчуття – непримиренність поглядів, радість – смуток. У процесі дослідження з'ясовано, що вигуки, як реченнєві одиниці, передають широкий спектр емоцій та почуттів, вони є емоційними відповідниками судження наратора про ситуацію, факт, подію. Прикметно, що вигук не називає ситуацію, він розкриває індивідуальне ставлення оповідача до неї.

Щодо перспективних напрямів досліджень у даній сфері: наративний дискурс експресивізації та інтимізації еміграційної спогадової літератури, з огляду на її жанрово-стильову специфіку, а також недостатньо вивчену проблему, винесену нами у заголовок, може бути об'єктом нових наукових досліджень.

Список використаних джерел

1. Богуславець Л. Від Находки до Чернівців / Леся Богуславець. – Мельборн : Bayda Books, 1988. – 190 с.
2. Богуславець Л. Чужина, чужина / Леся Богуславець. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 208 с.
3. Булаховський Л.А. Мовні засоби інтимізації в поезії Тараса Шевченка // Вибрані праці: в 5-ти т. – Т. 2. Українська мова. – К. : Наукова думка, 1977. – С. 573–593.
4. Галкина-Федорук Е.М. Об экспрессивности и эмоциональности в языке / Е. М. Галкина-Федорук // Сб. статей по языкознанию, посв. профессору МГУ акад. В. В. Виноградову. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1958. – С. 103–124.
5. Єрмоленко С.Я. Синтаксис і стилістична семантика. – К. : Наукова думка, 1982. – 268 с.
6. Журба Г. Від «Української Хати» до «Музагету» / Галина Журба // Слово : збірник 1. – Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1962. – С. 434–473.
7. Завальнюк І.Я. Експресивний синтаксис у творах Михайла Стельмаха / Інна Завальнюк // Українська мова. – 2012. – № 3. – С. 39–47.
8. Корольова А.В. Типологія наративних кодів інтимізації в художньому тексті: Монографія. – К. : Вид. центр КНЛУ, 2002. – 267 с.
9. Костюк Григорій. Зустрічі і прощання : [спогади: книга перша] / Григорій Костюк. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій ; Альбертський університет, 1987. – 743 с.
10. Непийвода Н.Ф. Мова української науково-технічної літератури (функціонально-стилістичний аспект) / Н. Ф. Непийвода. – К. : Міжнародна фінансова агенція, 1997. – 303 с.
11. Человеческий фактор в языке: Языковые механизмы экспрессивности / [В. Н. Телия, Т. А. Графова, А. М. Шахнарович и др.; Отв. ред. В. Н. Телия]; АН СССР, Ин-т языкознания. – М. : Наука, 1991. – 214 с.

Анотація. У статті проаналізовано нефікційну діаспорну прозу в аспекті наративного дискурсу експресивізації та інтимізації. Доведено, що експресія та інтимізація зчаста залежать від мотивів мовленнєвої творчості письменників і пропорційні інтенційності та індивідуальному стилю автора. Доведено, що експресивізація досягається завдяки суб'єктивній авторській модальності інтимізації наративу, виражена у формі слів нестливого значення, вигуків, які

стоять осторонь від усіх частин мови. Думка автора спогадового тексту, літературного персонажа виражає почуття, сумне чи радісне здивування, захоплення, докір, наказ тощо й виражається відповідним тоном в усному мовленні, а на письмі – позначається розділовими знаками.

Ключові слова: автор, мемуари, експресивізація, інтимізація, емоційність, тон висловлення, наратор, синтаксичні експліцити та імпліцити.

Summary. *The article analyzes non-fiction Diaspora prose in the aspect of narrative discourse of expressiveness and intimacy. It is proved that the expression and intimacy often depend on the motives of speech creative work of writers and proportional identity and individual style of the author. It is shown that expressiveness is achieved through the author's subjective modality of intimacy of the narrative, it is expressed in the form of words of caressing meaning, exclamations that stand apart from all the parts of speech. The thought of the author of memoir text, literary character expresses the feeling, sad or joyful surprise, admiration, reproach, order, etc., and expresses the appropriate tone in oral speech, and in writing it is indicated by the punctuation.*

The place of Ukrainian memoirs in the national, cultural and humanitarian space of Ukraine was analyzed in the article. The writers of the second half of the twentieth century were proved to «mount» analytical and comparative elements in the structure of memoirs, tightly linking the social and historical context for authenticity of described events, facts, phenomena. Writers memoirists felt a great responsibility to tell the truth about their experiences and sufferings. It is a memoir essay where the author is free to express themselves. Real-time self-disclosure is extraordinarily attractive. Difficult psychological and philosophical world view of each individual requires self-reflection, written expression of which is most found in memoir writing. Memoir literature is very interesting and unique type of verbal creativity. More and more native as well as foreign researchers study its various aspects. The author's game with the form and the game with the form and the contents of fictional-biographic work are also viewed in this research. In this research the most typical forms of interaction of the author and the reader at all text levels are revealed, the paratext peculiarities of fictionalbiographic prose are also viewed.

Key words: *author, memoir, expressiveness, intimacy, emotionality, tone of utterance, narrator, syntactic explicits and implicits.*

Отримано: 24 липня 2017 р.

УДК [821.133.1(493):821.133.1]–82.091

В. В. Дмитрієва

КАЗКА ПРО СИНЮ БОРОДУ В ОДНОЙМЕННОМУ РОМАНІ АМЕЛІ НОТОМБ

У статті розглядається питання переосмислення усталеного образу-іміджу Синьої Бороди з казки Шарля Перро бельгійської письменницею ХХІ століття. Задля проведення нашого дослідження, ми звернемося до такої галузі компаративістики, як імагологія. Як відомо, саме імагологія є загальногуманітарною науковою дисципліною, яка вивчає закони сприйняття і перетворення образів-іміджів. Таким чином, предметом нашої роботи мало стати дослідження тих перетворень казки Шарля Перро про Синю Бороду, які характеризують франкофонне бельгійське уявлення про цей французький твір.

Нагадаємо, що, стикаючись з казкою Шарля Перро «Синя Борода», ми констатуємо наявність як авторського, так і давно усталеного міфологічного наповнення сюжету. Вже ця складна структура казкової оповіді змушує нас стверджувати необхідність аналізу, в першу чергу, фольклорних елементів, присутніх в літературному варіанті казки.

Відмінною особливістю аналізованого твору є те, що казка Шарля Перро – одна з перших літературних казок, в якій був оброблений давній фольклорний сюжет.

Дослідник М. Н. Ліповецький стверджує, що літературна казка не тільки орієнтується на фольклор, а й засвоює елементи «попередньої культурної традиції» [2]. Фактично, це узагальнення доповнює і розвиває думку І. Тена, який підкреслював зв'язок літературного твору (і його автора) із середовищем та з проявами національної свідомості [6, 72–94]. Зазвичай, згадуючи запозичення сюжетів, підкреслюють той факт, що автор переосмислює те, що органічно узгоджується з запитами суспільства [1, 158]. Виходить, що запозичення сюжету має бути історично і національно обґрунтоване.

Вищезазначене змушує нас стверджувати, що імідж Синьої Бороди в казці Шарля Перро не тільки увібрав фольклорне тлумачення вже існуючого образу, але і відобразив певні соціаль-

ні проблеми, що існували у французькому суспільстві XVII століття. Це і пояснює припущення багатьох дослідників, що образ Синьої Бороди був списаний з історії конкретної особи – вбивці Жюлія де Ре.

Розвиваючи цю думку, перейдемо до розгляду образу-іміджу Синьої Бороди в творчості Амелі Нотомб у контексті загальних закономірностей літературного процесу XX–XXI ст.

Однією з відмінних рис літератури XX століття стало переосмислення вічних тем. Автор не тільки вмів грає з відомими сюжетами, але і невпинно експериментує з формою. Гнучкість форми загострюється ситуацією кінця XX – початку XXI ст.: в мистецтві немає одного провідного напрямку, і в пошуках індивідуального стилю художники експериментують з прийомами та методами різних шкіл [3, 51]. В. І. Силантьєва вважає, що це явище «перехідне» [4, 63–66]. Можна стверджувати, що ця тенденція зберігається і зараз. Жанр казки реформується як і інші жанри, більш того, ремейки казок часто перетворюються на романи.

Процес розмивання жанрових меж був відкритий ще в середині 1970-х рр. В. В. Учоною. За її словами, дифузія жанрів, як результат ускладнення відносин людини з соціумом, сприяє взаємозбагаченню жанрових форм, оскільки відображає зміни, що відбуваються в авторській свідомості [7].

У відомій праці «Тетива. О несходстве сходного» («Тягива. Про неподібності подібного») В. Б. Шкловський констатував, що стійкою буває тільки внутрішня форма тексту, і лише в деяких випадках зовнішня форма закріплюється надовго. Певні риси казки в різних текстах постмодерну постійні і легко впізнавані. Пояснюється ця «нерозчинність дива» стійкістю класичного конфлікту [8].

Засвоєння літературою фольклорних сюжетів означає рефлексування фольклорних образів. Розвиваючи цю думку, скажемо, що вбивця Синя Борода давно став архетиповим образом, а у рамках різних культур функціонує як стійка міфологема. Якщо так, то це дає нам право трактувати його як образ-імідж. З даних позицій ми і будемо аналізувати текст Амелі Нотомб.

Літературна діяльність письменниці **Амелі Нотомб** – уродженої бельгійки, представляє великий інтерес для літературознавців, які працюють у просторі компаративістики. Відмінною ознакою творчого мислення Амелі Нотомб можна вважати його дифузійне походження: у письменниці завжди можна знайти коди французької, бельгійської і навіть японської культури.

Амелі Нотомб народилася у 1966 році у місті Еттербек, але через роботу батька-дипломата їй довелося жити у Китаї, США та країнах південно-східної Азії. Цей відрізок життя Амелі залишив значний слід у її біографії. У Бельгію Амелі Нотомб повертається, щоб здобути освіту на відділенні романських мов у Вільному університеті міста Брюссель. Після закінчення навчання вона їде в Токіо, де проводить наступні 10 років. Досвід цих років відображений у романі «Подив і тремтіння», який удостоївся Гран-прі Французької академії. Наступні 15 років письменниця живе в Парижі, де щороку видає один роман [11].

Крім багатого культурного досвіду, творчість Амелі Нотомб відображає складне злиття французьких, нідерландських та іспанських ментальних особливостей, оскільки вона є представником бельгійського національного співтовариства. Однак, щоб зрозуміти кризу яку призму даний автор дивиться на світ, слід звернутися до поняття франкофонії.

Нагадаємо: франкофони в широкому сенсі – це франкомовне населення планети, зокрема, це деякі жителі Бельгії (валлони та брюссельці), для яких рідною в більшості випадків виступає французька мова [9; 10, 27–32]. Як відомо, державні кордони Бельгії не збігаються з межами культурних областей. Жителі півдня Бельгії дуже близькі в культурному відношенні до жителів північної Франції.

Як вважає дослідник Ален П'єр, характеристика будь якої франкофонної літератури не може закінчуватися розглядом локального поля літератури. Як частина франкофонного літературного простору, вона має нерозривний зв'язок з франко-паризьким центром, звідки і черпає ідеї, віяння і отримує можливість виходу на міжнародний рівень [10, 22].

Виявляється, що творчість парижанки бельгійського походження Амелі Нотомб, відбивши її рідні ментальні особливості, реалізується ще й через центр франкомовного світу – Париж. А якщо так, то паризькі смаки і переваги мали відобразитися у «Синій Бороді» Амелі Нотомб. Отже, роман Амелі Нотомб «Синя Борода», створений в 2012 році, постає перед читачем як діалог двох різних національних культур, і це характерно для усієї творчості письменниці.

З точки зору стилю, цей твір характеризується тжінням до постмодерної естетики. Основним прийомом Нотомб, який заявляє про себе у багатьох її романах, є прагнення ввести героя в культурний ландшафт Франції, тоді як цей персонаж – носій іншого культурного коду.

Сюжет ремейка про Синю Бороду письменниці Нотомб відображає взаємини двох героїв – бельгійки Сатурніни та іспанця Елеміріо. Персонажі роману знаходяться в ситуації історичної опозиції двох різних культур (колоніальної іспанської та франкофонної бельгійської). Як на-

слідок, проблематика давньої казки знаходить відображення саме в контрасті традицій та в особливостях індивідуальної самосвідомості. Більш того, характери головних героїв виступають як репрезентанти історичного конфлікту між бельгійцями та іспанцями.

Бельгійка Сатурніна шукає недороге житло в околицях Парижу. Спочатку головна героїня приходиться на кастинг квартиранток у володіння дона Елеміріо, але, побачивши чергу з дев'яти осіб, не сподівається отримати кімнату. Однак, побувавши на співбесіді у господаря будинку, мо-лода дівчина стає щасливою власницею кімнати в апартаментах знатного іспанського гранда, і цей гранд – Синя Борода ХХІ століття – відкриває їй доступ в усі кімнати будинку крім однієї.

Твір побудований як діалог, який оголює основне протиріччя роману – протистояння двох вкрай несхожих світів. Героїня безпосередня, сучасна, допитлива. Іспанський гранд – старомодний, пересичений життям, сентиментальний і тільки іноді щирий.

Сатурніна втілює собою образ людини, мислячої відповідно до усталених традицій бельгійського світу, котрий пережив емансипацію разом з французами (1792–1815 рр. у складі Франції) і після Великої французької революції (1789). Її жахає старомодність суджень іспанського багатія стосовно жінок. Як відомо, Іспанія, країна людей глибоко віруючих, не відразу прийняла ідею гендерної рівності. Крім того, вже у ХХ столітті, у зв'язку з диктатурою Франка, Іспанія все ще не могла сподіватися на демократію. Ця різниця в ментальних установках наявна вже в перших діалогах роману, де головні герої сперечаються з приводу вічних цінностей:

«Дон Елеміріо: Що за варварська у вас країна!

Сатурніна: Не всім же належати до народу, який пам'ятає суди святої інквізиції» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.)!

Очевидно, що з самого початку діалог сучасної Синьої Бороди з новою квартиранткою сповнений іронії і, місцями, навіть сарказму. Автор постійно зосереджує увагу на відмінностях франкофонної та іспанської культур. Навмисна спроба загострити увагу на гірших рисах іспанської ментальності виражається в гротескності образу Елеміріо. Насамперед, Амелі Нотомб підкреслює його старомодність та гурманство. До того ж, автор посилює образ сучасного тирана (Синьої Бороди), його постійним інтересом до матеріалів інквізиції.

Крім того, в якості інструменту очорнення героя письменниця наділяє свого лиходія такою рисою характеру, як крайня релігійність. Як відомо, іспанський гранд свої гріхи вважає за краще замолювати золотом:

«Сатурніна: Господь, який за посередництвом вашого духівника відпускає вам гріхи за гроші!

Елеміріо: Ні, за золото» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Однак на пропозицію сучасної Синьої Бороди зайти в таємну кімнату, сучасна «дружина» вбивці відповідає відмовою, як і на залицяння самого господаря будинку:

«Сатурніна: Ви невдало вибрали квартиранта. Кандидатки, які чекали в черзі разом зі мною, прийшли виключно з цікавості – їм хотілося знати, що сталося з цими жінками. А я ... я просто шукала житло» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

«У яку гру ви граєте? Селите в себе малозабезпечених жінок, зваблюєте їх, штовхаєте на не-дозволене, а потім караєте» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Виявляється, Сатурніну зовсім не цікавить історія маньяка-спокусника, і вона не має наміру брати участь в його безглузді грі. Скепсис гордої бельгійки нового часу проявляється в тому, що вона приймає залицяння вбивці, знаючи, що не збирається порушувати його заборону. Сатурніна розуміє, що її перебування у будинку маньяка-вбивці вбереже інших жінок від попадання в його пастку. Зробивши цей вибір, – жити під одним дахом з можливим вбивцею, – головна героїня не боїться, а зневажає тирана. Всі діалоги між Синьою Бородою та його квартиранткою закінчують-ся холодно із певними дошкуляннями:

«Дон Елеміріо: Ні. Ви гарні, як жінка з картин Кнопфа. Я так і уявляю вас з тілом гепарда. Я дуже б хотів, щоб ви мене розтерзали.

Сатурніна: Я не їм що попало» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Амелі Нотомб вміло розкриває образ дона Елеміріо, і читач не може не помітити, що канонічна казка Шарля Перро набуває абсолютно нового варіанту вирішення. Перед нами не звичайний маньяк-вбивця, а витончений аскет, який, створюючи таємну кімнату, начебто переслідує цілком зрозумілі, людські цілі. Виявляється, він мріє про усамітненність і якесь «доповнення» до цього усамітнення. Створення таємної кімнати він пояснює спробою ризику:

«Дон Елеміріо: Любов – це питання довіри. Довіра – питання ризику. Я не міг усунути цей ризик. Те ж саме зробив Бог в Едемі. З любові до свого створіння він не усунув ризик.

Сатурніна: Досить дивна логіка.

Дон Елеміріо: Ні. Це вищий доказ поваги. Любов передбачає повагу» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Саме в цих рядках роману закладений оновлений конфлікт синьобородого вбивці зі світом. Головний персонаж «Синьої Бороди» Шарля Перро карав за цікавість смертю. Дон Елеміріо карає смертю за недовіру до нього і позбавлення його, аристократа, особистого простору. Він не вбиває жінок сам. Виявляється, у нього є машина, яка оберігає його секретну кімнату від будь-якого гостя.

«Дон Елеміріо: Ви не думаєте, що у кожної людини є право на свою темну кімнату?»

Сатурніна: Мене обурює, що з ваших вуст це звучить як погроза.

Дон Елеміріо: Будь-яке право припускає кару в разі порушення. Це так і не інакше.

Сатурніна: Кара повинна бути відповідною. У вашій системі покарання куди гірше злочину»

[12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

З тексту роману нам зрозуміло ще й наступне: переконавшись у тому, що його запобіжні заходи можуть привести до загибелі коханої людини, дон Елеміріо не прибирає страшну пастку, а порівнює своє випробування з тим, яке колись Бог запропонував першим людям:

«Дон Елеміріо: Це означає подарувати їй (тобто новій Єві) можливість бути винятковою.

Сатурніна: І за найменшу помилку скинути нещасну додолу.

Дон Елеміріо: Не за найменшу помилку... « [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

«Дон Елеміріо: Я завжди вважав, що чоловіки створені для чорної роботи. Якщо я більш вимогливий до жінок, то це тому, що від них більшого можна очікувати» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Іспанець-вбивця виправдовує своє діяння тим, що його жертви завинили перед ним і бере на себе право вирішувати долі інших, виправдовуючи це своєю аристократичністю. Сатурніна як жінка ХХІ століття не виправдовує Елеміріо, але і сама залишає за собою право на вибір. Коли знатний гранд просить її руки, вона стримано відповідає:

«Сатурніна: У вас же є темна кімната, куди заходить заборонено. Відсутність матрімоніального бажання – моя темна кімната» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

На лексико-семантичному рівні роман-діалог Амелі Нотомб тяжіє до крайньої форми узагальнення і в чомусь навіть символічний.

Ряд фінальних епізодів засвідчив, що особливою символікою в романі наділена фотокамера. Якщо ми звернемося до оповідання англійської письменниці Анджели Картер, то згадаємо, що сімейне ложе як символ жертвоприношення було оточене численними дзеркалами, мета яких гіперболізувати дійство. У Нотомб цю роль грає фотозйомка, яка заміщує для вбивці статево близькість і увічне момент смерті бідолашних.

Поціновувач мистецтв і різних ремесел, аристократ Синя Борода надає особливого значення мистецтву фотографії, він каже:

«Дон Елеміріо: Мета кохання, як видається мені, – втілитися в фотографію, єдину, абсолютну фотографію коханої жінки.

А мета фотографії – розкрити все кохання, яке відчуваєш, в єдиному зображенні» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Для вбивці фотографія пов'язана з одвічними поняттями життя, смерті і любові.

«Смерть – функція, яку природа винайшла з метою наслідування фотографії. А люди винайшли фотографію, щоб зловити цей чудовий стоп-кадр, яким є момент смерті» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Всі жертви нової Синьої Бороди об'єднані спектром кольорів. Кожна жінка для вбивці є уособленням певного кольору. Сатурніна асоціюється з золотим відтінком жовтого. У контексті цього кольору даються всі описи інтер'єру, різних страв і алкогольних напоїв. Наприклад, шампанське, яке згадується буквально на кожній сторінці роману, можна порівняти з рідким золотом. Лексема «золото» з'являється з найперших рядків роману:

Сатурніна: «Я дочекалася, поки ви самі запросите мене в темну кімнату. Хіба я вела себе не ідеально?»

Дон Елеміріо: На те ви і золото» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Сам господар будинку не забуває згадати, що для нього золото пов'язане з поняттям віри і Бога: «У сім років одного зимового дня я зайшов помолитися. Промені сонця впали прямо на ці предмети поклоніння, і вони сліпуче спалахнули. В одну мить я зрозумів, що це сяйво свідчило про присутність Бога» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Як зазначено в словнику символів Дж. Трессідера, золото у всіх культурах світу асоціюється з проявом божественної сутності і виступає як символ обізнаності [5]. А якщо так, то сучасна жертва Синьої Бороди спочатку наділяється даром таємного знання. Її мучить вже не надмірна цікавість, а долі попередніх і можливо, наступних жертв тирана. Так за Амелі Нотомб божественне право карати переходить від чоловіка-вбивці до жінки.

Останні рядки роману в певній мірі вводять читача (і дослідника) в оману. Виявляється, що, вбивши Синю Бороду, Сатурніна перетворюється на золото. Тут золото асоціюється з набуттям таємних знань. Отже: «Перед нею здіймався Будинок інвалідів, купол якого нещодавно позолотили. Ідеально освітлений, він яскраво сяяв. У молодій жінки було достатньо часу, щоб помилуватися цією пишністю. У ту саму мить, коли дон Елеміріо помер, Сатурніна перетворилася на золото» [12] (переклад наш – Дмитрієва В. В.).

Творчість Амелі Нотомб є частиною франкофонного літературного простору. Вона навмисно вводить свого героя – носія іспанського культурного коду – у французьке розуміння культури, життя, смерті та іншого, показуючи конфліктність заявлених культурних кодів. Закономірно тому, що характери головних героїв виступають як репрезентанти історичного конфлікту між бельгійцями та іспанцями. І якщо головний персонаж «Синьої Бороди» Шарля Перро карав смертю за зайву жіночу цікавість, то персонаж ремейка Амелі Нотомб, пишаючись своїм аристократичним походженням, бере на себе право карати смертю «інших», «не таких, як він». Причому, вбиваючи жінок за недовіру до себе і позбавлення особистого простору, гранд зрештою починає розглядати вбивство як свого роду мистецтво. Письменниця вдало зміщує акценти з чоловіка на жінку, демонструючи, що синьобородий вбивця є змієм-спокусником, а не Богом. Таким чином, Амелі Нотомб наділяє жінку ХХІ ст. божим даром карати за злочин.

Список використаних джерел

1. Азадовский М. К. История русской фольклористики / М. К. Азадовский. – М. : Просвещение, 1963. – Т. 2. – 267 с.
2. Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов) / М. Н. Липовецкий. – Свердловск : Изд-во Уральского ун-та, 1992. – 184 с.
3. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика) : дис. докт. фил. наук : 10.01.01 / Овчинникова Л. – Москва, 2001. – 324 с.
4. Силантьева В. И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись): А. П. Чехов, И. Левитан, В. Серов, К. Коровин / В. И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.
5. Трессидер Д. Словарь символов. [Электронный ресурс] / Д. Трессидер // ФАИР ПРЕСС. – 2001. – Режим доступа до ресурсу: https://www.lesjeunesrussisants.fr/dictionnaires/documents/DICTIONNAIRE_RUSSE_DES_SYMBLES.pdf.
6. Тэн И. Введение к «Истории английской литературы» / И. Тэн // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе / сост.: Г. К. Косиков. – М. : Изд-во МГУ, 1987. – С. 72–94.
7. Ученова В. В. Современные тенденции развития журналистских жанров / В. В. Ученова // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 1976. – С. 56–60.
8. Шкловский В. Тетива: О несходстве сходного / Виктор Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1970. – 376 с.
9. Эбзева Ю. Н. Франкофония сквозь призму швейцарской и бельгийской ментальности / Ю. Н. Эбзева. – М. : РУДН, 2011. – 118 с.
10. Halen P. Le système littéraire francophone: quelques réflexions complémentaires / P. Halen // Éditions du Conseil scientifique de l'Université Charles de Gaulle – Lille. – 2003. – № 3. – С. 25–38.
11. Lee M. Les Identités d'Amélie Nothomb. De l'invention médiatique aux fantasmes originaires / Mark D. Lee. – Amsterdam/New York: Rodopi coll., 2010. – 295 p.

Досліджуваний текст

12. Нотомб А. Синяя Борода [Электронный ресурс] / Амели Нотомб // Иностранка. – 2013. – Режим доступа до ресурсу: http://loveread.ec/view_global.php?id=18921.

Анотація. У статті запропонований аналіз жанрово-стилістичних особливостей казки «Синя Борода» Шарля Перро у варіанті ремейка бельгійської письменниці Амелі Нотомб. Здійснено спробу розглянути новий роман-діалог з точки зору імагології. Провідне завдання – показати, як бельгійський письменник-франкофон сприймає і відтворює стійкий суто французький образ-імідж Синьої Бороди.

Ключові слова: імагологія, імідж, франкофонія, ремейк.

Summary. Reinterpretation of stable images in Amélie Nothomb's Bluebeard fairy tale remake is being investigated. In order to conduct our study, we take advantage of such comparative study branch as imagology. As is well known, imagology is a scholarly discipline that studies perception and transformation of stable images. Thus, our research focuses on the image of a famous French femicide. We can

state that a specific perception of a stable image is formed in Amélie Nothomb's conscience, who bears a unique kind of Francophone Belgian mentality.

Questions have been raised considering Charles Perrault's «Bluebeard» fairy tale. The existing body of research on literary fairytales suggests that not only the presence of the author's ideas but also stable mythological content of the plot should be taken in the account. This complex structure of the fairytale narrative forces us to affirm the necessity of analyzing, first of all, the folk elements present in the literary version of the fairy tale.

The distinctive feature of Charles Perrault's fairy tale is that it is one of the first literary fairy tales, which deals with an ancient folk plot reinterpretation.

Some important conclusions mentioned above force us to assert that the Bluebeard image in Charles Perrault's fairy tale not only absorbed the folk elements of the already existing image, but also reflected certain social problems that existed in the French society of the seventeenth century. Thus Bluebeard image in Amélie Nothomb's novel is considered in the context of general laws of the twenty-first century literary process.

It's no coincidence that the author introduces her heroine, the bearer of a Belgian cultural code, into the French nationhood, showing the conflict of the declared cultural codes. It is logic that the main characters act as representatives of the historical conflict between the Belgian and the Spanish peoples. The main conceptual difference is brought about by contrasting Charles Perrault's Bluebeard sin, and Amélie Nothomb's character's wrongdoing.

Key words: *literary fairy tale, imagology, image, francophonie, remake.*

Отримано: 15 серпня 2017 р.

УДК 821.111.09-311.3

Н. Н. Долгая

АНГЛИЙСКИЙ ПРИКЛЮЧЕНЧЕСКИЙ РОМАН В КОНТЕКСТЕ НЕОРОМАНТИЗМА (Р. Л. СТИВЕНСОН, Г. Р. ХАГГАРД)

Актуальность. Неоромантизм конца XIX века мы воспринимаем как один из вариантов переходного художественного мышления – то есть того мироощущения, которое приходит в момент слома традиции и перехода от одной эстетической эпохи к иной. В английском варианте конца XIX века это был переход от викторианской эпохи, реализовавшей себя преимущественно в реалистической литературе, к эпохе модерна и символизма. Одной из важнейших особенностей периодов «слома и переориентации» является синтетизм художественного мышления. Это качество подтвердил и английский неоромантизм – многовекторность поиска и многообразие конгломеративных сращений является чуть ли не самой существенной его характеристикой. Таким образом, неоромантики Р. Л. Стивенсон и Г. Р. Хаггард, заявленные в статье, в своем стремлении обогатить традиционные для викторианской Англии реалистические формы за счет романтизма, не единожды переосмысленного и реформированного, будут изначально разными в своем поиске. Но, понимая это, подчеркнем: как раз многообразием форм и сращений и интересен неоднозначно трактуемый неоромантизм.

В период позднего викторианства английское национальное самосознание продолжало оставаться под воздействием имперской идеи, формировавшей имперский менталитет англичанина. В данном контексте «литература действия» стала одним из самых востребованных средств популяризации имперского мифа. Приключенческий роман, таким образом, ориентированный на среднего читателя и занимательный к тому же становился важным средством привлечения к имперской идее.

Из работ М. Бахтина [1], В. Бенямина [2], М. В. Урнова [7], Д. М. Урнова [6], С. В. Лурье [3], М. К. Поповой [4], В. Г. Щукина [10] следует, что имперская идея как важная составляющая культурного контекста эпохи позднего викторианства в английской беллетристике, рассчитанной на массового читателя, «упрощалась» и подавалась в варианте, доступном для данного типа читателя.

Эта ставка на «усредненного» потребителя, скорее всего, и сделала приключенческий роман одним из самых популярных жанров. Множественные его вариации с трудом классифицируются и сейчас. Это колониальные романы Дж. Конрада («Лорд Джим», «Сердце тьмы»), Р. Хаггарда (книги про Аллана Квотермейна), П. Лоти, Л. Буссенара, Л. Жаколио, П. Бенуа и др. Это книги о поисках сокровищ («Золотой жук» Э. По, «Остров сокровищ» Р. Л. Стивенсона, «Копи царя

Соломона» Р. Хаггарда). Это «морской роман» о страстных мореплавателях и покорителях стихий – романы Г. Мелвилла и Ф. Марриета. Это романы о пиратах («Остров сокровищ», «Одиссея капитана Блада»).

Заметим также, что все неоромантики обращались к романтизированному приключенческому роману (romance), возрождение которого знаменовал выход из печати «Острова сокровищ» Стивенсона.

Итак, расцвет нового типа романтического повествования в конце XIX века свидетельствовал о попытках обновления традиции и критике натурализма; он подпитывался стремлением найти поэзию в обыденной жизни и создать достойного героя как объект подражания. Кроме того, выбор романтической концепции был еще и знаком эпохи, стремившейся вовлечь в активную деятельность «усталую публику», для которой книги становились «средством забыться» [11, 175].

Критика определяет Генри Райдера Хаггарда как беллетриста второго ряда. И все же оригинальность его творчества несомненна. Но констатируем: поэтика и стиль этого автора пока что исследованы недостаточно и это касается как западной критики, так и отечественного литературоведения.

Г. Р. Хаггард был современником Р. Л. Стивенсона, Р. Киплинга, А. Конана Дойля. Он вошел в литературу как создатель большого числа приключенческих романов и уже в самом начале творческого пути был признан участником «романтического возрождения» – об этом писал Э. Лэнг [14, 688].

По своим идейным и политическим воззрениям Хаггар принадлежал к имперскому течению и на протяжении всей своей жизни исповедовал идеалы активного действия. «Активизм» (от латинского *actives* – активный) – взгляд, согласно которому сущность человека заключается не в созерцании, а в деятельном участии в жизни, в ее индивидуальном созидании. В конце XIX века в Великобритании «активизм» стал стилем жизни и объединил писателей, которые выступили пропагандистами имперской идеологии, включавшей такие понятия, как патриотическое служение Британии, долг, приверженность идее национального единства и т.д. И если в российском литературоведении родоначальником неоромантизма признается Р. Л. Стивенсон и такие его произведения, как «Остров сокровищ» (1883), «Похищенный» (1886) образцами имперского оптимизма, то в английской критике предпочтение отдают Хаггарду.

В отечественном литературоведении такие представители неоромантизма, как Р. Киплинг, А. Конан Дойль, У. Э. Хенли, Г. Р. Хаггард, традиционно выпадали из сферы научных интересов в силу своей «вторичности». Постепенно изменялось отношение к Р. Киплингу, который перестал восприниматься как «бард империализма». Творчество А. Конан Дойля изучается, прежде всего, с точки зрения детективного жанра. Еще меньше повезло другим писателям и в их числе У. Э. Хенли и Г. Р. Хаггарду.

Благодаря усилиям Д. Урнова, Н. Жегалова, А. Давидсона, Хаггард был признан мастером тонких поэтических нюансов. В предисловии к изданию романа «Копи царя Соломона» Д. Урнов определил писателя как видного неоромантика наряду со Стивенсоном. Исследователь отметил независимость его взглядов, а также устремленность к правдивому изображению сложных расовых и национальных проблем. В романе «Копи царя Соломона» Д. Урнов отмечал как достоинство отражение настроений эпохи, соединившей «приключения» и «службу» [6, 11].

Первоисточником приключенческого романа Г. Р. Хаггарда Д. Урнов назвал просветительский роман Д. Дефо. Такая родословная – дань уважения Хаггарду как продолжателю традиции великого автора. Другим близким родственником хаггардовского романа Д. Урнов считает приключенческий роман Стивенсона, простоту и достоверность которого Хаггард сделал принципом своей повествовательной техники: «Хаггард уловил его замысел. Следом за Р.Л.Стивенсоном он начал с читателем литературную игру в достоверность <...> Хаггард пошел по пути Стивенсона, и оба они следовали за Дефо», – пишет литературовед [6, 15].

Действительно, Стивенсон был для Хаггарда своего рода ориентиром и суровым критиком. В автобиографии «Дни моей жизни» он писал: «Я прочитал в одной из газет столь лестный отзыв об «Острове Сокровищ», что тут же изучил эту работу, и решил написать книгу для мальчиков» [12]. Хотя писатели никогда не встречались, отношения между их семьями все же существовали. Так, Стивенсон находился в переписке с одним из братьев Хаггарда – Альфредом. В одном из писем, адресованном Альфреду, Стивенсон говорит, что не считает роман Хаггарда литературным достижением. В следующий раз Стивенсон отметит вспышки сверхъестественного воображения и леденящую кровь манеру повествования. Тем не менее, постепенно погружаясь в роман своего соперника, Стивенсон наконец предложит литературное партнерство.

Желание Хаггарда превзойти своего предшественника и дух соперничества, подстегнувший его в работе, связан и с его личной биографией. Он родился в Норфолке, а в возрасте 19 лет отправился в Наталь (Южная Африка), где стал управителем и регистратором Верховного суда.

Чтобы выработать свой собственный стиль в жанре *romance* и написать «Копи царя Соломона», он решает использовать личный опыт в сочетании с традицией приключенческого романа. Вот и выходит, что Южная Африка представляется в его произведениях как земля обетованная и «терра инкогнита» одновременно.

Попытаемся выделить общие черты, которые присущи приключенческому роману обоих писателей и связывают их с предыдущей традицией. Жанр приключенческого романа – *romance* – рассматривается в этот период как разновидность беллетристики, о социальной и эстетической ценности которой велись жаркие литературные споры [13].

Вклад Стивенсона в эти дебаты хорошо известен. В своих эссе он стремится возвести *romance* в ранг высшего искусства. Но и Хаггард был не безразличен к происходившему, в статье «О беллетристике», которая наделала много шума, он защищал «среднего читателя» – то есть того, кто «просто любит читать» [11, 174] и кому еще только предстоит познакомиться с произведениями Мильтона и Шекспира. С его точки зрения, «массовая» литература не значит «плохая», а писать, чтобы привлечь внимание читающей публики, он считал оправданным.

Чтобы привлечь читателя, автор должен освоить законы приключенческого жанра, так как именно этот тип повествования, считал Хаггард, сможет пережить натуралистическую прозу, которая обращается к низменным чувствам человека. Приключенческий же роман может рассказать о чудесном мире, который далек от трезвой и расчетливой современности.

Оба писателя подчеркивают главенствующую роль воображения, однако при этом в их произведениях четко прослеживается тенденция «послужить идее» – все той же, связанной с укреплением Британского владычества. Итак, оба писателя выделяют общие черты приключенческого романа. Для них важны: а) экзотические места и пространства (необитаемые острова, джунгли, топи и другие опасные места). Этот хронотоп дает простор воображению, которое создает чудесный мир в противовес реально существующему; б) место приложения усилий «героя времени». Белый герой, попав в экзотический колониальный мир, оказывался в историческом прошлом, где еще нет цивилизации, где можно «проиграть» новые старые роли, попробовать стать и предводителем дикарей, и дикарем одновременно.

Следующей объединяющей чертой является принадлежность исследуемых романов к разряду литературы для юношества. Но эта черта является и дифференцирующей, поскольку главные герои отличаются и по возрасту, и по социальному положению (Джим Хокинс – это мальчик ищущий приключений, а Аллан Квотермейн – опытный охотник на слонов, типичный британский первопроходец).

И все же, несмотря на различия, оба героя, попав в водоворот приключений, выходят из него обновленными и умудренными опытом. Квотермейн, пережив жестокую кукуанскую войну, утверждает священную миссию «белого человека»: это действия, направленные на восстановление справедливости. Джим, более подверженный влиянию взрослых, познает важность таких жизненных понятий, как честь, долг, справедливость. Следует отметить, что герои неоромантиков в какой-то степени проделывают путь героев воспитательного романа, что сближает их еще и с персонажами Ч. Диккенса. Р. Уэллек и О. Уоррен подтверждают вышесказанное, говоря о влиянии бытового романа с его дидактическими тенденциями на жанр *romance* [8].

В духе приключенческого романа определяется и место действия. В эссе Стивенсона «Моя первая книга: Остров сокровищ» (1894) все начинается с описания карты сокровищ. Он рассказывает, как в один дождливый день нарисовал карту: «Она была старательно и красиво раскрашена; изгибы ее чрезвычайно увлекли мое воображение; здесь были бухточки, которые пленяли меня как сонеты. И с бездумностью обреченного я нарек свое творение «Островом сокровищ» ... Когда я уронил задумчивый взгляд на карту, среди придуманных лесов зашевелились герои моей будущей книги» [5, 17]. Таким образом, карта породила фабулу.

Увлечение картами, неизведанными землями также была присуща и Хаггарду. Что и говорить, британская империя расширяла свои горизонты и одновременно с этим переделывались карты, придумывались новые названия – в этом состояло особое очарование открытий чего-то нового и таинственного. Автор «Копей царя Соломона» решает напечатать карту на первой странице произведения, для того чтобы придать написанному большей достоверности. По легенде его карта не придумана им самим, а является древним артефактом, принадлежавшим португальскому торговцу Хосе да Сильвестра. Именно эта карта становится мотивом приключений и открытия новой земли. Как видим, и в этом случае карта выполняет сюжетобразующую роль, а также придает большую достоверность повествованию.

Общей является и цель приключений. И Стивенсон, и Хаггард отправляют своих героев на поиск сокровищ с целью материального обогащения и покорения дикой природы. Хотя процесс поиска сокровищ у Стивенсона романтизирован, а у Хаггарда подан в притчевой манере, все же герои не обретают желанного счастья. Герои Хаггарда попали в ловушку собственной жадности

и осознали истинную ценность найденных ими алмазов. Квотермейн, лежа глубоко под землей в алмазных копиях прозревает: «Вдруг я остро почувствовал всю иронию нашего положения. Нас окружали несметные сокровища, которых хватило бы, чтобы оплатить национальный долг или построить флотилию броненосцев, и, однако, мы с радостью отдали бы все эти сокровища за самую слабую надежду вырваться отсюда. Вскоре же мы, без сомнения, будем рады отдать их за крохотный кусочек пицци или чашку воды, а потом даже за то, чтобы нашим страданиям пришел поскорее конец» [9, 217]. Герои «Острова сокровищ» тоже не познали особой радости: «Каждый из нас получил свою долю сокровищ. Одни распорядились богатством умно, а другие, напротив, глупо, в соответствии со своим темпераментом» [5, 188]. И хотя на острове остались еще сокровища, однако Джим не хочет даже и думать об этом проклятом острове: «До сих пор, – говорит он, – мне снится остров, и я вскакиваю с постели, когда мне чудится хриплый голос капитана Флинта: «Пиастры! Пиастры! Пиастры!» [5, 188]. Таким образом, в финале произведений приключенческие мотивы отходят на второй план, а дидактичность и общие моральные категории становятся приоритетными.

Оригинальной чертой повествования Хаггарда, отличающей его от Стивенсона, является умение первого из названных показать рискованность и трудность перехода из цивилизованного пространства в дикое, это, говорит писатель, связано с риском для жизни и утратой собственного «я».

Хаггард ввел в свои романы и первые «команды профессионалов» – впоследствии этот сюжетный ход будет использоваться в знаменитых историях Я. Флеминга о Джеймсе Бонде как истинном профессионале.

Важные элементы *romance* находят отражение и в использовании мотива спасения. В средневековом *romance* это обязательно было спасение красавицы, Хаггард модернизирует его, отправляя своих героев еще и на опасные поиски таких же отважных путешественников, попавших в плен к враждебным племенам.

Запоминающимися являются в романах Хаггарда и женские образы. Он первым обратился к созданию образов африканских экзотических красавиц, одни из которых отличались смиренностью и походили на идеальных викторианских героинь, другие блистали экзотической красотой, невероятным темпераментом и честолюбием, способностями к волшебству, чем заставляли читателя прощать некоторые авторские преувеличения.

Таким образом, мы пришли к следующим выводам: британская литература рубежа веков создала парадигму всей массовой культуры XX века, и наследие Хаггарда является тому подтверждением. Как отмечает М. К. Попова: «массовое искусство конца XIX – начала XX веков активно участвовало в формировании национальной идентичности» [4, 144]. Нельзя не заметить, что хаггардовский приключенческий роман реагировал на современные вопросы и отразил в упрощенной форме британский имперский менталитет, важнейшей частью которого было превосходство по отношению к народам колонизируемых стран. Но писатель сумел увидеть и передать в своих приключенческих романах и другое: чудо необычного африканского мира, своеобразие «другой культуры», разнообразие человеческих типов.

Список использованных источников

1. Бахтин М. М. Эпос и роман / М.М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 304 с.
2. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
3. Лурье С. В. Российская и Британская империи: культурологический подход / С. В. Лурье // Общественные науки и современность. – 1996. – № 4. – С. 69–72.
4. Попова М. К. Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании: монография / М. К. Попова. – Воронеж : Изд-во Воронежского университета, 2004. – 170 с.
5. Стивенсон Р. Л. Собрание сочинений: в пяти томах. – М. : Правда, 1981. – Том 2. – 399 с.
6. Урнов Д. М. Писатель, которого читают // Haggard H.R. King Solomon's Mines. – М. : Progress, 1972. – С. 5–22.
7. Урнов М. В. На рубеже веков / М.В. Урнов. – М. : Наука, 1970. – 431 с.
8. Уэллек Р. Теория литературы / Р. Уэллек, О. Уоррен. – М. : Прогресс, 1978. – 324 с.
9. Хаггард Г. Р. Копи царя Соломона: Роман; Прекрасная Маргарет: Ромна / Г. Р. Хаггард. – М. : ОЛМА-ПРЕСС, 2003. – 508 с.
10. Щукин В. Г. Социокультурное пространство и проблема жанра / В. Г. Щукин // Вопросы филологии. – 1997. – № 6. – С. 69–78.
11. Haggard H. R. About Fiction / H. R. Haggard // Contemporary Review. – LI., 1887. P. 173–180.
12. Haggard H. R. The Days of My Life Volume I. – Режим доступа у источнику: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300131.txt>.

13. Katz Wendy R. Reider Haggard and the fiction of empire / Wendy R. Katz. Cambridge University Press. – New York, 1987. – 177 p.
14. Lang A. Realism and Romance / A. Lang // Contemporary Review. № 52 (1887). P. 683–693.

Анотація. У статті досліджуються жанрові особливості англійського неоромантичного пригодницького роману, покликаного в доступній формі поширювати імперську ідею. Порівняльний аналіз романів Р. Л. Стівенсона та його послідовника Г. Р. Хаггарда дозволив віднайти характерні показники жанру: екзотичний хронотоп, який випробовує на міцність, герой – шляхетний не за походженням, а за своїми вчинками, використання міфологічних мотивів – порятунків красуні, пошук артефакту.

Ключові слова: неоромантизм, масова література, пригодницький роман, імперський міф.

Summary. The article is dedicated to the research of genre features of English neo-romantic adventure novel – romance. Fictional romance appeals more to the senses than to the mind. It can be distinguished as moral fantasy. In transitional period (the end XIX–the beginning XX) one of the main aim of this genre was to propagate the idea of the Britain Empire in clear and diverted forms. Comparative analysis of R. L. Stevenson's novel «Treasure Island» and H. R. Haggard novel «King Solomon's Mines» demonstrates the peculiarities of romance. Among them: an exotic chronotope – location for trials for uncommon person, a hero – generous, noble-minded on one hand, and natural, understandable on the other hand, mythological motifs: salvation of beautiful girl, treasure hunts, searches of artifacts. Both Stevenson and Haggard are masters of romance and have much in common. Despite this Haggard's romance favours the form of the adventure story. The true focus of interest in the adventure story is the character of the hero and the nature of the obstacles he has to overcome. He prefers to depict uncivilized locations where one can lost his identity. In his «grown-up» adventure story he prefers the «ordinary» hero. Haggard was the first who uses «a team of professionals» in his novels long before I. L. Fleming with his James Bond. And of course he is master of unforgettable female types. In the process, «King Solomon's Mines» created a new paraliterature genre known as the «Lost World», which would inspire E. R. Burroughs, A. C. Doyle, R. Kipling. The adventure story is the simplest sort of fantasy. Appearing at all levels of culture it appeals to all classes and types of person. So, Britain literature (the end of XIX–the beginning of XX) create a paradigm of popular literature of the XX century.

Key words: neo-romanticism, popular literature, adventure story, myth of Empire.

Отримано: 31 липня 2017 р.

УДК 821.111

С. В. Жигун

ЧИ ПРИРЕЧЕНИЙ ДЕТЕКТИВ БУТИ МАСОВИМ ЖАНРОМ?

Постановка проблеми. Літературознавство ХХ століття характеризувало детектив як жанр масової, а отже низької літератури. Втім, саме поняття літературної ієрархії навряд чи можна вважати об'єктивною категорією. Як демонструє аналіз концепцій, зроблений С. Філоненко [13, 20], це швидше конструкт певної доби. У ХІХ ст., скажімо, літературу поділяли на високу (професійну) і низову, а в першій пол. ХХ ст. – на елітарну і масову. Попри уявну подібність категорій, чинники, що визначали оцінку текстів, як належних до літературного «низу», були цілком різні. В офіційній радянській критиці, звісно, не могло йтися про «елітарну і масову» літературу, тому її поділяли на «серйозну» і «розважальну», вважаючи стіну між ними непроникною. Скажімо, Ю. Лотман так характеризував літературну ієрархію: «Деякі твори мистецтва нам подобаються своєю життєвою правдою. Складна реальність відбивається в них складним чином... Але є й інший тип текстів, тип, який у свій час і на своєму місці має право на існування. Це – книги для відпочинку. Складність тут симулюється, а трагічні протиріччя життя замінені зручноосмислюваними «таємницями» і «загадками»... Життєві протиріччя замінені тут наперед відомими правилами, і читач отримує задоволення саме від того, що нестерпна і, здавалось би, хаотична ситуація виявляється зовсім не нестерпною і не хаотичною... Таке читання заспокоює, ... і є цілком шанованим видом відпочинку. Біда починається лише тоді (Курсив мій. – С. Ж.), коли таке полегшене читання заявляє претензію на невласливе йому місце, коли воно прагне підмінити собою «складну», соціально і етично значиму літературу...» [7, 376].

Натомість Ц. Тодоров відмовляється від ієрархічної теорії жанрів, наголошуючи на плинності літературних явищ і дискретності кордону. У літературознавстві межі ХХ-ХХІ ст. все більше прихильників ідеї зрощення масової та елітарної літератури (Л. Фідлер), скасування культурних ієрархій (Д. Сібрук, П. Свірські). Відносність ієрархізованого поділу, як такого, що впливає не з власних якостей тексту, а з позалітературної оцінки, змусив шукати літературознавців інших критеріїв.

Огляд останніх досліджень та публікацій. Сучасні вітчизняні дослідники детективу (С. Філоненко, С. Сторчеус, О. Перенчук, О. Бессараб, Е. Герасименко) вдаються до цих ідей переважно як засобу легітимізації наукового інтересу до детективу і розглядають його як провідний жанр масової, популярної літератури. На доцільність розгляду детективу «не тільки як елемента масової культури, але як складової частини загальнолітературного процесу» вказала О. Харлан [14, 163], досліджуючи історичний детектив як явище сучасної європейської літератури. У зв'язку з цим, вагомим є питання: чи зумовлюють жанротвірні чинники детективу його апріорну належність до масової літератури чи все ж він здатен втілювати й тексти високої літератури? І якщо так, то що, власне, робить детектив масовим/елітарним жанром? Отже, мета пропонованої розвідки – проаналізувати жанротвірні чинники та їхнє функціонування у детективних текстах різної природи. Матеріалом дослідження будуть твори тоталітарної (радянської) доби.

Огляд критеріїв, за якими дослідники розподіляють текстові масиви на дві підмножини (як би вони їх не називали), у монографії С. Філоненко [13, 21–24] дає підстави визнати слушність австралійського дослідника К. Гелдера, що розмежував «поле літератури» та «поле популярної белетристики» за опозиціями: автор – письменник, творчість – індустрія, мова мистецького світу – мова масового продукування, асоціюється з індивідуальністю, оригінальністю – асоціюється з жанром, ускладнений текст – простий текст, твір народжений натхненням – легко перетворюється на серію. Відтак ствердив: «твір Літератури звичайно розглядається як автономний, відокремлений та завершений завдяки очевидній унікальності автора, а не як частина розгалуженого та широкого різновиду літератури, приміром, детективної прози» [Цит. За: 13, 147]. Тому, читаючи твори Літератури, ми рухаємося вертикально, в глибину тексту, а маючи справу з масовою літературою – горизонтально ковзаємо масивом подібних текстів.

Головним аргументом сучасних дослідників на користь «серйозного» детективу є успіх У. Еко, визнаний навіть Ю. Лотманом («Вихід з лабіринту») [8]. Однак, цей успіх можна пов'язувати з ідеями і контекстом постмодернізму, що робить його детермінованим. Тому вдаємося до більш раннього зразка «серйозного» детективу, явленого у радянський час: «Чорний замок Ольшанський» та «Дике полювання короля Стаха» В. Короткевича. Ці твори належать класику білоруської літератури, одному з найшановніших її представників у ХХ ст., творцю білоруського історичного роману. Втім, головним аргументом на користь визнання цих творів як «серйозної» літератури є те, що за роман «Чорний замок Ольшанський» письменник був нагороджений Державною премією БРСР ім. Якуба Коласа (1984).

Іншими зразками жанру, що аналізуватимуться в цій статті, будуть українські романи В. Кашина «Таємниця давно забутої справи» та «Кривавий блиск алмазів». Ці твори обрані зі значного масиву радянської детективної літератури через спільний для них історичний компонент, що унаочнить відмінності його функціонування.

Виклад основного матеріалу дослідження. Наука про літературу знає багато праць з теорії детективного жанру [див. огляди: 1, 4, 5], що мали на меті визначити його головні творчі чинники. Тому надалі перевіримо теорію практикою: ті чинники, що справджуватимуться і для «серйозного» детективу і для масового, вважатимемо жанротвірними, а ті, що будуть властиві лише масовим – моделюючими.

Отже, першим чинником є тематика. Детективи мають справу із розкриттям таємниць, що зазвичай втілюється у розслідування злочину. Наголошуємо саме на розкритті таємниць, адже історія детективу знає багато творів, інтригу яких тримали не злочинні, а аморальні чи просто незрозумілі дії. До речі, саме цю можливість експлуатує дитячий детектив, що зі зрозумілих причин рідко має справу зі злочинами. Тобто наголошуємо слушність зауваги У.Еко, що детективний сюжет – «це завжди історія здогаду» [15, 52]. Також слід вказати, що на відміну від роману таємниць, де приховуване розкривається випадково, безпричинно, у детективі мусять бути активні дії героя щодо з'ясування істини.

Відтак, скорегуємо модель детективу, сформульовану О. Перенчук [11, 204]: виявлено незрозумілу подію; стоїть питання: що сталося і через кого; розпочинаються і тривають з'ясування істини і пошуки винуватця; віднаходяться докази, які можуть тлумачитися хибно; висуваються і відкидаються гіпотези; встановлюються беззаперечні факти, правильна інтерпретація яких реконструює подію і встановлює винного.

Також потребує корекції і твердження О. Бессараб: «головний елемент детективу, як жанру, полягає в наявності в ньому головного героя – слідчого, детектива (як правило, приватного), що розкриває (detects) злочин» [3, 205]. Головним героєм детективу може бути будь-хто: від школяра до ченця, особливість героя не соціальна, а функціональна – він розкриває таємницю.

Другим важливим чинником є особлива структура. Р. Каюа вказав на те, що «у детективній повісті оповідь іде після відкриття. Воно виходить з події, яка є кінцевою, завершальною, і, перетворюючи її на привід, повертає до причин, які викликали трагедію... Виняткова роль детективної повісті у літературі полягає саме у спрямуванні часу навспяк, і в заміні порядку подій порядком відкриття» [Цит. за: 9, 30]. На думку Ц. Тодорова, така особливість притаманна класичним детективам (які він називає «роман з таємницею») та «саспенсам», але не трилерам («чорним романам»), які Ц. Тодоров виділяє як жанрові різновиди детективу, зважаючи на їхню структуру. Визначальною особливістю універсальної детективної структури, на думку дослідника, є те, що у ньому «історія складається з двох накладених один на одного часових пластів» [16, 45]: перший – це розслідування (відкриття), другий – виникнення таємниці (скоєння злочину). При цьому він співвідносить другу історію – з фабулою, а першу – з викладом. Тож у класичному детективі виклад ведеться про те, що вже відбулося, а тому читач зосереджений на таємниці, а не на бідному на події розслідуванні; трилер накладає одну історію на іншу: в ньому немає точки, досягши яку, оповідач розуміє смисл усіх минулих подій, читач навіть не знає, чи досягне він таку точку – перспектива замінює ретроспективу. Третій різновид (саспенс) є комбінацією перших двох: зберігає дві історії класичного детективу, але друга постає в ньому не зредуковано, а повноцінно, як у трилері.

В іншому аспекті ці ідеї розвиває Я. Маркулан, стверджуючи, що детектив поєднує в одній оповіді дві фабульні історії, кожна з яких має свою композицію, свій зміст, навіть свій комплект героїв (за винятком убивці, який присутній в обох історіях). При цьому вони проникають одна в одну, і в фабулі розслідування накопичуються елементи фабули злочину. На думку дослідниці, найрозповсюдженішою є схема, у якій фабула розслідування є основною, а фабула злочину може міститись на одній-двох сторінках [9]. Проте варіант, коли ці фабули домірні за обсягом, представлений вже у перших зразках жанру. Його використовує авторка терміну «детектив» Анна Кетрін Грін, а в неї прийом запозичує А. Конан Дойл. Отже, вважатимемо присутніми структурними особливостями детективу наявність двох фабул та кореспондування однієї з них із викладом, який «відкриває» першу фабулу.

Усі визначені особливості жанру детективного роману справджуються для обраних для аналізу текстів. У романі «Чорний замок Ольшанський» розкривається вбивство ученого-книголюба заради заволодіння книгою-ключем до таємниці скарбів давнього шляхетського роду. Таємницю розгадає Антон Космич – вчений-історик, друг загиблого, якого зацікавлює не можливість змагатися з професійними слідчими (які, до речі, також реалізуються, але в юридичному полі), а історична загадка: зниклі казна й закохана пара. Отже, цей роман подвоює детективну структуру: маємо дві фабули злочину (історія замурування Валужинича з княгинею і втрати скарбу та історія вбивства Мар'яна Пташинського) і дві фабули розслідування, одна з яких – історична, задіює оніричний хронотоп. Зв'язок між фабулами розслідування забезпечує головний герой – Антон Космич, а між фабулами злочину – Вітовт Лигановський, який виявляється нащадком злочинця з історичної фабули. Також слід зазначити, що ці чотири фабули розгортаються у трьох часових пластах: початок XVII століття, II Світова війна і 60-і роки XX ст., а зв'язуючим елементом є то-пос замку.

У творах В. Кашина маємо постійного «серіального» героя Дмитра Ковалю, працівника карного розшуку, а згодом Міністерства внутрішніх справ, якому допомагають лейтенант, а згодом капітан Андрійко. У романах «Таємниця забутої справи» та «Кривавий блиск алмазів» теж більша кількість фабул: окрім фабули злочину (убивства канадського репатріанта Гуцака) й розслідування, маємо ще й фабулу пограбування банку, здійснене у перші роки більшовицької влади, через яке, власне, й вбили Гуцака. Ця «надлишкова» фабула є укрупненням першої – фабули злочину, роз'яснюючи мотиви злочинця. Але таємницю зниклих з банку коштовностей фабула розслідування не розкриває, уможливаючи продовження історії у романі «Кривавий блиск алмазів», де також маємо три фабули: злочину (убивства літньої співачки), розслідування і пошуку скарбу колишнім князем Антоном Адамадзе, яка пояснює й те, як ці коштовності опинилися у квартирі співачки. Як бачимо, структура детективу укрупнена у цих романах за рахунок пригодницької фабули, яка розгортається паралельно детективній, перемижуючи її. При цьому пригодницька історія містить більше інформації, ніж врешті здобуває слідчий (наприклад, про замаха Козуба на Решетняка), таким чином ламаючи один з головних принципів побудови оповіді про таємниці, повнота якої оманлива: читач завжди знає менше, ніж слідчий. Ця пригодницька лінія компенсує не надто багату подіями фабулу розслідування.

Як бачимо, масові детективи також вдаються до пошуків ресурсу для варіювання жанру, тож твердження дослідників, що детектив, як масовий жанр, зорієнтований на постійне відтворення схеми, не зовсім коректне. Але зазначимо таке: В. Короткевич наснажував детектив історичною темою, що давала змогу говорити про національну своєрідність білорусів; автори масових детективів звертаються до минулого як хронотопу, що уможливило події, цікавіші, ніж їм дозволено описати у сучасності, це пригоди «в минулому». При цьому, лінія національної історії у В. Короткевича – результат оригінального, самобутнього осмислення рідного минулого, а історична лінія у В. Кашина відтворює готову формулу, притаманну більшості масових радянських детективів.

Ідею формул масової літератури запропонував і розгорнув Д. Кавелті [6], який поділяв тексти на міметичну літературу і формульну, вважаючи виникнення формули етапом формування жанру. Однак стосовно досліджуваної проблеми продуктивно застосувати те визначення, що трактує формули як засоби узагальнення властивостей великих груп творів через виокремлення певних комбінацій культурного матеріалу і архетипових моделей оповіді. Для детективів такими формулами є відомі «правила», на зразок: «злочин повинен бути розкритий дедуктивним шляхом, а не за допомогою збігів, випадковостей, містики; – у детективі не повинно бути любовної лінії; – слідчий не може бути злочинцем; – слідчий повинен бути розумнішим за професійного поліцейського» тощо [Див.: 12]. Такі переліки складали і письменники, і літературознавці, але жодна з вимог не стала непорушною. Емпіричний досвід показує, що тоталітарний детектив має свої формули, і в свою чергу, факт варіативності цих формул у часі і просторі свідчить, що вони не є визначальними для жанру. Кавелті йшлося про виявлення закономірностей у розвитку колективних фантазій, але видається, що формули тоталітарних текстів можна тлумачити і як втілення ідеологем.

Такими ідеологемами у радянському детективі є образ професійного слідчого – зразкової радянської людини, та біографія злочинця, який рідко буває простою людиною зі своїми пристрастями. Найчастотнішими злочинцями є розкрадачі соціалістичної власності («Мільйон у сигаретній пачці», «Вельветові джинси», «Вибух» Р. Самбука) або ті, хто приховує від радянської влади злочини часів війни / революції чи своє непролетарське походження («Таємниця забутої справи», «Тіні над Латорицею», «Чужа зброя» В. Кашина, «Портрет Ель Греко», «Буря на озері» Р. Самбука, «Без дозволу на розслідування» В. Тимчука).

У творчості В. Кашина ідея «злочинців з минулого» отримує розвиток у так званій «теорії жертви»: Дмитро Коваль з'ясував, чому злочин було скоєно саме щодо цієї людини, і виявляв її негідне минуле. Скажімо, жертвою у першому з розглянутих романів є репатріант з Канади, колишній учасник збройної боротьби проти радянської влади, який у романі постає одночасно і націоналістом, і есером (до речі, злочинці-есери – це ще одна ідеологема радянського детектива), і просто бандитом, а в другому – жертвою є стара співачка Гальчинська, яка під час II Світової розважала окупантів і була коханкою гауптштурмфюрера, через подаровані ним коштовності її і вбив шукач легких грошей. Це пов'язування злочинів із минулими часами і переносило відповідальність за злочин на «минуле», і нав'язувало колективну вину громадянам, чиє походження чи перебування на окупованих територіях спричинилися до утисків та дискримінації, і давало «простим радянським людям» відчуття безпеки.

Ю. Бедзик у рецензії на роман В. Кашина, яка має промовисту назву «Не легкий і не розважальний», твердив, що «прокреслена першим планом фабула – вбивство та його розслідування – потрібна авторові лише як зручний інтригуючий засіб дослідити соціальні мотиви злочинності й основи його повної ліквідації в нашому суспільстві» [2, 3]. Однак, видається навпаки: автор-детективіст приділяв більше уваги фабулі, оскільки у радянський час соціальні мотиви не досліджувалися, а ілюструвалися на підставі ідеологічних настанов. Необхідність відтворювати задане й покликала до життя формули. Тому автору-детективісту було необхідно «вписатися» у їх систему. Навіть такий упривілейований детективіст як Юліан Семенов, що дозволяв собі устами своїх героїв критикувати окремі радянські реалії (наприклад, перешкоджання влади індивідуальному приватному підприємництву), відтворював ті самі формули, що й усі.

Роман В. Короткевича також містить окремі формули: його антигерой – нащадок шляхетського роду, а вчиняють злочини – колишні бойовики, що замаскувалися від радянської влади. І хоч усі вони динамічно і драматично забезпечують розгортання лінії розслідування убивства Мар'яна Пташинського, створюючи перешкоди і чинячи замаху на Космича, слід визнати, що сьогодні відтворення цієї формули сприймається як гандж роману. Принаймні, «Дике полювання короля Стаха», дія якого цілком відбувається наприкінці XIX ст., а отже, унеможливило більшість радянських формул, виглядає сьогодні свіжішим.

На відміну від образу злочинця, образ Космича від ідеологем вільний. Це учений-історик, автор документальних детективів (що забезпечує реалістичну мотивацію його участі – він розгадує таємницю книги і замку), із заплутаним особистим життям (не зразковий сім'янин радянських

романів і не супер-чоловік сучасних творів), через яке він часом шукає забуття в алкоголі (просто не припустимий вчинок для радянського слідчого). Навіть більше: цей образ руйнує так звану «фантазію детективної формули» (Д. Кавелті) про те, що будь-яка таємниця має раціональне пояснення. Знання Космича допомагають розкрити таємницю книги (лише частково!) і скарбу, а розкриття таємниці зникнення Валюжинича і княгині є ілюзією, бо ж під дією психотропних речовин Космич бачить можливу версію подій, але яким був реальний перебіг лишається невідомим.

Літературна досвідченість Космича, що спонукає його порівнювати події із детективними романами (і, до речі, з «кепськими»), спонукає звернути увагу на ще один чинник, що визначає належність твору до високої чи масової літератури. Йдеться про стиль викладу. Ц. Тодоров твердив, що «Theoreticians of detective fiction have always agreed that style, in this type of literature, must be perfectly transparent, imperceptible; the only requirement it obeys is to be simple, clear, direct. It has even been attempted – significantly – to suppress this second story altogether» [16, 46]. Стиль романів В. Кашина, як і більшості радянських детективістів тяжіє до визначення «ідеально прозорий і непомітний», принаймні у викладі історії розслідування (натомість, змальовуючи минуле, автор «додає» їй барв). У романах В. Короткевича стиль має особливу вагу і може бути об'єктом окремого дослідження. Обидва названі його твори мають гомодієгетичного наратора, чиє мовлення було покликане не лише продемонструвати багатство і можливості білоруської мови, але й ствердити її авторитет. Тому наратори постійно вдаються до оригінального, незужитого слововживання, що б ініціювало зупинку комунікації і змушувало б читача звертати увагу з повідомлення на код. У мовленні протагоніста роману «Чорний замок Ольшанський» цього ж ефекту досягає іронія і мовна гра в цілому, відчутним компонентом її є обігрування штампів радянського ідеологічного і побутового мовлення. Тому, не заперечуючи твердження Б. Менцель, що «оцінити якість детективного чи авантюрного роману можна на основі його структури чи композиції, але не майстерності діалогів чи стилістичної вправності письменника» [10, 395], мусимо визнати, що стиль – один із засобів, що підвищують якість детективного твору, забезпечують самотність враження.

Підбиваючи підсумки, годилося б відповісти на питання винесене у заголовок: чи приречений детектив бути масовим жанром? Видається, що ні. Успіх У. Еко – не унікальний, твори В. Короткевича доводять можливості детектива бути серйозною літературою навіть у таку упереджену добу, як радянська. Головні жанротвірні елементи детективу: тема пошуку, з'ясування невідомого та структура подвійної фабули, у якій друга розкриває першу, дають достатньо простору для авторської індивідуальності і творчості. Тематика пошуку може варіюватися від кримінального до наукового, а фабула ускладнюватися найрізноманітнішим чином, що в сукупності дає можливість піднімати найрізноманітніші теми й проблеми. Головним чинником, що впливає на зарахування жанру до масової літератури, є формульність, але той факт, що різні традиції й умови функціонування витворюють цілком різні формули, свідчить про можливість долати її хоч частково. Таким чином, детектив як жанр дає не менше можливостей створити самотній художній світ. Щоправда, слід визнати, що такий висновок уможливорюється тим, що жанр детективного роману розглядається як сукупність формально-змістових елементів, нехтуючи прагматикою. Втім, історія літератури демонструє плінність прагматики («низькі» у часи класицизму комедії Мольєра нині – надбання французької літератури).

Список використаних джерел

1. Бабяк Ж. Структурні аспекти детективного жанру: етапи вивчення / Ж. Бабяк, О. Перенчук // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. – 2013. – Вип. 33. – С. 20–23.
2. Бедзик Ю. Не легкий і не розважальний / Ю. Бедзик // Літературна Україна. – 26 червня 1970 – С. 3.
3. Бессараб О. Детективний роман як головний прояв масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття / О. Бессараб // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна. – 2012. – № 1014. Сер.: Філологія. – Вип. 65. – С. 204–207.
4. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів: жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. Бовсунівська. Київ: Київський університет, 2009. – С. 462–478.
5. Герасименко Э. Детективный текст как объект филологических исследований / Э. Герасименко // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2013. – Вип. 3(1). – С. 40–51.
6. Кавелті Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Кавелті // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
7. Лотман Ю. [О детективе и «детективном литературоведении»] // О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: Исследование, а не расследование // Лотман Ю. Пушкин: Биография писателя

- ля; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. – С. 375–378.
8. Лотман Ю. Выход из лабиринта / Ю. Лотман // Эко У. Имя розы / пер. с итал. Е. Костюкович. – М. : Новости, 1998. – С. 650–669.
 9. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры / Я. Маркулан. Ленинград: Искусство, 1975 – С. 6–50.
 10. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391–408.
 11. Перенчук О. Естетичні джерела детективу: проблематизація класичної моделі / О. Перенчук // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2014. – Вип. 4.13. – С. 203–208.
 12. Рогоза Ю. Детектив // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Рогоза Ю., Попов Ю. – Чернівці: «Золоті литаври», 2001. – С. 145.
 13. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : моно графія / С. Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–ХХІ, 2011. – 432 с.
 14. Харлан О. Жанр історичного детективу в сучасній європейській літературі: особливості функціонування / О. Харлан // Літератури світу: поетика, ментальність і духовність / Гол. ред. А. Козлов. Кривий ріг, 2014, – Вип. 3. – С. 162–170.
 15. Эко У. Заметки на полях «Имени розы»: метафизика детектива / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2005. – 96 с.
 16. Todorov Tz. The Poetics of Prose / Tz. Todorov. – Ithaca: Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.

Анотація. На матеріалі творів В.Короткевича і В.Кашина розглядаються жанротвірні та жанромодифікуючі чинники детектива. Стверджується, що визначальним жанровим елементами детектива є оповідь про розслідування і особлива структура подвійної фабули, де фабула розслідування розкриває фабулу злочину, а модифікуючим – формули.

Ключові слова: детектив, подвійна фабула, формула, ідеологема.

Summary. The article deals with the problem: whether detective is a priori a genre of popular literature, or it can be used also in elitist (or «serious») literature. The detective novels of the Soviet period «The Dark Castle Olshansky» by V. Karatkievich, «The Mystery of the Forgotten Case», «Bloody Gloss of Diamonds» by V. Kashin have become the research material. It is asserted that the story about investigation (or is wider – inquiry, search of the truth – U. Eco), and special structure of a double plot in which the plot of investigation discovers a crime plot (Ts. Todorov, Ya. Markulan) are the defining genre elements of detective. The subject of detective is capable to vary, touching upon a wide range of problems from moral (in children's) to intellectual (in elitist). Also the characters, keeping a functional role, can represent various social groups and tempers. The detective structure can become complicated, giving scope for individual art search.

Elements because of which the genre is considered popular are the so-called formulas (J. Cawelti) focused on reproduction of familiar ideologems which vary in different traditions so aren't defining. Such ideologems in the soviet detective are the professional investigator; the villain from pre-revolutionary or war time; domination of crimes against the Soviet power. This orientation to the social order, but not individual judgment of the world, generates seriality of the detective works. Besides, perfectly transparent, imperceptible style, complicating manifestation of author's identity is an important factor, promoting definition of the detective as a popular genre. The considered material proves that the genre of the detective is capable to overcome border between the elitist and popular literature, and it in turn proves discreteness of such border.

Key words: detective, double plot, formula, ideologem, seriality.

Отримано: 6 липня 2017 р.

В. НАБЕКОВ І Ю. КОСАЧ – ПИСЬМЕННИКИ-МОДЕРНІСТИ (НА МАТЕРІАЛІ МАЛОЇ ПРОЗИ 20–40-Х РР. ХХ СТ.)

Серед численних прізвищ емігрантів першої хвилі вирізняються імена інтелектуалів, творців нетрадиційної прози – В. Набокова (1899–1977) і Ю. Косача (1908–1990). Першого часто називають громадянином світу, другого – європеїстом. Поети, прозаїки, публіцисти, перекладачі – обоє були представниками старовинної аристократичної сім'ї (Набоков) і славетної творчої інтелігенції (Косач), отримали європейську освіту, досконало володіли кількома іноземними мовами; в еміграції побували в багатьох країнах Європи та США.

Сучасне літературознавство почало виявляти інтерес до творчості цих письменників лише з кінця 90-х років, але й досі у вивченні їхнього доробку залишається чимало «білих» плям. Феномен Набокова досліджується на різних рівнях, особливого значення набуває під час вивчення інтертекстуальності. Ю. Нечипоренко, Б. Земскова, М. Шульман, М. Дмитровська, Н. Шитакова вивчали емігрантську творчість Набокова й Газданова. Парадигму інтертекстуальності в окремих збірках досліджувала Л. Бугайова, проблему контекстуальних зв'язків – О. Леденьов. Модернізм Набокова цікавив М. Гришакову, О. Казіна, Л. Стрельнікову.

Творчість Ю. Косача як автора історичної прози досліджував С. Романов, з точки зору екзистенціальності його твори вивчали Л. Чуркіна, І. Малишівська, А. Мукан, стильових доміант – М. Реутова, І. Сквирська, компаративістики – І. Василюшин, О. Лященко, А. Ращенко. Апологію споглядання схожих та відмінних рис у творах Набокова й Косача вивчала О. Полюхович [11], але на рівні малої прози таке питання не досліджувалося, у чому й полягає *актуальність* нашої розвідки.

Мета роботи – провести компаративний аналіз малої прози письменників-модерністів першої хвилі еміграції В. Набокова і Ю. Косача й виявити схожі та відмінні доміантні їхньої поетики. Звернемося до малої прози Набокова (збірки «Возвращение Чорба», «Соглядатай» і «Весна в Фіальте» та окремі оповідання й есе) і Косача (збірка «Клубок Аріядни»). Дослідники справедливо відзначали характерні риси, притаманні творам Набокова й Косача: цікаві характери, вдало розставлені психологічні акценти, своєрідна символіка, ірреальне, орієнтація на оповідну манеру французької прози, використання рідковживаних слів.

Зазначимо, що провідне місце в європейській літературі початку ХХ ст. займав модернізм, на розвиток якого вплинули філософські ідеї А. Шопенгауера й Ф. Ніцше, інтуїтивізм А. Бергсона, психоаналіз З. Фрейда, міфологія К. Юнга. «Літературний твір розглядався як цілісна доцентрова модель космосу, звернена до фундаментальних проблем людського існування» [2, 65]. Модернізм позначився цікавими тенденціями в літературі: спробі відродити міф як першооснову людського мислення, використанні інтертекстуальності, ірраціонального, «потіку свідомості», екзистенціальності. Майже всі зазначені засоби знаходимо у творах малої прози Набокова й Косача. Обидва принесли дещо своє в літературу Західної Європи. Ю. Шевельов, говорячи про наближення чи віддалення української літератури часів еміграції щодо ідеалу національної літератури, – «національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка претендує на місце в Європі тому, що має що с в о г о Європі сказати» [17, 173]. Критик приходить до думки, що європеїзм Косача – трагічний, бо «письменник закоханий в Україну – і не може збагнути її», тому починає шукати Україну в Європі. Витоки європеїзму автора Шевельов пояснює шуканням «демонічного, надлюдського, ірраціонального в людині, з одного боку, а з другого – виплід трагічного конфлікту з Україною» [17, 174]. Набоков також уважав, що «велика література йде по краю ірраціонального», на чому наголошували дослідники [12].

У творах Набокова й Косача провідне місце займає ігрова поетика, що у ХХ ст. стає найпоширенішим принципом модерністського мистецтва. Модерністську філософію «*Homo ludens*» («людини, що грає»), яка визначила увесь шлях розвитку культури, розробив нідерландець Й. Гейзинга. В естетиці модернізму раціональність замінювалася грою, що прирівнювалася до мистецтва, яке стане провідним критерієм художності. Гейзинга писав: «Гра – по суті, надлишкова. Потреба грати стає нагальною лише остільки, оскільки вона впливає із задоволення, яке доставляє» [15].

Ю. Косач у руслі модерністських традицій шукає відповідь на питання про життя та стосунки людини з іншими людьми, обставинами або й самим собою, використовуючи іменник «гра» у прямому значенні. Елемент гри, але завуальованої, слугує й Набокову. Як відзначали дослідники, письменник взагалі орієнтувався на ігровий принцип (Леденьов), його текстам притаман-

на ігрова природа (Клименко). Навіть у підтексті власного життя Набоков використовував ті ж ігрові моделі, що й у творах – хрестословиці, шахові задачі, головоломки й чарівні картинки, складені із дрібних шматочків [12]. Звідси його любов до інтриги, ірреального, створення текстів-«матрьошок», ігрової співпраці з читачем («Картофельный Эльф», «Сказка»). З. Шаховська згадувала: «Он шифрует самого себя, дурача исследователей, которым приходится вытаскивать из-под щепня вымысла ту правду, что под ним скрыта» [16, 45]. Дослідниця Л. Стрельнікова писала: «Игровая поэтика разрабатывалась, как правило, через систему стилистических приемов, с использованием системы знаков, символов, метафор и т. п.» [14, 107].

У Косача життя – це гра, у якій відсутня нудьга («Клубок Ариядни»), це поклик душі й тіла; музика, що йде через дисгармонію («Остання атака»), гра в шахи, у віст («Сентиментальна історійка», «Вітряк»), їзда на транспортному засобі («Юра цісарського роду») тощо. В оповіданні «Голос здалека» є «гра природи», а життя, на його думку, – це закономірність, поклик поколінь. Єднальною ланкою усіх творів збірки Косача є таємниця, що підтримує цікавість до життя.

Міфологізм, який став однією із найважливіших категорій літератури ХХ ст. («Представники модернізму <...> надавали пріоритету символам порівняно з наративом, міфу як способу узагальнення духовного досвіду поза історично створеними культурою ієрархіями» [2, с. 65]), у новелі Косача «Клубок Ариядни» набуває узагальнених ознак. Героїня носить ім'я, що споріднює її з давньогрецькою міфологією. Як відомо, ниткою Ариядни називають спосіб, що допомагає розв'язати якесь важке питання. Таку «нитку»-підказку у вигляді віршів із драми Шекспіра дав сам оповідач двом героям-антагоністам, спочатку Котенку (підказав слова), потім – Ариядні (розповів про це).

Схожий мотив містить і мала проза Набокова. Так, у творі «Соглядатай» героєві пропонується роман Клода Ане «Ариядна – російська дівчина», а у «Других берегах», розповідаючи про змагання з шахів, автор використовує антонімічний мотив: «...значительная часть ценности задачи зависит от числа и качества «иллюзорных решений» <...> чтобы поддельной нитью лже-Ариядны опутать вошедшего в лабиринт» [8, 300; 9, 290]. Інші символи давньогрецької міфології в Набокова – це Содом і Гоморра, Лотова дружина («Другие берега»), авгієві стайні (есе «Что всякий должен знать?») тощо.

Новела Косача «Змія» містить алюзію з міфологічною Медузою Горгоною. Хоча в «Одіссей» Гомера вона зображена потворою, письменник зобразив княгиню Марію Олшанську-Курбську вродливою зовні, але її спотворюють внутрішні «дракони». В героїню закоханий слуга князя Андрія Курбського москвитянин Сербулат. Після того, як він відмовився виконувати наказ княгині – знищити її чоловіка, очима слуги показана темна душа Марії Олшанської. Сербулат розуміє, що перед ним – відьма: вона «шипить», у неї «криваві» вуста, вона «зареготала хижо» (усі словосполучення вживаються неодноразово); гади з підвалу живо відгукувалися на свист княгині. Аналогію з міфічною персоною породжують і порівняння: «Чорні гадючки її волосся знов закублилися», «Йому видалося, що чує в її голосі сичання змії» [13, 101–107]. «Змією» побачив княгиню й прожогом кинувся геть закоханий у неї Ждан, який став свідком того, як вона штовхнула Сербулата в «чорну безодню гадючого життя» [13, с. 108].

На відміну від Косача, Набоков звертається ще й до казкових і християнських символів, надаючи їм несподіваного сенсу. Так, фантастичного й іноді сатиричного змісту водночас набуває дурненький і боязкий дракон, який виліз із печери, щоб побачити, що відбувається у світі («Дракон») [5, 3–6]. З метою змалювати наступ тоталітаризму, який не може зупинити навіть нечиста сила, Набоков написав перше своє емігрантське оповідання «Нежить». Його персонаж говорить: «я – прежний Леший, задорная нежить»; «...никого из племени нашего на Руси не осталось. Одни туманом взвились, другие разбрелись по миру», адже стало неможливим бачити, як «...лежат люди <...> А как ближе взглянул, так и обмер. У того голова на одной красной ниточке висит, у того вместо живота – ворох толстых червей» [6]. Неочікувано роль чорта, який не полює на людську душу, на відміну від загальноживаного мотиву, в оповіданні «Сказка» виконує жінка, що повідомляє Ервіну: «Я рождаюсь три раза в два столетия» [7, 310]. Також незвичним є роль ангела в оповіданні «Удар крыла», сповнений загадковості й демонічних мотивів [10, 15–21].

Новели Косача також містять елементи таємничості. Герой оповідання «Клубок Ариядни» не міг зрозуміти (і це залишилося загадкою), яку вели між собою таємну гру Котенко і його знайома, причому автор наголошує на цьому неодноразово. Щодо героя та розмов із ним Косач вживає слова «ілюзія», «таємниця», «авантюрист», що додає елементу нез'ясованості його особистості. Твір має відкритий фінал, що дозволяє читачеві самому домислити життєві колізії героїв. Набоков, як писала Н. Берберова, також адресував свої твори новому читачеві [1, 235], здатному до активної ігрової співтворчості.

Мала проза обох письменників містить і ніцшеанські мотиви. Щось від надлюдина Ніцше в Котенка («Клубок Ариядни») викликає або цікавість із боку героїні, або роздратування й ревності

оповідача, адже той демонструє спокій у будь-якій ситуації, навіть у литовській в'язниці, коли люди «...мали твердий намір не випускати його від себе живим» [13, 18]. Ніцшеанські мотиви звучать і в новелі «Остання атака», герой якої Отто фон Гаґенав демонструє силу не лише у протиборстві з суперником, захищаючи Івгу, а й протистоїть силам природи, що нагадує схожу ситуацію з ніцшеанцем Саніним з роману Арцибашева: «Отто стояв на галявині, лицем до бурі. Його кучері розвівалися на вітрі, злива сікла його лице. Але він стояв заслуханий увесь у могутній гімн <...> Захоплений і радісний, він стояв і вслухався в шум вітру» [13, 40]. Якщо герої-антагоністи у «Клубку Аріядни» вважають, що життя – це своєрідна гра, в якій є місце для загадковості, неспокою, тому воно не повинне бути нудним, і все для цього роблять, то молоді німецькі поручики, сперечаючись на тему війни, доводять одне одному, що «гра варта свічки» (Остероде) і що це завелика гра, «це гра зі смертю» (Отто) [13, 29]. Протягом усього оповідання автор повертається до цього питання.

Набокова як ніцшеанця досліджував А. Ліврі: «Тот факт, что Набоков был адептом доктрины Ницше означает и то, что Набокову было близко не только вечно-модернистское ницшеанское видение античности, но и такие выкованные в часы ночного уединения или же найденные философом на горной тропе понятия, как, например, «сверхчеловек», «добрый европеец», «александрийский человек», «дух тяжести», «теоретический человек» и проч. Указанное выше утверждение означает и то, что Набокову стал близок и взгляд Фридриха Ницше на современный мир, т. е. его отношение к равенству, к различным «свободам», к женской эмансипации, к дарвинизму, к социалистической тирании и предшествующей ей демократии и проч.» [3]. Дослідник, аналізуючи діяльність Набокова, пише, що той підійшов до ідеї Надлюдина поетапно, розпочавши з «найпростішого андрогіна» у «Соглядатае»: «...сначала чреватый гибелью раскол – выпитывание Смурова отражением («Я стоял почему-то на коленях, хотел упереться рукой в пол, но рука погрузилась в пол, как в бездонную воду»), затем благополучное единение: «Взявшись за дверную скобку, я увидел, как сбоку в зеркале поспешило ко мне моё отражение, молодой человек в котелке, с букетом. Отражение со мною слилось, я вышел на улицу» [4, 218]. Провідний ніцшеанський мотив малої прози Набокова – ідея вічного повернення. «Но этот купол над ней, – ах, этот купол, – вековой, потёртый, тусклая бронза, великолепный груз времён...» – пише він в оповіданні «Путеводитель по Берлину» [7, 339]. Панцир черепахи, який порівнюється з античною, «віковою» бронзою, символізує не лише коло вічного повернення. Порожній панцир черепахи – це набоківська алюзія на перший музичний інструмент – кіфору [3]. Зазначимо, що першим зробив її Гермес і подарував Аполлону. Як бачимо, у Набокова перегукуються античні й ніцшеанські мотиви. Новела Косача «Голос здалека» також тяжіє до ніцшеанської теорії вічного повернення. Його герой стверджує: «Кожна людина живе вічно» [13, 60].

Модерністи тонко відчували дисгармонійність світу, абсурдність існування людини, одна із складових якого – екзистенціалізм. І Набоков, і Косач змальовують гостре переживання людиною стану своєї дискомфортної самотності. Письменники відтворюють такі риси екзистенціального світу: прагнення внутрішньої свободи, розчарування у навколишньому оточенні, абсурдність. Порівнюючи людину з худобою, герой новели Косача «Остання атака» хоче знищити цей несправедливий закон життя. У творі народжується нова людина, готова проголосити нову правду, вивести людей «до нового чину», «до світлого завтра, де не буде насильства й знуцання» [13, 46–47]. Іншим разом Гаґеном думає, що життя – це «музика», життя «йде через дисонанс, через суперництво, через боротьбу» [13, 43]. Втомлений війною, він залишається наодинці в українському селі, щоб осмислити цей жах, побути на самоті. Природа допомагає йому відновити сили, відпочити від «гуку, свисту пугль, цілої сірої, вошивої буденщини» [13, 31]. Екзистенціальними мотивами насичені й оповідання Набокова, герої яких самотні («Звонок», «Рожество», «Облако, озеро, башня», «Письмо в Россию»), вони мріють («Картофельный Эльф»), закінчують життя самогубством («Соглядатай», «Случайность», «Удар крыла»), божеволіють («Бахман», «Ужас»), помирають («Катастрофа»). Типовим для персонажів Набокова є споглядальне існування. Герой одного з творів заявляє: «Я понял, что единственное счастье в этом мире – это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть на себя, на других, – не делать никаких выводов, – просто глазеть» [8, 345].

Про виняткову інтертекстуальну насиченість творів Набокова, художня тканина яких буквально «пронизана сетью изысканных и прихотливых аллюзий, цитат, перифраз из мировой литературы», писали дослідники [12]. Це ж стосується і творчості Косача. Поведінка відлюдька Отто дещо нагадує гамсунівського Глана («Пан»), який сповідував пантеїзм, а дівчина Івга – Єву, з цього ж роману, або лісову мавку, що мимохіть народжує аналогію з поемою Лесі Українки. Як і герой Кнута Гамсуна, Отто починає нудитися спокійним життям «без турбот і хвилювань», тому випадкова зустріч із смертельно пораним німецьким вояком вирішує його долю. Ім'я головного

героя співзвучне з іменем Гаґен, яке вживалося у німецькому епосі «Пісня про Нібелунґів». Там він фігурує як Гаґен з Тронье, що іноді ототожнюють з міфічною Троєю. Гаґенові притаманне міфічне всезнання, він вважається символом німецької доблесті. Зазначимо, що у новелі Косача головний герой – високо освічена людина, знайома з філософією Руссо, Канта, Ніцше. Він є представником німецької аристократії. Автор пише: «Молодим корпорантом заволодів дух предків, що йшли з Фридрихом Барбаросою на Єрусалим» [13, 30]. Зустріч іншого героя («Голос здалека») із своїм двійником є ремінісценцією з творами Достоевського, книгою Екклезіасту, містить елементи теорії Реріха.

У творах Косача з'являються мотиви літератури «втраченого покоління», притаманні західноєвропейській літературі, на відміну від Набокова, який намагався не торкатися політичних тем. Український письменник завершує свою новелу «Остання атака» роздумами на тему війни: «Вмирає цей хлопчина, вмирають ще й такі самі, як він. Звірячий закон, закон камінної доби! А століття поступу, де вони? Де відродження людини? Де людина? Людина йде, як худоба, на різню і вмирає в багні нікому не потрібна, лежить і гине мертвим падлом, здихає...» [13, 46]. Спочатку друзі, що верталися з дозору, проводжають піхотинців, що йшли грізні, мовчазні, похиливши голови, на фронт. У кінці новели Отто фон Гаґенав, одягнувши медальйон загиблого, що виконує тут символічну роль – ніби приміряння долі того на собі, побіг «у той бік, де маячила сіра маса» й долучився до їх рядів, що йшли в останню атаку. Таким чином, герой став одним із тих, про кого казав на початку твору, що «багато з тих людей у касках не побачать своєї батьківщини» [13, 47].

Досліджуючи мотив двійництва у творах Набокова, який є провідним у його творчості, науковці визначають, що письменник любить двійників, що його оточення – це «гра уяви» (Л. Стрельнікова), двійник – це alter ego його самого (З. Шаховська). Мотив двійництва використовує російський письменник у численних оповіданнях («Соглядатай», «Ужас»). Косача також цікавить цей мотив. У новелі «Голос здалека» він застосовує фантастичну ситуацію, коли двійник героя під час бою почув у собі голос предків – українців, мазепинців, а пізніше зрозумів, що то був голос його української свідомості. Автор таким чином говорить про необхідність знати власну історію і все робити задля процвітання своєї батьківщини. А філософські думки двійника («ми всі живемо більше в минулому, ніж у сучасному», «по суті ви живете весь час, живе вічно той дух, що народився колись неповторний» [13, 60]) були надто революційними для того періоду, але важливими в усі часи, коли герой пояснював, що «найти себе у минулому» – «це найти свою рівновагу, своє призначення, своє місце в космосі», та водночас твердив: «нічого нема на світі нового – все є повторення того, що вже колись робили» [13, 59–60]. Схожі мотиви містить одне з оповідань Л. Мосендза. Якщо герой Косача, росіянин за народженням, лише теоретично осмислив своє українське походження, то Майкл Смайлз, американець, приїхав до України, щоб на власні очі побачити країну своїх предків і взяти участь у боротьбі її за незалежність.

Об'єднує творчість Косача й Набокова яскрава художня складова. Так, український митець у якості порівнянь звертається до тваринного світу. Очиці у Мільорда названі «рудими мишамми», а чоловіків, що рилися у брудній білизні та взяли Трача під стражу, названо хом'яками [13, 134, 135]. Закоханість Набокова в ентомологію позначилася й на його художній символіці епітетів, метафор і порівнянь. Він тяжіє до «очеловечивания природы» і бажання «придавать предметам человеческие черты» [16, 63].

Висновок. Проаналізувавши творчість письменників-модерністів В. Набокова та Ю. Косача, ми виявили спільні домінанти творчості, що позначені різноманітними чинниками: міфологічні й ніцшеанські елементи, ігрова поетика, екзистенціальні мотиви, ірреальне й національне; насичена художня складова та інтертекстуальність. Водночас творчість кожного з митців є цілим мікрокосмом якісної інтелектуальної прози, яка ще чекає на свого дослідника.

Список використаних джерел

1. Берберова Н. Курсив мой (Автобиография) // Вопросы литературы. – 1988. – № 9–11.
2. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К : ВЦ «Академія», 2007. – 624 с. (Енциклопедія ерудита).
3. Ливри А. Набоков ницшеанец / А. Ливри. – Режим доступу: <http://nietzsche.ru/influence/literatur/nabokov/>
4. Ливри А. Сверхчеловек Набокова / А. Ливри // Литература XX века. Итоги и перспективы. Материалы Девярых Андреевских чтений в МГУ им. Ломоносова. – М. : Экон-Информ, 2011. – С. 215–223.
5. Набоков В. Дракон // Звезда. – 1999. – № 4. – С. 3–6.
6. Набоков В. Нежить / В. Набоков. – Режим доступу: <http://www.lib.ru/NAVOKOW/nezhit.txt>
7. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 1. – М. : Правда, 1990. – 416 с.
8. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. – М. : Правда, 1990. – 447 с.

9. Набоков В. Собрание сочинений в 4 т. Т. 4. – М. : Правда, 1990. – 479 с.
10. Набоков В. Удар крыла // Звезда. – 1991. – № 11. – С. 10–21.
11. Полюхович О. Апологія споглядання в текстах еміграційної літератури (Володимир Набоков, Юрій Косач) / О. Полюхович // Мандрівець. – 2012. – № 5. – С. 65–68. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mandriv_2012_5_15.
12. Поэтика Владимира Набокова: новации и традиции // Москва: Портал «О литературе», LITERARY.RU. – Режим доступу: <http://www.literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1195560881&archive>.
13. Проза про життя інших: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі / Упор. В. Агеєва – К. : Факт, 2003. – 323 с.
14. Стрельникова Л. Ю. Эстетическая концепция игры как парадигма литературы модернизма и постмодернизма // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия. Филология. Журналистика. – 2015. – Т. 15, вып. 3. – С. 104–110.
15. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры. – Режим доступу: http://lib.ru/FILOSOF/HUIZINGA/huizinga.txt_with-big-pictures.html
16. Шаховская З. В поисках Набокова. Отражения / З. Шаховская. – М. : Книга, 1991. – 319 с.
17. Шерех Ю. Стили сучасної української літератури на еміграції // Юрій Шерех. Пороги і забороня. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. Т. 1. – Х. : Фоліо, 1998. – С. 161–195.

Анотація. У статті проводиться компаративний аналіз малої прози письменників-модерністів першої хвилі еміграції Володимира Набокова і Юрія Косача. Звертається увага на схожі домінуючі творчості (інтертекстуальність, міфологізм, ніцшеанство, ідея свободи, відтворення екзистенціальних мотивів та ігрових елементів, художніх засобів).

Ключові слова: еміграція, модернізм, оповідання, європеїзм, міфологізм, екзистенція, ніцшеанство, гра.

Summary. The article deals with comparative analysis of modernist writers' small prose of the first wave emigration – Volodymyr Nabokov and Yuri Kosach. Attention is drawn to similar situations in their life and similar creativity dominants – intertextuality, mythologism, Nietzscheanism, the idea of freedom, dualism, existential motifs and game elements, installation and artistic means. Small prose of the Ukrainian and Russian writers are marked by exoticism, unreal and peculiar symbolism, unusual vocabulary and orientation towards the narrative manner of French prose. In the context of modernist traditions each of them sought answers to the main philosophical questions, and therefore turned to similar topics – emigration, homeland, life and death.

At the same time V. Nabokov's and Y. Kosach's works have a lot of differences. Although both artists had a good command of foreign languages, Nabokov is perhaps the only writer who is considered the Russian-American one. It is emphasized that in the author's works his preferences (entomology, chess, football, crossword puzzles) are turned into an instrument for the realization of artistic designs and they affect the stylistic dominants of his stories which create the only «color spiral» that V. Nabokov himself considered the model of his life. Y. Kosach due to his separation from the homeland and the «search for Ukraine in Europe» has his stylistic peculiarities which, according to scientists, are «between exoticism and tradition». And the leading place is occupied by historical themes. In general, V. Nabokov's and Y. Kosach's works are a separate world of intellectual literature of the European model, in which each of the emigrant writers takes his place.

Key words: emigration, modernism, story, europeism, mythologism, existentialism, Nietzscheanism, game.

Отримано: 12 серпня 2017 р.

КІНОФОБІЯ В ДАВНЬОРУСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ДО ПИТАННЯ ҐЕНЕЗИ

Проблема давньоукраїнської тваринної образності в її взаємодії із загальними категоріями та тенденціями еволюції середньовічної поетики поки що не знайшла бодай якогось відображення в науці. Причин можна назвати чимало, але, скоріше за все, перешкодою стало неусвідомлене отождоження цієї образності з прийомами образотворчого орнаментування. Коли художнє оформлення якогось рукопису чи храму раз-у-раз відтворює певний рослинний або тваринний сюжет, з'являється спокуса залучити цю схему й до пояснення постійних повторів таких сюжетів у словесному мистецтві. Ми спробуємо наблизитися до розв'язання проблеми одного з таких повторів – дуже частотного, аби привернути увагу дослідників – сказати б, у генетичному (чи етимологічному) плані. Відтак, *метою* статті є встановлення деяких причин притаманної давньому письменству і повторюваної насамперед у риторичних фігурах *нелюбові до собаки*.

В одній з популярних літописних історій оповідається, як 1244 року «цесарь Батий» шантує князя Михайла Чернігівського та його воєводу Федора. Він ставить майбутніх новомучеників перед непротим вибором: або зрадити свою віру, як це зробили інші князі, що *«идоша сквозь огонь и поклонишася солнцю и кусту, погубиша душа своя и телеса»* [7, 300], але зберегли свої життя і навіть право на княжіння (парадокс зустрічі риторики з дійсністю!), або ж загинути: *«Аще ли не проидеши сквозь огонь, ни поклонишиши кусту и идоломъ, то злою смертию умреш»* [7, 302]. Опис «злої смерті» сприймається як автономний текст, який «мандрує» з твору до твору й передбачає наявність власної композиції. Між кульмінацією з описом жахливих тортур та розв'язкою, де зображено той чи інший акт вищої божественної справедливості (скажімо, вогняний стовп), часто зустрічаємо характерне вставлення, своєрідну ретардацію, що змушує емоції читача затриматися на досягнутому автором ефекті жаху: *«Святѣи же телеси ею поверженѣ быста псомъ на снѣденіе»* [7, 304].

Це надзвичайно популярне в нашому середньовіччі завершення тілесної біографії численних страстоприїмців, яке наповнює чимало агіографічних та історіографічних пам'яток православної писемності й зустрічається навіть напередодні Нового часу. Цей переддень постає, за словами М. Грушевського, «сумною і страшною прогалиною» в історії нашої літератури. Проте безцінна методологічна порада нашого великого історика («починаю від сього великоруського матеріалу, щоб зачеркнути ті загальні зариси, котрих не дають нам українські фрагменти» [1, 6]) дозволяє нам простежити історію сюжету про «злу смерть» аж до таких пізніх наслідувань, як північно-східна «Повість про Темир Аксака» (Москва, імовірно, 1402 – 1418 роки). Великий завойовник Тимур, який, авжеж, ще замолоду був *«немилостивъ и хишникъ, и ябедникъ, и грабежникъ»*, вкрав у одноплемінників вівцю, але не довго тішився, ставши героєм події, аналогічної до попередньої: *«Скоро многими постиженъ бысть и ятъ бысть, и удержанъ крѣпко, и биша его нещадно по всему тѣлу, и умыслиша ему дати язву смертную, яко да убють и; и перебиша ногу и бедру его на полы, и абие повергоша его яко мертва, недвижущася и не дышюше; мняху убо, уже умре, и оставиша его псомъ на снѣденіе»* [8, 263].

Перспектива бути кинутим «на снѣденіе псом» зрештою може постати і як цілком самостійне покарання, емансипуючись від ширшого сюжету про «злу смерть». Цікавий приклад знаходимо в житійному «Сказанні Симона, єпископа Володимирського і Суздальського, про святих чорноризців Печерських...». «Презвитер» Печерської обителі Онисифор сильно здивувався, коли один на позір благочестивий його учень після несподіваної смерті став так смердіти, що *«не можаше ни единъ телѣси его приближатися смрада ради бывающаго от него»*. Святий Антоній, який з'явився пресвітері у видінні, дорікнув йому за те, що *«таковаго сквернаго, и нечистаго, и беззаконнаго, и многогрѣшнаго здѣ (в обителі. – М.Ж.) положилъ»*, і наполегливо рекомендував (уже в наступному видінні) викинути тіло недостойного покійника. І не просто викинути, а *«на снѣденіе псом»* [5, 104–105].

Чому середньовічний читач мав додатково вжахнутися від опису знуцання над уже мертвим (!) тілом і особливо від того факту, що це тіло мали з'їсти саме *собаки*? І чому покинуте тіло мали з'їсти саме *собаки*, а не інші хижакі? Звідки з'являється стійка нелюбов середньовічної літератури до найкращого друга людини?

Мотив полишення тіла «на снѣденіе псом», як уже було зазначено, дуже продуктивний, але не єдиний, де використовується образ «найкращого друга людини». Загалом спостерігаємо звичну для давньої літератури диспропорцію між величезною кількістю згадувань пса та обмеженістю мотивів, пов'язаних із цим образом. Приблизне окреслення кола цих мотивів може стати підставою для важливих висновків.

Життя і смерть людини в системі середньовічного символізму – це часткове здійснення великих ідей спасіння та погібелі. Загибель людини – це елемент глобальної інтуїції жорстко односпрямованої історії людства, часткове свідчення «старішання світу», неминучості його кінця і Страшного Суду. Свідчення швидкого наближення кінця повсякчас постають у вигляді незвичних природних явищ. Жорж Дюбі наводить приклад типової реакції на такі явища типового середньовічного міленариста – якогось ченця Рауля: «Точно відомо, що кожного разу, коли люди помічають, що у світі сталося подібне диво, на них невдовзі впаде щось дивовижне й жахливе» [15, 75]. Вжахнулися й рибалки на Сітомлі, коли року 1065 витягнули з води кинуту туди дитину: «*Сего же дѣтища выволокоша рыболовъ в неводѣ, его же позоровахомъ и до вечера, и пакы вывъргоша ѿ въ воду. Бяше бо на лицѣ его сице срамнии удове, а иногю нѣльзѣ казати срама ради*» [9, ствп. 154].

1000-й і 1033-й роки – тисячолітні ювілеї від дня народження і дня смерті Сина Божого, а одночасно й останні межі очікування кінця світу – вже давно минули. Здавалося б градус апокаліптичного неврозу мав упасти. Але, крім міленарного, практикувався ще й інший спосіб есхатологічного літочислення – семичасний, генетично споріднений з пасхальними таблицями та західними *annales*, що помітив ще в XIX ст. М.І. Сухомлинов [10, 35–45]. Це дозволяло сьоме тисячоліття після створення світу вважати за останнє, а відтак, знамення, що спостерігалися з 6001 року мусили множитися в геометричній прогресії, припинившись, зрештою, десь 1492 року, коли «*здѣ страхъ, здѣ скорбь, аки въ распятіи Христовѣ сей кругъ бысть, сіе льто и наконецъ явися въ неже чаемъ и всемірное Твое пришествіе*» [3, 364]. Відтак – і це найяскравіше виявилось саме в нашій літературній традиції – різноманітні природні аномалії стали вважатися передвісниками не лише «всесвітнього пришествия», але й своєрідних міні-апокаліпсисів («усобиць», «нашествие поганыхъ», «гладъ», «моръ» тощо). Руські книжники починають – скоріше за все, *post factum* – знаходити паралелі сучасним знаменням у давнішій історії, легітимізуючи таким чином смисли, що за цими знаменнями закріплювалися.

Одним з найраніших і найвідоміших (про це свідчить буквалізм його відтворення в подальшій літописній традиції (напр., [9, ствп. 186]) у цьому контексті є ретроспективний коментар якраз до епізоду з дитиною в Сітомлі. Серед неймовірних явищ, які переконували читачів візантійських хронографів у невідворотності кінця світу, зустрічаємо й згадку про те, що «*при Маврикии цесари [...] песь родися шестоногъ*» [9, 154]. Шестилапий народився не кінь, не кіт і навіть не вепр, а саме пес! Поряд з такими глобальними катаклізмами, як «*течение звѣздное... на небесѣхъ*», «*трусъ велий, земль расѣдшися трий поприць*», що стався в Сирії, або нашестя сарацинів на Палестину – поряд із цими жахливими знаменнями, що, очевидно, «*на зло бывають, или проявление рати, или гладу, или на смерть проявляеть*» [Там само], – шестиногий пес! Образ пса стає символом не лише тілесних страждань людини, але й загибелі всього світу.

Тут собака (шестилапий) входить до того кола феноменів тваринного світу, на основі якого вічно збуджена уява середньовічної людини творила свої фольклорні і книжні бестіарії. Як і у випадку з багатьма іншими чудернацькими звірами, шестилапий собака має свою паралель в античній міфології. Скоріше за все, маємо справу з християнською трансформацією образу чудовиська на ймення Скілла. Це, авжеж, не собака, але міфологічний її образ не в останню чергу залежить від образу пса. У Гомеровій «Одісеї» Кіркея говорить про Скіллу, як одну зі страшних небезпек, що постануть на шляху героя, коротко описуючи її таким чином:

*ἔνθα δ' ἐνὶ Σκύλλῃ ναίει δεινὸν λελακῦα.
τῆς ἣ̄ τοι φωνὴ μὲν ὄση σκύλακος νεογιλῆς [...]
τῆς ἣ̄ τοι πόδες εἰσὶ δωδέκα πάντες ἄωροι,
ἕξ δὲ τέ οἱ δεῖραὶ περιμήκεες, ἐν δὲ ἑκάστη
σμερδαλέῃ κεφαλῇ, ἐν δὲ τρίστοιχοὶ ὀδόντες* (Hom. Od. XII. 85–91) [16].

У цьому описі важливим для нас є, насамперед, підкреслення «собачої» етимології імені чудовиська: в Есхілових «Персах» дієслово «σκύλλω» вживається зі значенням «рвати, шматувати, гризти» [12]. А. Фік і Ф. Бехтель вважають, що ім'я Скілли означає «той, що гавкає» [13, 252] від σκύλαξ «щеня, молодий собака», що вживається поряд з нейтральним «κύων». Водночас перфектна форма дієслова λάσσω – λελακῦα, якою завершується перший вірш наведеного уривка, також означає «загавкала; закричала, як собака». Крім того, звертає на себе увагу число шість, пов'язане з морфологією цього створіння. У Гомеровій Скіллі шість голів і ший та дванадцять лап. Гесіод, Аполлотор, Діонісій Самоський, Стесихор, Тимофей, Овідій та ін. послідовно зберігають у своїх описах цю шестичленну структуру, посилюючи чи послаблюючи її кіноморфність. Гай Юлій Гігін – енциклопедист часів імператора Октавіана – поширює символіку числа шість, обов'язкового в описі Скілли, і на її діяльність: вона народила шістьох собак і з'їла шістьох супутників Одісея: «*Inde ad Scyllam Typhonis filiam uenit, quae superiorem corporis partem muliebrem, inferiorem ab inguine piscis, et sex canes ex se natos habebat; eaque sex socios Vlixis naue abreptos consumpsit*»

[17, 156]. Таким чином, образ Скільли вже за античності емблематизується, втрачаючи свою давню міфологічну пластику й конкретність: її атрибути в новому пансимволічному світі стають важливішими ніж натуралістичний образ потвори.

Крім того, образ Скільли вже від часів Овідія стає виразно міксантропічним, але з обов'язковим собачим елементом:

*Scylla latus dextrum, laevum inrequieta Charybdis
infestat; vorat haec raptas revomitque carinas,
illa feris atram canibus succingitur alvum* (Ovid. Met. XIII 730–733) [19, 450].

Найчастіше саме у вигляді жінко-собаки зображено Скільлу й на класичній античній кераміці, і в елліністичному мистецтві, і – що найголовніше для нашого дослідження – саме такою Скільла переходить до християнської (зокрема, візантійської) тератології. В етимологізованому старослов'янському перекладі «Книг врем'яних і образних» Георгія Амартола давньогрецька Скільла фігурує під назвою «Псыня». Як і інші античні боги і демони, «псыня» вважається наслідком зіпсутості й невігластва поган: «Зане оубо бьснующеса чьловьци не соуцаго злобиа розмыслиша, и таково не соуцимъ Богомъ себь створиша» [4, 60]. Відтак, «Псыни, и Харивдия, Инокентавръ» – «въ баснехъ глаголемая складания» [4, 61].

Відомо, що чудеса і знамення, що їх перераховує автор «Повісті врем'яних літ» і його наслідувачі, скопійовано з «Хроніки» Георгія Мниха – правдивого авторитету для багатьох поколінь руських скрипторів. Про виняткову важливість поняття авторитету в середньовічній естетиці, про намагання якомога ретельніше відтворити слово авторитетних попередників, не минаючи «ані титли, ніже тії коми», написано стоси томів. «Изобрътеніе новостей неподобающих... треба истребляти», – цю максиму Інокентія Гізеля наводить Л. Ушкалов [11, 54] як ілюстрацію тяглості естетики «нерефлексивного традиціоналізму» аж до Нового часу. Але у випадку з цитатцею «Хроніки» у «Повісті врем'яних літ» спостерігаємо несподіване відхилення від цього фундаментального закону.

Епізод з надзвичайними подіями, що розгорталися за часів царювання «останнього з римлян» Візантійської імперії – імператора Маврикія, – переписано з «Хроніки» Григорія Амартола, перекладеної руською мовою десь напередодні укладання «Повісті». У «Хроніці», автор якої, як бачимо, з недовірою ставився до існування Псині-Скільли, згадується і «дѣтищъ безъ очью и безъ руку, на лядвияхъ же ему рыбыи хвостъ прирослъ бѣ, подобно рыбѣ», і «в Нилѣ рѣцѣ чловечьскѣ образѣ», і «крокодилы» [4, 18], але жодного слова немає про шестилапого пса.

Ми могли б говорити про надмір фантазії в автора «Повісті», якби це не суперечило вказаній вище фундаментальній настанові середньовічної естетики на шанобливе і беззаперечне наслідування авторитету. Набагато доречнішою здається версія, афористично віддана за півтисячоліття Паскалем: гравці в м'яча б'ють по одному й тому самому м'ячу, але з неоднаковою влучністю. А вже у ХХ столітті цю паскалівську формулу мікрореволюцій у традиціоналістичній естетиці могли б приписати собі представники французької «École des Annales» та її послідовників. Колективний Нестор – типовий приклад скриптора, про якого Марк Блок сказав: «Heureusement, les plagiaires se trahissent souvent par leurs maladdresses» («На щастя, плагіатори нерідко викрикують себе своїми хибами») [14, 68]. «Песь шестоногъ» – це ненавмисне вставлення, яке, втім, 1) не є випадковим, 2) як і будь-яке відхилення від закону може свідчити про неусвідомлену підпорядкованість автора новому закону. Цей новий закон полягає в інкорпорації образу собаки в давньоруській літературі до своєрідного алегоричного континууму. Образ пса і пов'язані з ним натуралістичні або міфологічні компоненти чи функції позбавляються будь-якої пластичної конкретики. Залишається головне – смисл. Не так важливий сам собака як *бруд, блуд, гріховність*, уявлення про які неодмінно пов'язані з його згадуванням.

Авжеж, не лише тератоморфний образ Скільли став джерелом «дemonізації» саме пса в нашій давній літературі. Ретельного дослідження вимагають й інші можливі джерела такої кінофобії.

У Новгородському літописі під 1259 роком знаходимо пречудову алегорію на патологічне прагнення людини грішити, попри милосердя Господне, яке Він являє у дні навіть найтяжчих випробувань: «Но мы грѣшнии акы пси обрацаемъся на своя бльвотины, не помышляюще казни божия, яже на ны приходить за грѣхы наша» [7, 84]. Ще раніше закликає братію «не обратитися на прьвья грѣхы, якоже и пси на своя бльвотины» [2, 246] святий Феодосій Печерський. Ця сама формула неодноразово повторюється і в «Троянській історії», і в багатьох літописних повістях про монголо-татарське нашествя тощо.

Як і чимало інших подібних фігур, цю позичено зі Святого письма, а саме з Соломонових притч: «Якоже песь, егда возвратится на своя блевотины, и мерзокъ бываетъ, тако безумный своєю злобою возвращься на свои грѣхъ» (Притч 26:11). Починаючи з Септуагінти («ὄσπερ κύων») та Вульгати («sicut canis»), закінчуючи такими пізніми перекладами, як Огієнків, скрізь зустрічаємо в цьому порівнянні саме собаку. Саме пес фігурує і в івритському оригіналі:

וְאֶקְלַע בַּשׁ כְּלֶכֶךְ
וְהִלְוֵאָב הַגּוֹשׁ לִפְסֵכ

Наведена алегорія з Мішлея – одна з нечисленних згадок собаки в Танаху. Усі ці згадки односторонньо стверджують нечисту природу собаки. Ізраїльський культуролог Михайло Король наводить дві можливі соціально-побутові причини обструкції собаки: 1) у процесі тривалого переходу від кочового землеробства до осілого способу життя з'явилася маса вже непотрібних і часто ворожих людині напівдиких собак-парій; 2) свійський собака у звичному для нас розумінні тварини-компаньйона з'являється лише в елліністичний період як наслідок впливу греко-римської культури й моди [6].

Як гіпотезу, що в разі підтвердження може додатково пояснити причини нелюбові давніх євреїв до собаки і протиставити цю нелюбов традиційно позитивному ставленню до пса в греко-римському світі, можна навести думку австрійського етолога та зоопсихолога Конрада Лоренца про два паралельні процеси доместикації, що призвели до появи *canis lupus familiaris*: від вовка й від шакала [18, 8–22]. Саме представники останнього виду – некрофаги з огидними голосами та характерною підлабузницькою поведінкою – стають постійними супутниками номадичних народів, лише відносно пізно одомашнюючись. На користь нерозрізнення собаки, шакала та їхніх можливих гібридів-парій у районі Плодючого півмісяця за доби між Першим та Другим храмами опосередковано свідчить і зображення єгипетського бога Анубіса то з головою шакала, то з головою дикого пса Саб. (Сакралізація собаки в єгипетському язичництві, до речі, так само могла вплинути на кінофобію давніх євреїв).

Сила і авторитетність біблійного слова були настільки потужними в середовищі християнських авторів, що, попри давній природний симбіоз північних осілих народів і собак, номадичне собаконенависництво обов'язково ретранслюється в усій середньовічній літературній традиції. І якщо у «Дварімі» фіксується заборона принесення до Храму коштів на оплату послуг поширених у язичницькій традиції хлопчиків-проституток (בלכ):

וְבָמֵ שֶׁדֶק הָיְהִי־אֵלָיו
לְאָרְשֵׁי : –

то вся подальша європейська біблійна традиція без жодних сумнівів перекладає це слово («келев»), омонімічне до «келев»-собака, саме як «пес»: «*Да не принесеш мзды блудничи, ниже цыны пещи въ домъ Господа Бога твоего на всякъ обѣтъ, яко мерзость суть...*» [Втор 23:18], – не піддаючи щонайменшому сумніву неспівмірність негативних смислів у випадку «блудниці» і «пса».

Стійкість риторичних формул у середньовічній літературній традиції – явище загальновідоме. Тема собаки або мотиви, пов'язані з нею, входять до стандартних компонентів таких формул. У свою чергу, ми спробували з'ясувати деякі можливі причини літературної кінофобії, відштовхуючись від риторичної формули як автономного і типового мікротексту. Визначення характеру відношень між назагал незмінними книжними смислами, пов'язаними з образом собаки, та реальним позитивним чи нейтральним ставленням давніх українців до цієї тварини («віра» у випадку вбивства чийогось пса, що стягувалася згідно з положеннями «Руської правди», або популярне за ренесансної чи передренесансної доби цькування псами ворогів і васалів, згадуване, наприклад, у литовських хроніках, тощо) має стати об'єктом майбутніх досліджень. У кожному разі, найголовніші висновки з викладених вище міркувань такі. По-перше, кінофобія в давньоруській літературі – явище самодостатнє і книжне, тобто безпосередньо пов'язане з книжною традицією, а не з нюансами побуту. По-друге, це явище не передбачає наявності якогось денотату, предмета, даного в безпосередньому життєвому досвіді, крім відповідних елементів *всесвіту як алегорії*. Собака в середньовічній літературі є предметом не натурфілософії, а етики та риторики. Процес емансипації поняття собаки від пов'язаних з ним етико-риторичних смислів – також є темою окремого дослідження.

Список використаних джерел

1. Грушевський М.С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 4. Кн. 1 / М.С. Грушевський; [упоряд. О.М. Таланчук; приміт. С.К. Росовецького]. – К. : Либідь, 1994. – 336 с.
2. Житие Феодосия Печерского // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексеева, Н.В. Понырко. – СПб. : Наука, 1997. – Т. 1. : XI–XII века. – 543 с.
3. Жмакин В.И. Митрополит Даниил и его сочинения / Исслед. Василия Жмакина / В. Жмакин. – М. : Имп. о-во истории и древностей российских при Моск. ун-те, 1881. – XIV, [2], 762, 96, X с.
4. Истрин В.М. Книги времени и образныя Георгия Мниха. Хроника Георгия Амартола в древнем славянорусском переводе. Текст, исследование и словарь. – Т. 1 : Текст / В.М. Истрин. – Пг. : Отд-ние Русского языка и словесности Российской Академии Наук, 1920. – 612 с.

5. Києво-Печерський патерик (Вступ. Текст. Примітки) / За ред. Д. Абрамовича // Пам'ятки мови та письменства давньої України. – Т. IV. – К. : ВУАН, 1930. – 235 с.
6. Король М. Библейский bestiарий: ܟܠܐ – ‘келев’ (калев) [Електронний ресурс] / М. Король. – Режим доступу : <http://ja-tora.com/biblejskii-bestiarii-kelev/>
7. Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. и с предисл. А.Н. Насонова. – М. ; Л. : Изд-во Акад. Наук СССР, – 1950. – 642 с.
8. Повесть о Темир Аксаке // Библиотека литературы Древней Руси / РАН. ИРЛИ; Под ред. Д.С. Лихачева, Л.А. Дмитриева, А.А. Алексева, Н.В. Поньрко. – СПб. : Наука, 1999. – Т. 6 : XIV – середина XV века. – 583 с.
9. Полное собрание русских летописей. – Т. 2. : Ипатьевская летопись. 2-е изд. / Под ред. А.А. Шахматова. – СПб. : Типография М.А. Александрова, 1908. – 938 стлб. – 87 с.
10. Сухомлинов М.Н. О древней русской летописи как памятнике литературном // Ученые записки II отделения Академии наук / М. Сухомлинов. – Кн. III. – СПб., 1856. – С. 1–230.
11. Ушкалов Л.В. Література і філософія: доба українського бароко / Л.В. Ушкалов. – Харків : Майдан, 2014. – 416 с.
12. Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. – 1. Persians / Aeschylus. – Cambridge. 1926 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acorpus%3Aperseus%2Cwork%2CAeschylus%2C%20Persians>.
13. Bechtel F., Fick A. Die griechischen Personennamen nach ihrer Bildung erklärt und systematisch geordnet / F. Bechtel, A. Fick. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1894. – 475 s.
14. Bloch M. Apologie pour l'Histoire ou Métier d'Historien // Cahier des Annales. – № 3 / Marc Bloch. – Paris : Librairie Armand Colin, 1952. – 112 p.
15. Duby G. Le Temps des cathédrales : L'art et la société 980 – 1420 / G. Duby. – Paris : France Loisirs, 1991. – 445 p.
16. Homer. The Odyssey with an English Translation by A.T. Murray, Ph. D. in two volumes / Homer. – Cambridge : MA., Harvard University Press; London : William Heinemann, Ltd. 1919. [Електронне джерело]. – Режим доступу : <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0135%3Abook%3D12%3Acard%3D73>.
17. Hygini fabulae [Texte imprimé] / recensuit, prolegomenis commentario appendice instruxit H.J. Rose, ... / Editio tertia immutata / Gaius Julius Hyginus. – Lugduni Batavorum : A.W. Sijthoff, 1967. – 219 s.
18. Lorenz K. So kam der Mensch auf den Hund / K. Lorenz. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1983. – 242 s.
19. Ovidius. Die Metamorphosen des P. Ovidius Naso : für den Schulgebrauch erklärt / von Hugo Magnus / Ovidius. – Gotha : F.A. Perthes, 1886. – III. Bändchen. – Buch XI – XV. – 535 s.

Анотація. У статті здійснено спробу встановити причини стійкого негативного ставлення до собаки в давній українській літературі. Собака є важливим компонентом середньовічних риторичних формул. Ці формули спорадично зустрічаються в літературних пам'ятках з часу виникнення оригінальної давньоукраїнської літератури і практично незмінно супроводжують її аж до Нового Часу.

Ключові слова: давньоукраїнська література, собака, алегорія, bestiарій, риторика, символ.

Summary. The article attempts to establish the reasons for the stable negative attitude towards the dog in the ancient Ukrainian literature. The image of dog is an important component of medieval rhetorical formulas that denote the concepts of sin, filth, «evil death», fornication and uncleanness. These formulas sporadically occur in literary monuments from the time of the origin of the original ancient Ukrainian literature and practically invariably accompany it up till the New Time. As working hypotheses, two versions of the origin of a steady dislike for the dog's image are taken. First, the mention in the «Tale of Bygone Years» of a dog with six paws as one of the signs of the approaching end of the world can be correlated with Skille – the kinomorphic monster of ancient mythology. The absence of mention of this creature in the corresponding place of Chronicle by George Hamartolos, from which a fragment about the signs of the times of the Emperor of Maurice was copied, and the author's denial of the very possibility of the real existence of such a monster indirectly indicate the unconscious entry of this image into the stable symbolic world of ancient Ukrainian literature. On the other hand, like many other significant images of traditionalist literature, this image is genetically secondary to the image of the dog in the Holy Scripture. Later, the dog is represented almost exclusively as an unclean animal. The peculiar attitude towards the dogs of nomadic peoples, perhaps other sources and ways of

domesticating a dog in the Middle East compared to Europe, may be the reason for the Bible authors' dislike of these animals. Due to the authoritative letter of the original necessary in medieval aesthetics, this dislike is even more strongly included in the book tradition of the European (including Ukrainian) Middle Ages and extends both to the translation tradition and to the original literature.

Key words: *ancient Ukrainian literature, dog, allegory, bestiary, rhetoric, symbol.*

Отримано: 20 липня 2017 р.

УДК 821.091:821.161.1

І. С. Заярна

ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА В ЛІТЕРАТУРНОМУ ДОРОБКУ ОБЕРІУТІВ

Відображення циркового мистецтва в художньому доробку письменників-авангардистів вичалося здебільшого у площині традицій народного театру і балаганного дійства [6–8; 15]. Дослідники пов'язували зростання цікавості до циркового мистецтва вимогами часу, завданнями максимальної орієнтації на масового глядача. Актуалізація елементів циркового мистецтва в п'єсах В. Маяковського, у творах Д. Хармса, В. Хлебникова, в експериментальному театрі Вс. Мейерхольда в зазначених працях переважно кваліфікується як повернення до традицій народних вистав, ярмаркового дійства, вертепів, містерій, лялькових комедій, райка, раусних діалогів.

Однак розгляд інтермедіальних аспектів художнього образу цирку в літературних текстах авангардистів, безпосередньо присвячених цьому виду мистецтва, досі залишався поза межами детальної уваги літературознавців. Тому завдання статті полягає саме у такому дослідженні особливостей інтермедіального втілення циркової вистави у творах оберіутів, у висвітленні специфіки відтворення динамічної, рухливої мистецької форми в площині статичного й універсального словесного мистецтва. Йдеться про різні жанрові моделі – поетичний твір М. Заболоцького «Цирк», п'єсу Д. Хармса «Цирк Шардам», його поезію «Цирк Принтипрам». Актуальність такого розгляду зумовлена ще й потребою подальшої розробки й вдосконалення методології дослідження інтермедіальних явищ у літературі й мистецтві, яка на сьогодні ще недостатньо визначена й опрацьована [9, 40].

Інтермедіальне за своєю природою мистецтво оберіутів оприявнює безліч точок перетину з цирковою, досить популярною, формою народного видовища. Як відомо, учасники групи розгортали активну театральну-концертну діяльність і у своїх виступах-перформансах застосовували ігрові прийоми маски клоуна, використовували необхідні атрибути цієї постаті – ковпаки блазнів, розмальовані обличчя, маскарадний одяг. Неодмінними реквізитами спектаклів були скриня й шафа. Семантика цих речей є доволі складною й багатовимірною, становила вагому частку філософії предметного світу представників «реального мистецтва», про що неодноразово йшлося в літературознавстві. Так, приміром, О.-А. Ханзен-Льове вбачає кореляцію філософії речі Д. Хармса з концепцією безпредметності в малярстві К. Малевича, що вкотре засвідчує інтермедіальну природу мислення митця-авангардиста [11, 262]. Зазначимо, що контексти живопису і малярські моделі в поезії Заболоцького були предметом детального розгляду в працях В. Альфонсова [1], Н. Злидневої [3–4].

Можна стверджувати, що абсурдистська парадигма поетики оберіутів має виразну проекцію в сміховому абсурді циркової клоунади. Адже цирк якнайкраще втілює ідею карнавалізації та ілюзорності життя. Крім того, саме в цій формі популярної масової розваги авангардисти вбачали можливість максимального синтезу різних видів мистецтв і практичних навичок, до якого й самі повсякчас прагнули. Згадаймо хоча б славнозвісний вечір «Три левых часа», в якому дивовижно поєдналися література, музика, танець, кіно і театр. Декламування поетичних текстів супроводжувалося балетним номером. До програми вечора було включено театральну прем'єру п'єси Хармса «Єлизавета Бам» і демонстрацію кінострічки «Фильм № 1. Мясорубка» режисерів-авангардистів.

Відтак, очевидно, що оберіутів цікавило не тільки використання циркової атрибутики у власних ексцентричних перформансах, але й зображення цирку засобами слова, літератури, що відкривало можливості для подальшого експериментування, пошуку нових літературних форм.

Цікаво, що в подібній інтермедіальній комбінації різних мистецьких кодів опис циркового номера увійшов до книги футуриста О. Кручених «Говорящее кино» (1928). В одному з розділів письменник у доволі епатажній формі, з елементами сюрреалістичної стилістики зобразив

виступ акробата під куполом, який постає у вигляді епізоду кінострічки «Вар'єте» німецького режисера Е. Дюпона.

М. Заболоцький створив яскравий, синтетичний образ циркової вистави у поетичному творі «Цирк» (1928), що увійшов до ранньої збірки «Городские столбцы». У розгортанні сюжету вдовища наявні включення кінематографічного та малярського кодів сучасної письменникової доби. Зокрема, використана техніка, подібна до кіномонтажу, завдяки якій відбувається динамічна зміна картин-кадрів, чергування замальовок арени і глядацької зали. Ефект дискретності, монтажу в побудові кіноряду в поетичному творі досягається сусідством близького і панорамного ракурсів, створюється вдалим застосуванням метонімічних образів. Перед читачем постають то узагальнені картини: «Зал трясется, как кликуша, / и стучит ногами в пол», то окремі персонажі, подані крупним планом, – циркові артисти, глядачі, вихоплені з натовпу, приміром хлопець і його подруга або «старик интеллигентный», їхні репліки.

Саму виставу зображено через низку живих динамічних сцен – описів окремих номерів програми, які становлять своєрідні циркові екфразиси (виступи танцівниці, вершника на коні, повітряних гімнастів та акробатів). М. Заболоцький розгортає словесні замальовки трюків у межах умовної авангардної естетики. Багато в чому ці образи співвідносні з експериментами авангардного живопису М. Ларіонова, К. Малевича, П. Філонова, завданнями яких було відтворення абстрактної сутності на полотні. Поет намагається зафіксувати рухи коня і вершника, різні положення його тіла під час їзди на коні: «Лошадь белая выходит, / Бледным личиком вертя, / И на ней при всем народе / Сидит полновесное дитя. / Вот, маша руками враз, / Дитя, смеясь, сидит анфас, / И вдруг, взмахнув ноги обмылком, / Дитя сидит к коню затылком. / А конь, как стражник, опустил / Высокий лоб с большим пером, / По кругу носится, спесив, / Поставив ноги под углом» [2, 52]. Проблема вербалізації руху, передачі динаміки в статичному образі приваблювала М. Заболоцького і знайшла відображення в багатьох текстах цього періоду, зокрема в поезії «Движение», де наявний яскравий кінематографічний ефект стрімкого скакання коня. Аналіз цього тексту свого часу здійснив В. Альфонсов у зв'язку з малярським кодом творів письменника. Дослідник простежив зв'язок поетичних образів письменника з живописом П. Філонова і підкреслив, що поняття «руху», винесене в заголовок вірша, «залишається абстракцією, поет не намагається визначити його загальний зміст, [...] він дає суму зорових вражень» [1, 108].

Зазначимо, що у зв'язку з цим актуалізується ще одна проблема, що поставала в тогочасній естетичній думці, обговорювалася у працях кіномитців, художників, представників формального літературознавства – рецепція мистецтва і «властивостей самої людської свідомості відтворювати загальні механізми сприйняття» [5, 842]. Філософські аспекти цієї проблеми межували з роздумами про масового глядача і сприйняття мистецтва колективною свідомістю. Відбиток їх можемо помітити в поезії «Цирк». Адже показовим є карикатурне відображення міщанської глядацької аудиторії та її хтивної або приземленої реакції на той чи інший виступ артистів. Такий образ глядачів цілком органічний для збірки «Городские столбцы», у якій міщанський тілесний світ, несмак і непривабливі риси «нового побуту» стають об'єктом сатири й гротескового зображення.

Поет намагається точно відтворити механіку, послідовність рухів і динаміку номеру повітряних гімнастів, при цьому віддає належне поетиці примітиву, що була притаманна текстам оберіутів: «Два тоненькие мужика, / Стоят, сгибаясь, у шеста. / Один, ладони поднимая, / На воздух медленно ползет, / То красный шарик выпускает, / То вниз, нарядный, упадет / И товарищу на плечи / Тонкой ножкою встает. / Потом они, смеясь опасно, / Ползут наверх единоголосно / И там, обнявшись наугад, / На толстом воздухе стоят. / Они дыханьем укрепляют / Двойного тела равновесье, / Но через миг опять летают, / Себя по воздуху развеса [8, 53]. Не менш яскраво відтворено й жести, пластику артистів. Образ жіночої тілесності помітно увиразнює важливу для Заболоцького ідею натуралістичної щільності світу та утворює кільцеве обрамлення твору. Напочатку відбувається візуалізація руху: дівчинка-танцівниця «советается маленьким ужом, / и вновь несется, нежно охая, – / Прелестный образ и почти что нагишом!». А в кінці твору в останньому «страшному номері» змальовано, знову ж таки, крізь призму глядацького спрощення, жіночій акробатичний номер: «Вышла женщина-змея. / Она усердно ползала в соломе, / Ноги в кольца завия» [2, 54].

Важливий складник інтермедіального відтворення циркової вистави – акустичне оформлення. Дія повсякчас супроводжується звуковим тлом. Тут важливі ескізи його вкраплення – безпосередня констатація: «Музыка опять гремит», образи музичних інструментів (дудка, гітара) та звукові ефекти, назва твору вальс-казак, який виконує танцівниця. Окрім специфічної музики сцени, поет відтворює галас публіки, екстаз зали: «Зал трясется, как кликуша, / И стучит ногами в пол он, / Не щадя чужие уши», «цирк на пальцах верещит», «вой всюду в зале тут стоит». Поєднання «сюжету глядача» – опису глядацької аудиторії, її поведінки, реакції на виступи артистів, окремих реплік і окреслення сценічних номерів формує синтетичну картину вистави.

Отже, можна стверджувати, що у поетичному тексті М. Заблоцького постає мультимедійна модель циркової вистави. Карнавальна природа цирку співвідноситься з вселенським карнавалом життя. Таке розширене розуміння його абсурдистського виміру прочитується у фінальних рядках поезії: «И жизнь трещала, как корыто, / Летая книзу головой» [2, 54].

В іншому жанровому ракурсі циркова вистава зображена у п'єсі Данила Хармса «Цирк Шардам» (1935), не менш цікавій з огляду на інтермедіальне вирішення. Як і драматургія Хармса в цілому, вона відповідала вимогам побудови нового театру, які були зазначені в декларації письменників. Тут, зокрема, йшлося про розширене тлумачення спектаклю не тільки як втілення драматичного сюжету, цілковита перевага надавалася елементам видовища, театру-пантоміми, театру речі. У маніфесті виразно проглядає інтермедіальне сприйняття авангардистами цього найдавнішого виду мистецтва: «и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня – нарисованная на холсте, и свет – то потухающий, то зажигающийся, – все это – отдельные театральные элементы. [...] Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма – такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы» [10, 481]. На практиці пошуки нових театральних форм реалізувалися у творчих проектах об'єднання «Радикс» та театру ОБЕРІУ.

Виставу «Цирк Шардам» Хармс написав для Театру маріонеток при Спільці письменників. У тексті п'єси автор наголосив, що мова йде саме про «ляльковий цирк», в другій дії ясовується, що замість акторів у виставі задіяні дерев'яні ляльки, хоча вони себе такими не відчують. На відміну від поезії «Цирк» М. Заблоцького, у Хармса відсутня характеристика глядацької аудиторії, однак сцени з позалаштункового життя репрезентовані сюжетною лінією постійних діалогів-суперечок Директора з нав'язливим Вертуновим, який будь-що хоче влаштуватися на роботу в цирк.

П'єса Хармса становить прикметний зразок перекодування однієї мови мистецтва засобами іншої. Насамперед, цікаво те, що цирковий атракціон постає в формі драматичного театрального твору-пародії з використанням усталеної літературної форми «п'єси в п'єсі». Як і в поезії Заблоцького, у Хармса збережено цілісність структури циркової вистави. Описи номерів незмінний цирковий репертуар – вершник на коні, канатна балерина, повітряні й партерні акробати, дресирувальниця акули, жонглер – докладно не розгорнуті, постають лишень у коротких авторських ремарках. В окремих випадках дається кінетична характеристика послідовності дій, рухів, міміки, жестів акторів. Отже, можна стверджувати про наявність елементів циркового екфразису, поданих у зредукованому вигляді. Так, приміром, описаний виступ вершника і слідом за ним клоуна: «Играет музыка. Выезжает Роберт Робертович Лепехин. Начинается вольтижировка и джигитовка. Потом Лепехин соскакивает с лошади, раскланивается и убегает. На сцену выбегает клоун верхом на палке с лошадиной головой и с букетом цветов в руке» [9, 700]. Характеристика номера повітряного акробата зводиться лише до короткого коментаря про небезпечний момент вправи і про успішне завершення виступу. Знову ж таки постає образ руху: акробат розгойдується на трапеції.

Своєрідними інтермедіальними інкорпораціями можна вважати елементи опису пантоміми, подані в авторських ремарках, які оприявнюють мову жесту, малюнок рухів учасників дії: «Арабелла раскланивается перед публикой. Клоун раскланивается перед Арабеллой, делает книксен. Арабелла убегает. Клоун падает. Выходит директор. Клоун встает и отходит в сторону» [12, 701].

Найбільш розгорнутий у цирковій виставі Хармса сюжет клоунади. Її персонажі повсякчас супроводжують дію, виконують роль коментаторів і поціновувачів виступів, вносять у хід спектаклю елементи плутанини й нісенітниці. Центральне місце клоуна у п'єсі зумовлене знаковою семантикою його постаті в поетиці оберіутів. Врешті, й центральний конфлікт твору, що розгортається в пародійній площині у постійних суперечках Директора з Вертуновим, так само виконує функцію клоунади, яка органічно вписується в хід спектаклю. Директору надається ампула конференсьє, з яким пов'язано включення у п'єсу оповідного жанру – небувальщини. Він розповідає історію про силача Парамона – актора цирку, про його неймовірні здібності. Сама розповідь наближена за стилістикою до оповідань-«випадків», які писав Д. Хармс. Цей епізод показовий, адже засвідчує зворотну тенденцію – включення літературних жанрів до циркового перформансу. Цікаво, що такий симбіоз, певним чином, віддзеркалював естетичні вимоги часу, спрямовані на оновлення циркового мистецтва, які передбачали зближення його з літературою. В результаті цих процесів, як слушно зазначає Н. Сарафанова, «літератори опинилися причетними до циркового мистецтва не тільки через власну цікавість до примітиву, але й у зв'язку зі своєрідним професійним замовленням на літературу в цирку» [8, 111].

Інтермедіальне розгортання циркового сюжету в п'єсі «Цирк Шардам» відбувається й завдяки вербальному відтворенню його акустичного оформлення. Дія супроводжується постійними

ремарками: «Играет музыка», «Музыка замолкает». Своєрідне чергування, повторювання цих антитез, поряд із репліками-оголошеннями чергового номера з вуст Директора, формує ефект динамічного ритму спектаклю, візуалізує його часовий вимір. До музичних образів належать промовисті заголовки з назвою музичного інструменту: «I Гонг», «II Гонг», та ін., які виступають своєрідними розподільчими знаками, відокремлюють акти циркової програми. Зазначимо, що в чорновому автографі п'єси збереглася ще й «Словесна партитура», яка нагадує багатоголосний хорівий виступ за участю чотирьох голосів – сопрано, альт, тенора й баса [13, 266]. В акустичному оформленні частково використані елементи заумної мови, вигуки, звуконаслідування та інші фонічні засоби. Ця мовна ексцентрика у поєднанні з образами пантоміми, жестів, руху, з окресленими в авторських ремарках деталями сценічного обладнання й реквізиту (канат, трапеція, яскраве освітлення, куля жонглера, парашут, акваріум з акулою) сприяє ефекту об'ємного багатоканального зображення циркового видовища.

До змалювання цирку Хармс звернувся і в поетичному творі «Цирк Принтипрам» (1941), де розгорнув казковий і дивовижний образ атракціону. Відомо, що в даний період життя письменник працював на створення циркових репріз. Цей більш пізній текст можна визначити як нерозгорнутий цирковий екфразис, який містить лише короткий перелік химерних номерів та їхніх фантастичних виконавців. Причому перевага надана дресированим, «ученим» тваринам, кількість і здібності яких напрочуд гіперболізовані. Вірш адресований дитячій аудиторії, стилізований під поетику примітиву: «Потухнут лампы, Вспыхнет луна. / Загорятся под куполом / Электрические звезды» [14]. Водночас у фінальних його рядках міститься й сумне ліричне узагальнення, а можливо, й передбачення автором власної трагічної долі. У згорнутому вигляді цей текст, безперечно, презентує різні моделі інтерсеміотичних трансформацій.

Таким чином, поетика циркової вистави була досить актуальною для оберіутів, як і загалом для представників авангарду. Попри використання її елементів у власних перформансах, письменники створили яскраві інтермедіальні образи циркового мистецтва у літературних текстах. Розглянуті поетичні і драматичні твори М. Заболоцького і Д. Хармса являють яскраві зразки мультимедійності, перекодування й комбінації різних мистецьких мов засобами літератури. Обидва письменники майже повно відтворюють структуру циркової вистави, послідовність номерів програми і водночас застосовують елементи гротеска, фантазмагорії. Якщо зазначений образ у Заболоцького набуває рис натуралістичності, насамперед, у зв'язку з характеристикою публіки, то у Хармса модель цирку уподібнена ляльковому театру, спрямована у площину казки, небувальщини.

Цілісність відображення циркової вистави у Заболоцького зумовлена цікавим поєднанням елементів кіномови, циркового та театрального екфразису з малярською складовою. У картинах, сповнених руху, динаміки, письменник, певним чином, використав ідеї авангардного живопису.

У п'єсі Д. Хармса наявні елементи екфрастичності, театральний код органічно поєднаний з ексцентрикою циркового атракціону. Не менш цікаво у словесних образах і фонетичних засобах постає інтермедіальна трансформація музичного супроводу, акустичного оформлення, жестів, пантоміми, фізичних вправ акторів. Усе це в котрий раз засвідчує універсальний характер і величезний образний потенціал літератури як виду мистецтва, який може об'єднати різні художні мови.

Список використаних джерел

1. Альфонсов В. Заболоцкий и живопись // Альфонсов В. Слова и краски. – М.-Л. : Сов. писатель, 1966. – С. 91–142.
2. Заболоцкий Н. Столбцы и поэмы. Стихотворения / Н. Заболоцкий. – М. : Худож. лит., 1989. – 352 с.
3. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н.В. Злыднева. – М. : Индрик, 2008. – 304 с.
4. Злыднева Н.В. Стихотворение Н. Заболоцкого «Рыбная лавка» и его изобразительные контексты / Н.В. Злыднева // Концепты повседневности в славянской культуре: еда и одежда. – СПб. : Алетейя, 2011. – С. 443–455.
5. Игошева Т.В. Николай Заболоцкий / Т.В. Игошева // Русская литература 1929–1930-х годов. Портреты поэтов. – М., 2008. – Т. 1. – С. 837–877.
6. Линде Ю.В. Поэтика народного театра в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам» / Ю.В. Линде // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». – 2006. – № 6. – С. 115–121.
7. Нефагина Г.Л. Балаган в драматургии русского авангарда / Г.Л. Нефагина / Г.Л. Нефагина // Драма и театр : Сб. научн. трудов. Вып. III. – Тверь : Тверской гос. ун-тет, 2002. – С. 136–141.
8. Сарафанова Н.В. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В.В. Маяковского / Н.В. Сарафанова // Литература и театр: Материалы Международной на-

- учно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Л.А. Финка. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2006. – С. 109–118.
9. Силантьева В.И. Интермедиальность в контексте межвидовой компаративистики / В.И. Силантьева // Филологичні семінари. Інтермедіальність: Теорія і практика. Вип. 19. Зб. наук. праць. – К. : Логос, 2016. – С. 34–40.
 10. Театр ОБЭРИУ // Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. С.Б. Джимбинов. – М. : XXI век – Согласие, 2000. – С. 481–483.
 11. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О.А. Ханзен-Лёве / пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотряцкого – М. : РГГУ, 2016. – 450 с.
 12. Хармс Д. Малое собрание сочинений / Д. Хармс. – СПб. : Азбука-классика, 2003. – 864 с.
 13. Хармс Д. Собр. соч.: в 3-х т. / Д. Хармс. – Т.3: Тигр на улице. – СПб. : Азбука, 2000. – 384 с.
 14. Хармс Д. Цирк Принтипрам [Электронный ресурс] / Д. Хармс. – Режим доступа: <http://хармс.gorodok.net/kids-poetry/52/default.htm>.
 15. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900 – 1930-х годов / Е.С. Шевченко. – Самара : Изд-во СНЦ РАН, 2010. – 484 с.

Анотація. У статті досліджуються особливості створення художнього образу циркової вистави засобами інтермедіальної поетики у творах М. Заболоцького «Цирк», Д. Хармса «Цирк Шардам», «Цирк Принтипрам». Виявлено процеси перекодування й синтезу різних мистецьких мов у літературних текстах. Багатогранність відображення циркової вистави оберіутами зумовлена використанням елементів кіномови, трансформацією живописного і музичного кодів, відтворенням пластики, жестів, пантоміми у словесних образах. Творчі експерименти оберіутів знаходяться у силовому полі загальноестетичних устремлень доби до міжвидової інтеграції мистецтв.

Ключові слова: циркова вистава, кіномова, інтермедіальність, авангард, живописний код.

Summary. The article deals with the peculiarities of the creation of the artistic image of the circus performance using the methods of intermedial poetics found in N. Zabolotsky's poem *Circus*, works *Circus Shardam*, *Circus Printipram* by D. Kharms. It has been revealed the processes of transformation and synthesis of the principles of various arts within literary texts.

The art of the oberiutians shows many points of interconnection with the circus art as the most popular and synthetic form of the mass spectacle. The members of oberiuts group during their performances used as a rule such circus gaming techniques as masks and clown attributes, painted faces, fancy dresses. The absurdist paradigm of the poetics of the oberiutians demonstrates a direct correlation with the ridiculous absurdity of circus clownery.

The holistic and multi-faceted image of the circus in Zabolotsky's poem is formed through the application of elements of cinema poetics, circus and theatrical ekphrasis which conveys the dynamics of movement, plasticity, gestures of performances of circus actors. In addition the author presents through means of the pictorial art code outlined in the text the actual aesthetic conceptions of time and experiments of abstract painting, and touches the problems of art reception. The author provides the completeness of the circus image through attraction of the «spectator's plot», the description of the behavior and reaction of the audience as well. The image combines features of naturalism, fantasy and grotesque.

In the play by D. Kharms *Circus Shardam* the theatrical code and eccentric circus show are organically integrated. In addition the structure of the circus performance is preserved in the classical form of «performance in the play». Intermedial transformations of pantomime, movement and physical exercises of actors, musical accompaniment and acoustic design of the performance are presented in verbal images. The play also reflects the opposite tendency of the incorporation of literary genres into the circus performance.

Addressed to a children's reading, the poem *Circus Printipram* by Kharms in an abridged form represents various models of intermedial transformations. The image of the circus in the writings by Kharms is likened to a puppet theater, and close to the poetics of a fairytale, fable.

Key words: circus performance, cinema language, intermediality, avant-garde, pictorial art code.

Отримано: 9 серпня 2017 р.

ДОСВІД САКРАЛЬНОГО ФРАНЦУЗЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ-КАТОЛИКІВ ТА МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ: ТОЧКИ ДОТИКУ

Прихід епохи «Religio depopulate», знищеної, знехтуваної релігії, як схарактеризував М. Яцків межу XIX–XX ст. («Скам'яніла країна»), остаточна дехристиянізація літератури (В. Нікітін) змусили митців слова замислитись над необхідністю відродження святих і цінностей свого народу. Відбувалось звернення до універсальї, «загальних й усеохоплюючих систем переконань, що поділяються всіма людьми, незалежно від їхньої культури, гендера, історії та ідеології», до певних трансцендентних «істин» [2, 439]. Серед них виступала й віра в те, що людський досвід «трансцендентно виходить за межі культури та історії» [2, 439], іншими словами – феномен «сакрального».

Цей процес духовного відродження був неоднорідним у різних країнах і набував численних варіацій – від повернення до традиційного мислення й укладу життя до спроб запропонувати альтернативні цінності шляхом переосмислення священного і внутрішніх потреб людства. Важливим у цьому плані є досвід представників української інтелігенції «переходової доби», зокрема М. Хвильового, який у своїх пошуках сакрального орієнтувався, передусім, на Європу. Дослідники (Ю. Лавріненко, Л. Плющ, Г. Хоменко, та ін.), у тому числі й ми, не раз простежували зв'язок М. Хвильового із Францією, зокрема у сприйнятті буржуазної революції кінця XVIII ст. як священного дійства. Однак варто ще зосередити увагу на певних точках дотику митців французького «католицького ренесансу» початку XX ст. (Ж. Бернаноса П. Клоделя, Ф. Моріака та ін.) із позицією українського письменника в поглядах на сакральне та його роль в житті особистості, що знайшло вираження в їхньому художньому доробку.

На сьогодні немає відомостей щодо прямого впливу письменників-католиків на творчість М. Хвильового. Хоча достеменно відомо, що художні тексти вищезгаданих французьких митців були відомі українським читачам початку XX ст. Так, наприклад, Л. Коломієць наводить факти, що поезії П. Клоделя і Ф. Моріака виходили друком у 1920–30-х рр. в україномовних перекладах Св. Гординського, Ю. Клена та ін. у різних часописах України [3].

Найперше, що поєднує письменників обох країн, – це прагнення донести до читачів через художні тексти буттєво важливі питання віри, стосунків офіційної релігії, соціуму й конкретної особистості, запропонувати нові способи досягнення внутрішньої гармонії. Французькі письменники-католики XX ст. продовжують описувати протистояння божественного ідеалу і плотських гріховних пристрастей, однак спрямовують свою увагу не на відмову людини від свого фізіологічного Я, втечу від світу до Абсолюту, заради очищення душі й угамування власних терзань, а навпаки – повертають людину обличчям до її проблем, «демонструють розлам душі і страждання, що його супроводжує, як неприродний, але неминучий стан людини, бо найпевніше місце зустрічі людини з Богом – людська душа і людське тіло, інакшого шляху нема» [5]. При цьому, наприклад, той же Ф. Моріак не позиціонував себе як католицький письменник (Я. Тарасюк у своєму дослідженні творчості митця наводить вислів француза про те, що він лише «католик, що пише романи» [див.: 5]). Від своїх попередників Ф. Моріак перейняв культ «Я», звільнення особистості від усього, що її пригнічує. У його творах це часто набуває форми спасіння через падіння, опускання персонажів на саме дно, розкриття найжахливіших таємниць родинного і суспільного життя, занурення у свідомість і підсвідоме, зрештою – навернення до християнських істин. Для Ф. Моріака був цілком очевидним зв'язок почуттів, людських стосунків, у тому числі й плотських, із сакральним. «Ця «жага абсолюту», яку деякі з його героїв вносили у кохання, чи не християнська вона у своїй основі, так само як і їхні сумніви?» [4, 261], – пояснював він свої естетичні принципи. У спостереженнях митця за людською натурою розкривались найменші порухи душі, те найогидніше і найпрекрасніше, що визначало існування буржуазного світу.

Схоже завдання ставили перед собою й українські митці, зокрема «романтики вітаїзму». Однією з умов створення справжнього мистецтва нової доби теоретик «активного романтизму» М. Хвильовий висунув обов'язкову обізнаність із тими проблемами, на які «хворіє епоха», що вимагало спостереження, «споглядання» за процесами, які відбувались у суспільстві. На думку письменника, це можливе лише за найвищої динаміки, адже споглядання є «пізнанням життя» [8, 406]. Відтак, у творах М. Хвильового розкривається містика революції, процес обоження людини як творця нових цінностей, що часто передбачає звернення до діонісійства з його трансгресивністю.

Ніцшеанська апологія діонісійства стала у нагоді як французьким письменникам-католикам, так і українським романтикам 1920-х років. Однак останні, зокрема М. Хвильовий, виявились більш послідовними у своїх духовних пошуках.

Зокрема, у змалюванні людини як центру внутрішньої боротьби Добра і Зла найближчими до прози М. Хвильового із його розумінням сакрального є твори П. Клоделя та Ж. Бернаноса. Досить глибоко їх естетику розкрила свого часу В. Фесенко. Дослідниця звернула увагу на те, що для обох французьких митців людина постає як органічна частина Всесвіту, яка знаходиться (з її тілом, духом, розумом) у постійному становленні. Тож їх мета – розширити межі літератури поза раціональне осмислення дійсності, втілити духовні пошуки у слові, що «моделюється биттям людського серця і життєвим подихом» [6, 130]. Їх персонажі показані у вічному протистоянні відчаю і спокуси, коли людська душа відкривається щоразу в нових проявах. Це спроба віднайти сакральне в секуляризованому світі, в ситуації межі життя і смерті, коли людина жахається невідомого й водночас завмирає перед ним у захваті. У М. Хвильового це набуває форми існування на піку життя, на гребені хвилі, де неможлива «золота середина». У митця сакралізується душевна розхристаність особистості-неврастеніка, що, за письменником, і є справжнім буттям.

Не випадково на сторінках творів українського письменника часто виникають образи божевільних. Одну з причин поширення неврозів серед тогочасних справжніх фанатиків перебування життєвих цінностей, сформулював Ж. Бернанос. Французький літератор пов'язував загальне божевілья із пристрасною відданістю справі, із проявом діонісійського світовідчуження, в якому неможлива посередність, лише повнота відчуттів, коли перейдено певні межі, а тому найтвердіший глузд «западає в маячню і йде до самого її кінця» [1, 114]. Такими у М. Хвильового виступають редактор Карк, який постійно на межі безумства («Редактор Карк»), нервова, «повна душевних терзань» товаришка Уляна та художник Чаргар у часи свого містичного екстазу («Сентиментальна історія»), художник Дема («Силуети») тощо.

Трагедію десакаралізації, коли люди, відчувши повноту буття і доторкнувшись до священного, не змогли вчасно досягнути його безміру і тим паче передати цей досвід іншим, описує і Ж. Бернанос: «Скільки інших людей отак пручаються, марно пригорнуті до грудей ангела, якого вони мигцем побачили, а потім забули його обличчя!» [1, 184]. Міркування абата Доніссана із твору «Під сонцем Сатани» про те, що він міг би бути обраним Богом для святості, піднятися на найвищий щабель, а натомість втратив цей шанс, «загинув» як особистість, неспроможний, на його думку, бути гідним такої долі, викликала у священика відчуття нелюдської втоми. Абат навіть утратив здатність молитися, усвідомивши, що це – не його покликання. Він уважав себе гіршим за грішника, оскільки почувався розбитим, ошуканим, митцем, що зупинився за мить до завершення свого шедевру. «Ми змарнували благодать Божу, – повторював усередині нього якийсь незнайомий голос, але з його власним акцентом, – ми осуджені, ми приречені... Я вже не є: а я міг би бути» [1, 114]. Як наслідок – душевний розпач: «...люди з цікавістю спостерігають, як метається той, кого позначено цим знаком і дивуються, бачачи, як він по черзі то поринає в божевільний вир розваг, то впадає в розпач, байдужий до того, чим володіє, то ковзає по речах жадібним і жорстким поглядом, у якому стерлося навіть віддзеркалення того, чого він прагне» [1, 184].

У М. Хвильового революційні романтики, як і він сам, насправді вірили, що в період звернення цієї суспільно-політичної події змогли доторкнутись до обіцяного раю, побувати в тій «прекрасній країні», звідки у постреволюційний час були знову «вигнані». Товаришка Уляна з «Сентиментальної історії», розповідаючи про революційні часи Б'янці, так описувала цю подію: «Під її сонцем не тільки внутрішній світ кожного з нас перетворювався й робив нас ідеальними, мало того: ми фізично перероджувались... Навіть фізично це були зразкові люди» [7, 104]. Біблійний міф про вигнання з раю повторювався як символ початку земного існування оновленого людського суспільства. Однак спостереження за постреволюційним життям, усвідомлення того, що ідеали, якими жили романтики революції, знову відступили перед практицизмом, обивательським підходом до життя, викликало в цих особистостях всеохопне відчуття туги за справжністю існування, розпачу, перетворювало їх на тіні (або силуети, про які вже йшлося), викидало з реальності (як, наприклад, товаришку Уляну, що загинула від рук свого чоловіка).

Різниця між дійсністю та колишнім відчуттям безміру деструкує особистості усіх вищезгаданих персонажів, не даючи їм насолоди навіть у діонісійському «вакхічному» пориві. На відміну від абата Доніссана, який усвідомлює, що має відкритися для благодаті, наново народитися для себе самого, головна героїня вищезгаданого твору Ж. Бернаноса Мушетта не бачить для себе іншого виходу, як покінчити з життям самогубством. Віддаючись брехні, постійно бунтуючи проти релігійних і світських канонів, вона після спілкування з Доніссаном ледь не божеволіє від розпачу й сорому за себе. Вона також відчуває себе ошуканою Богом: «Їй відкрилася істина, очевидність стискала їй серце: навіть божевілля відмовлялося надати їй свій похмурий притулок. Їй бракувало чогось, що вона вже мала... Але де?.. І коли?.. І як саме?..» [1, 185]. Тож у своїх пошуках утраченого вона, розчарована у релігії й вірі в Бога, покликала Сатану, обіцяючи віддати себе. Істина, до якої прийшла дівчина, – «немає такої людини, яка, ухваливши своє рішення

ня й наперед покаючись, не рветься бодай протягом однієї хвилини свідомо й жадібно до зла, ніби прагнучи до дна вичерпати його прокляття» [1, 186]. При цьому в міркуваннях і душевних терзаннях Мушетти чітко звучить позиція автора-католика – скільки б Сатана не був подібний до Бога, він не дає радості й заспокоєння, відчуття умиротворення, оскільки «високо над пристрастями, які хвилюють лише нутроці, витає його мир, німий, самотній, схожий на насолоду небуттям» [1, 186]. Тож і долю героїні Ж. Бернанос вирішує відповідно. Утративши сенс до подальшого життя, дівчина зробила останній сатанинський жест – люто, усвідомлено перерізала собі горло.

У М. Хвильового подібні трансгресивні, сатанинські жести були утвердженням сильної, волюватої особистості. Так, наприклад, перехід Б'янки із «Сентиментальної історії» від християнського до діонісійського світовідчуття аж до їх злиття розкривається в зауваженнях автора про зустріч дівчини з першим коханням, художником Чаргаром, що викликало в неї відчуття, як після Великодньої заутрені, коли «світ став таким милим і рожевим» [7, 496]. Подальше розчарування в цих стосунках вилилося в знущання над іконами: Б'янка «узяла із стола кухонний ніж і порубала дошку з образом Боженки на маленькі трісочки» [7, 534–535], що знаменувало торжество Антихриста над християнством. Таким чином автор розкриває нелегкий процес духовного становлення особистості романтика революції на його шляху до пізнання життя й самостворення, коли, переживши кризу в одній святості, він залишається екзальтованим служителем демонічного. Саме тому Б'янка «переступила через закривавлений труп товаришки Уляни» і пішла далі, «на ту дорогу, що веде до глухої провінції» [7, 535]. Віддавшись діловоду Куку, вона тепер упевнено, навіть з якоюсь пожадливістю, вбирала запах міських нечистот.

Отже, типологічний аналіз творчості представників «католицького відродження» у Франції початку ХХ ст. та українського письменника М. Хвильового дозволяє зробити висновок, що митців хвилювало одне й те саме питання, що постало перед людиною надзвичайно гостро на межі століть, – чим заповнити душевну порожнечу в ситуації «смерті Бога». І хоча кожен із письменників обрав власний напрямок пошуків сакрального, вони багато в чому є схожими: це й увага до людини як центру концентрації божественного, вітальної сили; прагнення побачити трансцендентне в повсякденному житті, вийшовши поза межі традиційних релігійних уявлень про людську плоть та її втіху, неможливість співіснування тілесного і духовного; поєднання християнства із діонісійством тощо. І якщо французькі письменники-католики у своїх пошуках приходили до заповідей християнської віри, то М. Хвильовий запропонував синкретичний підхід до сакральних шукань. Його персонажі обирали різні шляхи побудови священного, що розкривало антинормативність цього процесу: одні рухались до Христа, інші простували від міфічно-християнського сприйняття сакрального у власному житті до фаустівського переживання цього феномена. Основною рисою подібних особистостей у всіх вищезгаданих письменників є роздвоєність, постійне внутрішнє співіснування взаємозаперечуючих начал, що наближає до сфери сакрального, часто до розуміння переваги сатанинського. Цей процес виражається у проголошенні креативної сили Зла, у вимозі пожертвувати всім, що є, навіть своїми ближніми і власним еством, задля омріяного духовного відродження. І якщо герої французьких літераторів врешті розуміють цей шлях як помилку, яку треба спокутувати, навіть ціною власного життя, то для персонажів М. Хвильового він часто стає основою подальшого існування. Подібне розуміння ідейного спрямування художніх творів французьких та українських митців початку ХХ ст. відкриває неабиякий простір для подальших літературознавчих досліджень.

Список використаних джерел

1. Бернанос Ж. Під сонцем Сатани // Бернанос Ж. Під сонцем Сатани; Щоденник сільського кюре : [романи] / Ж. Бернанос ; [пер. з фр. В. Шовкун]. – К. : Юніверс, 2002. – С. 25–284.
2. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора ; [пер. з англ. В. Шовкун ; наук. ред. пер. О. Шевченко]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. – 503 с.
3. Коломієць Л.В. Поетичний переклад на сторінках української періодики 1920–30-х років / Л.В. Коломієць // Мова і культура. – 2011. – Вип. 14. – Т. 4. – С. 368–379. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/j-pdf/Mik_2011_14_4_62.pdf.
4. Моруа А. Мистецтво і життя : [збірник] / А. Моруа. – К. : Мистецтво, 1991. – 360 с. : портр. – (Пам'ятки естетичної думки).
5. Тарасюк Я.В. Конфлікт ідентичностей у ранній романній творчості Ф. Моріака / Я.В. Тарасюк // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Серія: Філологія. Літературознавство. – 2011. – Т. 164. – Вип. 152. – С. 122–125.
6. Фесенко В. Християнське відродження і творчість Жоржа Бернаноса / В. Фесенко // Всесвіт. – 1998. – № 12 (839). – С. 130–135.

7. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий ; [упоряд. М. Жулинський, П. Майдаченко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1. – 650 с.
8. Хвильовий М. Твори : у 2 т. / М. Хвильовий ; [упоряд. М. Жулинський, П. Майдаченко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – 1990. – 925 с.

Анотація. У статті висвітлюється типологія вираження феномена сакрального в художніх творах французьких письменників-католиків початку ХХ ст., зокрема Ж. Бернаноса, та М. Хвильового. Розкриваються основні характеристики їх персонажів, що знаходяться у духовному пошуку.

Ключові слова: сакральне, письменники-католики, «романтика вітмізму», трансгресія.

Summary. The article is devoted to the typological analysis of the expression of the phenomenon of sacred in the works of French Catholic writers of the early twentieth century, in particular, G. Bernanos and M. Khvylovy. There are revealed the main characteristics of their characters in spiritual search.

It is noted that the writers were disturbed about the same issue that human faced extremely sharply on the turn of century – what could fill the spiritual emptiness in the situation of the Nietzsche's «God is dead». It is noted that the common thing for Catholic writers (G. Bernanos, P. Claudel, F. Mauriac) of France and M. Khvylovy is the desire to know life in all its manifestations. And although each of the writers has chosen his own direction for the search of sacred, many points in their creative works are similar: this is the attention to human as the center of the concentration of divine, vital power; the desire to see transcendental in everyday life, going beyond the limits of traditional religious representations of human flesh and its satisfaction, the impossibility of coexistence of the physical and spiritual; the combination of Christianity with Dionysia, etc. And if French Catholic writers in their searches came to the Commandments of the Christian faith, M. Khvylovy proposed a syncretic approach to searches of sacred. His characters chose different ways of constructing the sacred, revealing the antinomy of this process: some moved to Christ, others passed from the mythical-Christian perception of sacred in their own lives to Faustian experience of this phenomenon. The main feature of such personalities in the works by all of the above-mentioned writers is the bifurcation, the constant internal co-existence of the mutually exclusive sources, approaching the sphere of sacred, often to the understanding of Satan's preference. This process is manifested in the proclamation of the creative power of Evil, in the demand to sacrifice everything that is for the sake of a dreamed spiritual revival, even the nearest people or your nature. And if the heroes of French writers, in particular G. Bernanos, eventually understand this way as an error that must be expiated, even at the cost of their own lives, then for M. Khvylovy's characters it often becomes the basis for further existence.

Key words: sacred, Catholic writers, «romance of the vitaism», transgression.

Отримано: 22 серпня 2017 р.

821.112.2+821.161.2

В. Г. Зотова, Л. П. Копейцева

Г. ГАРСІА МАРКЕС І ВОЛОДИМИР ДРОЗД: ХУДОЖНІ ТОПОСИ БУТТЄВИХ МЕЖ

Проблема меж і станів сьогодні виглядає глобальною, оскільки торкається всіх без винятку проявів буття, є предметом вивчення філософії, психології, історії, мистецтвознавства та багатьох інших наук. Глибший погляд на літературну творчість дає можливість зрозуміти, що в ній художні категорії меж і станів є основоположними, вони – невід'ємні складники архітектоніки образів, часово-просторового континууму, тих сенсів, які автори прагнуть донести до читача. У цьому переконуємось, звернувшись до компаративістичних студій, зокрема до порівняльного аналізу непроминальних творів колумбійського письменника Г. Гарсія Маркеса і українського – Володимира Дрозда.

Ці талановиті митці збагатили не лише свої національні літератури, а й усю світову культуру, тому компаративне дослідження їх творчості дає можливість глибше зрозуміти ті актуальні проблеми, які хвилювали представників різних народів, тенденції їх відтворення в певну культурну епоху, загальні закономірності розвитку світової художньої думки.

У процесі аналізу творів Г. Гарсія Маркеса і В. Дрозда насамперед звертаємо увагу на способи філософського осягнення буття, що вирізняли цих письменників серед інших представників їх покоління. І Маркес, і Дрозд привнесли у мистецтво нові способи світобачення, які ґрунтувались

на відмінних від пануючих тоді суспільних поглядах, філософських течіях, моральних цінностях тощо. Вони талановито відтворили межі буття окремої людини й соціуму. Попри те, що творчість двох великих майстрів слова була предметом багатоаспектного вивчення у вітчизняному й зарубіжному літературознавстві, проблема художньої інтерпретації феномена «межа» у їх прозі залишилась осторонь досліджень. Тому метою даної статті є аналіз топосів життєвих меж у таких знакових творах, як «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса й «Ірій» В. Дрозда.

Перш за все обидва письменники окреслюють межі існування своїх героїв. Межа як лінія поділу певної території, простір, обмежений чим-небудь [1], кордон, який відокремлює один простір від іншого [4], набуває у їх творах чи не сакрального значення. Попри динаміку постійних географічних переміщень, часом великих і довгих, автори розгортають життя персонажів на територіях, здавна належних їх народам. Так, Маркес зображує містечко Макондо, його мешканців, історію їхнього життя у різних творах («Полковникові ніхто не пише», «Море втрачених часів», «Монолог Исабелі, яка дивиться на дощ у Макондо», «Опале листя» та ін.), у такий спосіб художньо досліджуючи історію Колумбії, менталітет колумбійців, реалії життя і мрії про те, яким би воно могло бути за інших – сприятливіших – обставин.

Топоси географічних меж у Маркеса нерозривно поєднано з історичними (пов'язаними із зображенням часу, обмеженого певним строком [1]) і ментальними, що маркують ідентичність національного характеру. Письменникове бачення світу зумовлене подіями, за яких із початку ХХ століття Колумбія, як і Макондо, пройшла шлях від патріархального устрою до поступового розквіту, спричиненого освоєнням родючих земель, «банановим раєм», наближенням до вищої цивілізації, нерівним протистоянням, а отже, й неминучими поразками від неї (війна, колонізація країни, корупція, кримінал, зубожіння населення). Художня історія роду Буендіа об'єктивно пов'язана з цими процесами. А відтак історичні й ментальні межі Маркес співвідносить, «синхронізує» з різноманітними межами родинних стосунків і звичаїв, що є модифікаціями психологічних, моральних меж, передчуттями суспільних і духовних катастроф.

Усі означені межі взаємопроймаються, накладаються одна на одну, з різних боків окреслюють єдиний простір, топоси існування людини певного часу на певній території, її зближення з іншими або відчуженості, зокрема й расової. Їх взаємопроникнення настільки складні, що потреба розкриття подібних сенсів змушує письменника звернутися до міфу як однієї з найбільш узагальнених форм інтерпретації буття і через нього передати хід не лише колумбійської, а й світової історії. У романі простежуємо вектори розгортання цих меж: Хосе Аркадіо Буендіа й Урсула Ігуаран, рід Буендіа, мешканці Макондо, людство; Макондо, Колумбія, Латинська Америка, світ.

Один із міфів, використаних Маркесом, – міф про створення світу. Містечко Макондо виникає тоді, коли «світ був ще таким новим, що багато речей не мали назви і на них доводилось вказувати пальцем» [3, 57]. (Тут і далі переклад з російської наш. – Авт.). У творі також простежується біблійний міф про гріх, гріхопадіння, пов'язане з інцестом (Хосе Аркадіо й Урсула).

Пошук, рух, дорога у романі сприймаються як топос долання меж. Наприклад, представників роду Буендіа заповонило бажання віднайдення кращої долі. Спочатку це були самі Хосе Аркадіо й Урсула, які заснували Макондо; їх син «у ніч на суботу <...> пов'язав собі голову червоною ганчіркою і покинув Макондо разом із циганами» [3, 85]; вирушають у дорогу й інші персонажі. Їх шляхи зливаються у шлях народу, визначаються долею, роком, які приводять рід Буендіа на війну.

У процесі долання меж більше виявляються втрати, ніж здобутки роду. З'ясовується, що його представники мало чим відрізняються від своїх ворогів, деякі виявляються просто тиранами і казнокрадами (Аркадіо Буендіа), тому не можуть бути справжніми переможцями. По закінченню війни армія полковника Ауреліано Буендіа перетворюється на банду загарбників, і ватажок змушений розпочати нову війну – вже проти своїх. Топос війни у романі нагадує міф про кінець світу, апокаліпсис. Ауреліано розуміє, що війна зруйнувала межі людяності, «вбила все». Ці слова, які він адресує своїй матері, стосуються не лише матеріального, а й духовного. Не дивно, що по війні починається занепад роду Буендіа, усі його представники ще більше і невідворотно відмежовуються, віддаляються один від одного. Не навчившись по-справжньому любити, вони відчують нестерпну самотність, їх рід приречений на забуття, як це пророкувалось у пергаменті долі: «... тим родам людським, які приречені на сто років самотності, не судилося з'явитися на землі двічі» [3, 410]. Роман «Сто років самотності» – це притча від Маркеса, попередження людству про втрату історичної пам'яті, здатності любити, відчувати духовну спільність з іншими, після чого вже неможливо буде відновити межі людського в людині.

Для В. Дрозда його Пакуль теж є центром авторського мікрокосму, тим осердям, яке притягує душі народжених у ньому. Образ міста Пакуля у В. Дрозда, як і в Маркеса образ Макондо, формувався впродовж багатьох років, є в декількох творах прозаїка («Самотній вовк», «Ладиди»

мир», «Листя землі» та ін.). Однак якщо у Маркеса домінують топоси долання меж, то у Дрозда – топоси їх збереження як умови виживання, зокрема й духовного, та самоідентифікації. У повісті «Ірій» топос Пакуля позначає місце, яке найбільше відповідає сенсу людського існування, де тільки людина й може бути сама собою [6]. Щоб передати цю думку, письменник використовує слов'янський міф про вирій (ирій, ірій, рай) – міфічну сонячну країну [5, 123].

Мати головного героя повісті В. Дрозда «Ірій» не хоче, щоб її син мав таку ж тяжку долю, як вона сама, тому прагне допомогти Михайлові вийти за межі її існування: віддає сина на навчання, хоче, щоб він знайшов щастя поза Пакулем, в Ірії, яким їм здається містечко, де мешкають багаті родичі. На початку повісті Ірій – це чарівна мрія, місце достатку і райської насолоди. З Ірієм у матері й сина асоціюються культурне життя, освіта, думки про майбутнє. Однак, прагнучи Ірію, Михайло поступово відкриває для себе, що в омріяному містечку живуть люди-заздрісники, що його власні дядько Денис та тітка Дора є рабами грошей, що вони жадібні й недорікуваті, а в школі він щодня змушений утверджуватися. Разом із розумінням реалій життя приходять і усвідомлення справжніх цінностей. Хлопець відчуває потребу дистанціюватися, відмежуватися від усього несправжнього й нещирого: «Я хотів віддалитися в гордій самотині, але голова самовільно кивнула на згоду, а ноги почовгали до «опеля»: у веснянім Ірії я, мов перелітний птах, марив Пакулем...» [2, 127]. Наприкінці твору герой усвідомлює, що рідне містечко і є його омріяний Ірій. Тому топос Пакуля «зливається» з топосом Ірію, позначає межу духовності, любові, щастя: «Пакуль – це країна, куди щовесни повертаються із сонячного, казково щедрого на барви Ірію перелітні птахи... Пакуль – це країна викладених зеленою шпоришинною мозаїкою доріг і доріжок... Пакуль – це країна твого першого слова... Пакуль – це твій Ірій... Пакуль – це ти сам...» [2, 127].

Як і у Г. Гарсія Маркеса, в повісті В. Дрозда яскраво простежується архетип дороги, спостерігається трансформація міфу про блудного сина, який повертається до своєї землі, рідної домівки, до рідних. Герої колумбійського письменника, переходячи межі, втрачають свою домівку, історію, духовність, врешті-решт – самих себе, а в українського тим із них, які відчувають не лише географічні, а й морально-психологічні границі, вдається зберегти свою самість.

Міфологічне світосприйняття обох письменників органічно пов'язане з фантазуванням, із феноменом чудесного, що лише увиразнює реальні події, дає можливість письменникам глибинно розкрити межі внутрішнього ества людини, її психологію, особливості внутрішнього світу.

У Маркеса фантастичне й чудесне часто подається казковими засобами. Це казкові шляхи, якими мандрують персонажі; велетні-богатири (Мелькіадес, Хосе Аркадіо, Ауреаліано та ін.); дива (корзина з Амарантою, вода, що сама закипіла, клавіші, які самі грали, цівка крові, котра стекла з обличчя Хосе Аркадіо, потекла по всій вулиці і протиснулася в будинок Буендіа, сповістивши тим самим про лихо). Маркес використовує також образи Смерті, привидів, олюднюючи й «одомашнюючи» їх. Нівелювання меж між реальним і фантастичним дає можливість авторові розкрити «внутрішнє» бачення світу персонажами, їх особисті духовні цінності, психіку, уявлення, асоціативні ряди тощо.

В. Дрозд також широко використовує фантастику, чудесне, переходить межі реального й ірреального. Крім казкових елементів, автор більше послуговується небилицями, народними жартами тощо: «Дядько Денис одяг капелюха, узяв грушу за хвостик і повільно поніс до рота, чітко окресленого рожевими, мов щойно начинені ковбаси, губами; проте груша затріпотіла крильми, кукурікнула ламким, сиплим голосом молоденького півня та, залишивши в дядьковій долоні хвоста, пурхнула до верби. Слідом, обсипавши мене жовто-рожевим пір'ям, з корзини шугонули, лементуючи й лопотячи крильми, усі до одної груші...» [2, 9]; «Сокотіла в картоплі половина курки, з вишняку до неї відзивалася друга половина...» [2, 41]. Фантазування дало можливість письменникові майстерно передати яскраві фарби народного буття, оптимістичне світобачення сільчан, їх зачудування світом.

Ще одним видом взаємопроникнення чи долання меж, властивим обою авторам, є своєрідна подвійна оптика художнього бачення світу. З одного боку, вони описують перипетії крізь призму сприйняття одного з персонажів або акцентують його позицію, з іншого – читач постійно відчуває мудрий погляд, а часто й добру посмішку самого автора. Так виникають топоси наративних меж, глибше дослідження яких, на нашу думку, є теж актуальним.

Про які б межі не йшлося у Г. Гарсія Маркеса і В. Дрозда, як би химерно не поєднувалось у їх текстах раціональне й ірраціональне, реальне й фантастичне, у фокусі міркувань великих художників завжди була звичайна людина з її внутрішнім буттям, зовнішнім мікрокосмом і всесвітом. Через це можна стверджувати, що у своїх творах митці не хотіли й не порушили межі антропоцентризму.

Список використаних джерел

1. Білодід І.К., Бурячок А.А. та ін. Словник української мови: в 11 томах / К.І. Білодід, А.А. Бурячок. – К. : Наук. думка, 1973. – Т. 4. – 840 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.twirpx.com/file/184794/>
2. Дрозд В. Г. Ірій: Повісті, оповідання / В. Г. Дрозд. – Харків : Фоліо, 2008. – 318 с.
3. Маркес Г. Гарсія Полковнику нікто не пишет: Повесть; Сто лет одиночества: Роман / Маркес Г. Гарсія ; [пер. с исп. Ю. Ванникова]; [послесл. В. Столбова]. – М. : Художественная литература, 1992. – 431 с.
4. Пелін О. Кордони як архетипи соціального простору [Електронний ресурс] / О. Пелін. – Режим доступу : [file:///C:/Users/UFO/Downloads/Pubupr_2015_1\(spets.__30.pdf](file:///C:/Users/UFO/Downloads/Pubupr_2015_1(spets.__30.pdf).
5. Сто найвідоміших образів української міфології // [за ред. О. Таланчук та Ю. Бедрика]. – К. : Автограф, 2007. – 456 с.
6. Яшина Л. Мотив «Ірію» в повісті «Ірій» В.Дрозда / Л. Яшина // Актуальні проблеми літературознавства: [зб. наук. праць]; [наук. ред. проф. Н.І.Заверталюк]. – Т. 4. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 116–126.

Анотація. У статті аналізуються топоси буттєвих меж у романі Г. Гарсія Маркеса «Сто років самотності» і в повісті В. Дрозда «Ірій». Ідеться про топоси художньо-географічних, історичних, ментальних, духовних меж. В аспекті досліджуваної проблеми автор акцентує увагу на тому, що у фокусі міркувань великих художників завжди була звичайна людина і у своїх творах вони не хотіли й не порушили межі антропоцентризму.

Ключові слова: художній образ, хронотоп, межа, історизм, психологізм, ментальність, духовність.

Summary. The problem of artistic interpretation of existential boundaries in the works of G. Garcia Marquez and V. Drozd are analyzed in the article. Attention is drawn to the ways of philosophical comprehension of being, which distinguished these writers among other representatives of their generations. They recreated the boundaries of the existence of an individual and a society in a very talented way. The topic is revealed in such iconic works as «One Hundred Years of Solitude» by G. Garcia Marquez and «Yrii» by V. Drozd.

First of all, the authors outline the boundaries of the existence of their characters. Despite the dynamics of permanent geographical displacement, they are expanding their lives in territories that have been belonging to their peoples for a long ago.

The toposes of the geographical boundaries in Marquez work are inextricably linked with the historical and mental ones, which mark the identity of the national character. Historical and mental boundaries the author «synchronizes» with the boundaries of family relationships and customs, which are modifications of psychological, moral boundaries.

All of these boundaries are intertwined, superimposed on one another, outlined from different directions a single space, the toposes of the existence of a certain time on a certain territory, its convergence with others or alienation, including a racial one. Their interpenetration is so complex that the need of disclosure of such meanings makes the writer turn to the myth as one of the most generalized forms of interpretation of being.

If in the Marquez work the toposes overcoming the boundaries are dominant, in Drozd work we observe the toposes of their preservation. V. Drozd also uses the myth of paradise. Mychailo is looking for his paradise, and at the same time he is discovering a real life for himself. Together with the understanding of the realities of life, there comes awareness of true values, the need to distance themselves, differentiate from all false and insincere issues.

In the V. Drozd story, as well as in G. Garcia Marquez, the archetype of the road is clearly traceable, the transformation of the myth of the prodigal son is observed. The heroes of the Colombian writer lose their homes, history, spirituality, even themselves at the end and crossing the boundaries, in the Ukrainian author's work those characters who feel not only geographic, but also moral and psychological boundaries can save themselves.

The ordinary people always were in the focus of G. Garcia Marquez and V. Drozd reflections so we can affirm that they did not want and did not go beyond the boundaries of anthropocentrism.

Key words: Artistic image, chronotope, bound, historicism, psychology, mentality, spirituality.

Отримано: 5 липня 2017 р.

ТРАДИЦИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ ГОТИКИ В МАЛОЙ ПРОЗЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА

Александр Грин (А.С. Гриневский, 1880–1932) известен прежде всего как автор заслуженно любимой повести-феерии «Алые паруса». Однако широко растиражированные «нехитрая истина» капитана Грея и образ-символ алых парусов на долгие годы заслоняют другие произведения писателя. И хотя имя А. Грина не относится к числу «возвращенных», исследование его малой прозы в контексте литературной готики – это еще один шаг к пониманию подлинного масштаба творчества автора «Крысолова», «Серого автомобиля», «Фанданго».

Прозе А. Грина посвящена обширная литература. Ее анализ свидетельствует, что при устойчивом интересе к творчеству и личности писателя его литературная репутация претерпевает изменения. Уже прижизненная автору критика отличается противоречивостью и непоследовательностью оценок, что сохраняется и в дальнейшем. Признание уникальности его дарования («Наличие в русской литературе такого писателя, как Грин, феноменально») [15, 174] соседствует с обвинениями в подражательстве, стилизаторстве («русский Майн-Рид»), космополитизме [см. об этом: 9]. В 40-е – начале 50-х годов «Гринландия» вообще исчезает с карты русской литературы.

Пик читательского интереса к творчеству А. Грина в начале 60-х годов совпадает с новым этапом в гриноведении, ознаменованным пристальным вниманием к художественному миру и творческому методу писателя (работы М. Щеглова, В. Ковского, Н. Кобзева, В. Вихрова, В. Россельса). Затем происходит переориентация исследователей с проблемы метода на проблемы идиостилистики А. Грина. В последние десятилетия XX века появляются новейшие исследования, предмет которых – жанровая специфика, мифопоэтика, различные формы условности в прозе автора (диссертации М. Саидовой, Н. Медведевой, Т. Загвоздкиной, О. Васильевой, Т. Диковой, Г. Шевцовой). Литературоведами отмечены такие инварианты гриновского мира, как тяготение к таинственному и мистике, создание особой иррациональной атмосферы, маргинальный тип героя. Эти черты схожести с поэтикой классической и романтической готики подсказали нам исследовательскую перспективу – рассмотреть малую прозу писателя с точки зрения ее готической составляющей.

Изучение прозы А. Грина позволяет выделить наиболее репрезентативные в этом плане произведения. Это рассказы «Крысолов» (1924), «Заколоченный дом» (1924), «Серый автомобиль» (1925). Их связь с готическим каноном нами прослеживается по таким параметрам: сюжетная организация, мотивная структура, связанная с хронотопом, этический конфликт, специфический персонаж (злодей), ключевая для готики ситуация вторжения сверхъестественного в действительность, особая атмосфера «страха и ужаса».

Цель нашего исследования – проследить трансформацию готической традиции, выявить ее специфику в малой прозе А. Грина первой трети XX века. В тех или иных аспектах данные произведения рассматривались в научной литературе [4; 10; 19], однако в заявленном ракурсе не изучались.

Исследователи отмечают укорененность готической традиции в русской литературе. «Между двумя известными периодами ее наибольшей популярности (романтизм и рубеж XIX–XX веков), она присутствует не только в беллетристике, но и в произведениях ведущих русских писателей» [10]. Замечено пронизательно, однако едва ли рассказ «Крысолов», судя по его финалу, «трагическая история». Эпиграф связан с гриновским текстом прежде всего эстетически, поскольку содержит аллюзию на устойчивую топика литературной готики: замок, подземелье, мрачная атмосфера, намекающая на тайну. Возможно, посредством эпиграфа А. Грин акцентирует свою причастность европейской готической традиции. Известен интерес к готике лорда Байрона, которым написано начало готического рассказа «Вампир» в соавторстве с Джоном Полидори. И действительно, как показывает анализ рассказа А. Грина «Крысолов», читательские ожидания вполне оправданы.

Несмотря на автобиографизм и документально-реалистические элементы (дань эпохе), рассказ отличает литературность. Уже его первые страницы вводят читателя в атмосферу «петербургского текста» Достоевского, как известно, также равнодушного к готике [см. об этом: 17]. Его «знаки» – топос «Сенной рынок», «старуха в бурнусе», бездомность главного героя – обитателя «петербургских углов», образы петербургских мечтателей – повествователя и девушки, эпитет «добренькая» в характеристике Сузи.

В реалистическую обстановку постреволюционного быта, изображенную в рассказе до мельчайших деталей, вторгаются случайные и не вполне объяснимые вещи. Девушка, с которой зна-

комитесь повествователь, внезапно исчезает, а ее телефон остается в книге, сразу же купленной «стариканом с козьей бородой, в круглых очках». Где искать новую знакомую – герой не знает, поскольку телефон им «бесповоротно забыт». Так возникает мотив тайны, сюжетообразующий в готическом каноне. О его своеобразии пишет В. Вацуру, утверждая, что «в отличие от «загадки» «тайна» в принципе не поддается полной дешифровке, не может быть разгадана до конца, ибо содержит в себе нечто от сверхъестественного, мистического, непознаваемого – или, во всяком случае, полагает себя таковой» [5, 181]. Суждение авторитетного литературоведа подсказывает «ключ» к объяснению ситуации. Прочтение может быть двойным: как вмешательство инфернальных сил (на что указывает «козья борода» старикана) или просто случай, которому можно найти рациональное объяснение, как это делает А. Радклиф.

Одним из инвариантов готического канона является хронотоп. Его специфика достаточно хорошо изучена, начиная с работ М.Бахтина [1, 278] и заканчивая современными исследованиями (А. Полякова, Г. Заломкина, Ю. Локшина). Традиционный для классической готики топос – загадочный замок, монастырь с таинственным прошлым – в рассказах А. Грина модифицирован в заброшенный дом, таинственный особняк, пустое помещение, в котором разворачиваются фантастические, иногда опасные для героев события. При этом сохраняются главные свойства готического хронотопа – замкнутость, интенсивность пространства и времени, которые обособлены от законов привычной реальности и из-за этого непредсказуемы и зловещи [11, 17]. Показательно, что в рассказе «Крысолов» Грин обращается к характерной для романтической готики ночной стороне жизни. Готический хронотоп поддерживается мистическим временем: основные события разворачиваются ночью, а ближе к полуночи главный герой ощущает неестественное обострение чувств.

Волей случая повествователь находит приют в пустующих палатах Центрального Банка, огромных, как Ватикан, «где двести шестьдесят комнат стоят как вода в пруде, тихи и пусты» [7]. Входом в пространство является обыкновенная квартирная дверь на замусоренной площадке. Обостренное бессонницей восприятие героя фиксирует атмосферу нежилого молчания, которое «просачивается ... громадами пустоты» [7]. Пространство одновременно и фантастическое, и реальное, что присуще классической готике. Герой-повествователь его осваивает «с чувством человека, ступающего по первому льду» [7]. В духе готических романов А. Радклиф описываются бесконечные анфилады залов, запутанные переходы, а также видения и звуки, источники которых неизвестны.

Неясные предчувствия, нарастающая тревога определяют психоэмоциональное состояние гриновского персонажа, попавшего в незнакомое место: «Все говорило за темную остроту случая. Многого следовало опасаться мне в этих пространствах, так как я подошел к неизвестному» [7]. Как видим, на пересечении двух миров – объективно-реального и сверхъестественного – автором создается особая художественная реальность, что присуще литературной готике. Атмосфера страха, тайны, темных предчувствий, совпадений, вызванных вторжением сверхъестественного в реальный мир, также свидетельствует о его наследовании готическому канону.

Психологическое состояние главного героя рассказа «Крысолов» амбивалентно. С одной стороны, он предчувствует опасность и испытывает страх перед ней (неслучайно готику называют литературой «ужасов и тайн»); с другой – готов преодолеть это состояние, поскольку его манит тишина, которую он слышит внутри себя и которая, как ему кажется, гармонична этому пространству. Однако уже в начале обхода огромного Центрального Банка повествователь осознает, что блуждает по лабиринту. Этот символ, издавна наделенный разветвленной семантикой, означает трудный путь посвящения в тайну, инициацию, а также выполняет функции медиатора между землей и небом [20, 270–271]. Как специфическая пространственная структура, лабиринт символизирует страх, смерть, безысходность, экзистенциальный тупик.

Гриновский герой не случайно фиксирует зеркальность лабиринта, в котором движение человека напоминает прохождение между двух зеркал. Это также черта готического канона. По наблюдению исследователей, «готическое пространство замка (таинственного особняка, отдаленного дома) раздваивается на реальное и фантастическое, прошлое и настоящее, истинное и ложное. Это пространственное раздвоение зеркально отражает психологическое раздвоение характеров самих героев» [16]. Таким образом, в неготической прозе А. Грина образ лабиринта выполняет важную функцию – погружает персонаж в глубины подсознания, становясь одновременно его зеркалом. Лабиринт символизирует самоидентификацию в расколотом мире.

В рассказе «Крысолов» готическая традиция реализуется в системе представлений о мире как арене извечного борения Добра и Зла, небесного и инфернального, Бога и дьявола. Так, мистические силы добра («белая магия») подсказывают рассказчику забытый телефон и помогают установить связь между ним и девушкой. Для передачи психологического состояния повествователя, вызванного вмешательством сверхъестественного, А. Грин использует оксюморон («состо-

яние упоительной, музыкальной тревоги», «умственно-жарко», «легкомысленная строгость»), метафорические эпитеты («скользкие воспоминания», «блистательное смятение», «стыдливая тоска»). Мистическое настроение персонажа подчеркивается размышлениями и действиями иррационального характера: «...я смотрел на аппарат с некоторым пытливым сомнением, в котором разумная мысль не принимала никакого участия. Я тянулся к нему с чувством игры. Желание совершить глупость не отпускало меня и, как всякий ночной вздор, украсилось эфемеридами бессонной фантазии» [7]. Таким образом, в неоготической прозе А. Грина образ лабиринта выполняет важную функцию – погружает персонаж в глубины подсознания, становясь одновременно его зеркалом. Лабиринт символизирует самоидентификацию в расколотом мире.

В рассказе «Крысолов» готическая традиция реализуется в системе представлений о мире как арене извечного борения Добра и Зла, небесного и inferнального, Бога и дьявола. Так, мистические силы добра («белая магия») подсказывают рассказчику забытый телефон и помогают установить связь между ним и девушкой. Для передачи психологического состояния повествователя, вызванного вмешательством сверхъестественного, А. Грин использует оксюморон («состояние упоительной, музыкальной тревоги», «умственно-жарко», «легкомысленная строгость»), метафорические эпитеты («скользкие воспоминания», «блистательное смятение», «стыдливая тоска»). Мистическое настроение персонажа подчеркивается размышлениями и действиями иррационального характера: «...я смотрел на аппарат с некоторым пытливым сомнением, в котором разумная мысль не принимала никакого участия. Я тянулся к нему с чувством игры. Желание совершить глупость не отпускало меня и, как всякий ночной вздор, украсилось эфемеридами бессонной фантазии» [18, 190]. В рассказе «Крысолов» противостояние между силами зла и главным героем реализуется в присущих готике сюжетных мотивах бегства и преследования, заманивания в многочисленные ловушки. Реализации данных мотивов служит числовая символика, мифологема света и тьмы, игра света и тени, образы-символы лестницы, моста и реки как границы между жизнью и смертью, реальным и фантастическим.

В сцене ночного пиршества оборотней и их «пестрого» окружения писателем акцентирован характерный для литературной готики мотив двойничества, наделенный в рассказе А. Грина идеологическим подтекстом. Пир во время чумы крыс-оборотней, «коварных и мрачных существ, владеющих силами человеческого ума» [7], ассоциируется с inferнальной сущностью новой действительности. Коварство оборотней, явленных в образах девушки и ребенка, проявляется в их дьявольской дискредитации идеи добра как нормы жизни. Символом инверсии традиционной иерархии верха и низа является описание одной из зал Банка, источники света которой – люстры – располагаются на полу. И это лишь некоторые из примеров «гротескно поданного послереволюционного быта, приобретающего у Грина метафизические очертания» [12, 157].

Появление inferнальных существ в реалиях современного автору Петрограда неслучайно. Фрагмент из средневековой книги (различные модификации текста также являются топосом литературной готики), который читает гриновский Крысолов, объясняет смысл событий. Оказывается, приходу оборотней «благоприятствуют мор, голод, война, наводнение и нашествие. Тогда они собираются под знаком таинственных превращений. <...> Они крадут и продают с пользой, удивительной для честного труженика, и обманывают блеском своих одежд и мягкостью речей. Они убивают и жгут, мошенничают и подстерегают; окружаясь роскошью, едят и пьют довольно и имеют все в изобилии» [7]. Ключевая черта литературной готики – особое соотношение иррационального и рационального, приводящее к фантастике [3, 49], недвусмысленно демонстрирует авторское отношение к постреволюционной действительности.

Яркой аллюзией на средневековые – мир готики – является образ Крысолова. На его весомое место в произведении указывает сильная позиция текста – заглавие, но интрига – почему рассказ так назван – держится до самого финала. Связь этого образа с фольклорным персонажем из Гамельна, скорее, номинативная. Их идентификация осуществляется по «цевовому» принципу: и тот, и другой избавляет людей от нашествия крыс. В отличие от легендарного флейтиста гриновский персонаж выступает защитником культурных ценностей, возвращая «перевернутому» миру его изначальный порядок. Об этом свидетельствует победа человека над гиперкрысой (маркер готического злодея), которую толпа оборотней славилась как «Избавителя». Образ Крысолова «воплощает центральную авторскую идею: только бессмертная культура может противостоять современной бесовщине, правящей бал в стране, только Крысолов, владеющий высокой культурой, мудростью и знанием, может одолеть зло – «крысиную напасть» – и спасти Дом, Город, Страну» [10].

Встреча с Крысоловом и его дочерью Сузи для повествователя означает возвращение в ту духовную реальность, ради которой он подвергался испытаниям. В отличие от традиционного готического мотива пагубного стремления к запретному знанию, опыт гриновского героя позитивный. Благодаря новому знанию о жизни он преодолевает отчуждение и одиночество. Обретая духовно

близких людей, находит силы жить в реальном мире, преобразовывая прежде всего самого себя. Повествование завершается многозначительной фразой: «Я должен завоевать доверие...» [7]. И это лишь начало его пути как творца собственной судьбы.

Оригинальный вариант трансформации литературной готики представлен в рассказе «Серый автомобиль», который является одним из самых неоднозначных в малой прозе А. Грина. Об этом пишут гриновееды, предлагая несколько его прочтений: а) как делирия со зрительными галлюцинациями и бредом преследования (В. Ковский) б) как протест против обезличенной, механической жизни, которая подменяет живую жизнь и наступает на человечество (А. Варламов, Г. Шевцова, А. Мазин), в) как вариацию на тему гофмановского «Песочного человека», без которого невозможно понимание гриновского рассказа (О. Максименко, Т. Загвоздкина). Насколько нам известно, в формате готической традиции это произведение не рассматривалось, несмотря на отмеченные исследователями аллюзии с готической новеллой Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек».

В рассказе А. Грина «Серый автомобиль» представлен несколько иной комплекс готических мотивов: это мотив *femme fatale*, двойничества, жизни и смерти, мотив живого и мертвого, фантастический мотив оживания неодушевленного и др. Для него характерна присущая «готическому письму» неустойчивость и подвижность границ между живым и мертвым, эросом и танатосом, болью и удовольствием, реальным и нереальным, естественным и сверхъестественным, материальным и трансцендентным, человеком и машиной» [цит. по: 11, 17]. По сути, произведение А. Грина построено на сдвиге этих границ, к которым следует прибавить пограничное состояние между рассудком и безумием главного героя Эбenezера Сиднея.

В жизнь обеспеченного светского человека входит роковая страсть к холодной красавице со звучным именем Коррида Эль-Бассо. Она загадочна и неприступна, в ее прошлом есть какая-то тайна, которую Сидней пытается разгадать. Естественной природе и искренним чувствам *femme fatale* предпочитает неодушевленные предметы, приоритетные среди которых – роскошь и автомобили. Герой понимает, что завоевать ее расположение можно лишь с помощью денег. Их он получает в результате баснословного выигрыша в карточной игре. В рассказе «мерцает» традиционный для готики мотив договора с inferнальными силами. Их олицетворением является джокер, которого игрок вначале даже не замечает.

Поступки и мысли героя показывают, что граница между реальным и воображаемым проходит в опасной близости от его рассудка. Особенно ярко это проявляется в страстном монологе героя на пороге между жизнью и смертью в ущелье Калло, когда он убеждает женщину умереть для ее возрождения, с чем она, естественно, не согласна. Автор так и не проясняет истинные мотивы этого противостояния – боится ли Коррида своего разоблачения или просто защищает жизнь от безумного человека. Писатель играет с читателем на границах этой амбивалентности, сохраняя ее вплоть до финала. В этом эпизоде есть еще один любопытный мотив – влечения к смерти, о котором говорит Сидней: «Знайте, что я хотел тоже ринуться вниз. Это не страшно! Нам следовало умереть и родиться!...» [6].

Однако танатологические устремления персонажа нейтрализуются, как и присуще готике, дуальностью ее поэтики. Окрашена иронией попытка Сиднея передать рукопись начальнику Центавров с «предписанием немедленно поймать серый автомобиль, а также сбежавшую из паноптикума восковую фигуру, именующую себя Корридой Эль-Бассо» [6]. Ведь опускает он этот «разоблачительный» документ в клинику, в специальный ящик для такого рода заявлений. Все это позволяет утверждать, что в образе Эбenezера Сиднея воплощен «отличительный признак готического персонажа», когда «в центре внимания оказываются измененные состояния психики – невротизм, полубред, галлюцинации, сны, сумасшествие» [11, 17].

Устойчивым структурным компонентом литературной готики является мотив демонического двойника. В отличие от классической готики, в которой двойник – это злонамеренное воплощение самого героя, в рассказе А. Грина двойниками выступают серый автомобиль и Коррида Эль-Бассо – в прошлом восковая кукла, по утверждению Сиднея. Их дубликация прослеживается в inferнальной сущности, в мотиве оживления неодушевленного (машина и кукла). Неслучайно «кукла» признается в любви к автомобилю – оба они символизируют обезличенную, механическую жизнь («Ее день был великолепным образцом пущенной в ход машины...»), оба представляют смертельную опасность для героя: автомобиль хочет уничтожить тело, а его «союзница» – восковая фигура – душу.

Знаком демонической природы автомобиля служит цветосимволика. Показательно, что в оппозиции священное – inferнальное А. Белый определяет семантику серого цвета как «воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность» [2, 115]. Такими же коннотациями, по воспоминаниям современников, наделяет автомобиль и сам А. Грин: «Бойтесь автомобилей! Это орудия дьявола!» [4].

В образе «восковой куклы» Корриды Эль-Бассо «мерцает» средневековый мотив оживающей статуи «как величайшей губительницы христианских душ» [14, 29]. В сюжете о статуе, убивающей своего любовника или жениха, исследователи усматривают родство с темой вампиризма и сюжетом о мертвой невесте («Коринфская невеста» Гете, «Немецкий студент» В. Ирвинга) [там же]. Иными словами, акцентируется близость мотива оживающей статуи к ее интерпретации в готическом варианте, что наблюдается в рассказе А. Грина «Серый автомобиль». Как представляется, в образе Корриды Эль-Бассо автор также наследует идею знаменитого романа М.Шелли, согласно которой нельзя создавать живое из мертвого, нельзя воплотить великую тайну жизни механистическим путем.

Попытка «восковой фигуры» убить Сиднея как физически, так и духовно, терпит поражение. Безумцу удается сохранить бессмертную душу, поскольку именно ему доверено навеять «человечеству сон золотой» об идеальном мироустройстве. Его суть определяют пять добродетелей, имена которых Любовь, Свобода, Природа, Правда и Красота.

В рассказе А. Грина «Заколоченный дом» [8] представлены все атрибуты литературной готики: пустынный дом с анфиладами комнат и старинной мебелью, привидение, монстры, дьявольская музыка, страшные истории о несчастьях тех, кто свяжется с этим проклятым местом. Однако на поверку слухи о сверхъестественных событиях оказались преувеличенными. В «призраке» повествователь узнает своего друга – драматурга Топелиуса, который уединяется в заброшенном доме, потому что его шумные соседи мешают творить. Переплетение «ужасного» с юмористическим как в тексте произведения, так и в новеллистическом пуанте в финале свидетельствует о выходе писателя за рамки готического канона. Им создано произведение с элементами комической готики в духе «Кентервильского привидения» О.Уайльда, только без его сказочности и мистики.

Итак, в малой прозе А. Грина выявлен комплекс элементов готической поэтики, что позволяет говорить о влиянии готической традиции на его творчество. В диалоге А. Грина с литературной готикой представлены различные варианты ее освоения – от наследования, трансформации отдельных мотивов и образов до пародирования готического канона, что свидетельствует об ироническом его переосмыслении.

Сопоставление в рассказах А. Грина особого соотношения реального и фантастического показывает, что в «Крысолове» фантастика является частью художественного мира произведения. В «Сером автомобиле» повествование балансирует на гранях между реальным и фантастическим, при этом в обоих случаях вторжение ирреального в мир людей интериоризируется. В «Заколоченном доме» фантастическое – это всего лишь досужие вымыслы любителей «страшного».

В малой прозе А. Грина готический топос модифицирован, действие из средневековья или античности переносится в современность. Таинственный случай из жизни героев интерпретируется как нарушение сложившегося миропорядка, восстановление равновесия происходит в одном случае в действительности («Крысолов»), во втором – в утопической мечте («Серый автомобиль»).

Рассказы А. Грина не являются стилизацией «под готику» или повторением пройденного. В них отражено сознание писателя XX века, живущего в эпоху «кануна и рубежей», его стремление обрести устойчивость в ушедших культурах на фоне серьезных политических и социальных потрясений.

Список использованной литературы

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. Белый А. Священные цвета // Белый А. Арабески. – М., 1911. – С. 115–129.
3. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 510 с.
4. Варламов А.Н. Александр Грин. [Электронный ресурс]. – М., 2008. – 496 с. (Серия «Жизнь замечательных людей») // Режим доступа :<http://www.alleng.ru/d/lit/lit45.htm>.
5. Вацуро В.Э. А. Радклиф. Ее первые русские читатели и переводчики // Готический роман в России / В.Э. Вацуро. – М. : НЛЮ, 2002. – С. 113–150.
6. Грин А.С. Серый автомобиль / Собр. сочинений в 6 т. Т. 4 [Электронный ресурс] / А.С. Грин. – М. : Правда, 1980. – Режим доступа: <http://loststranger.narod.ru/library/green1.html>.
7. Грин А.С. Крысолов / Собр. сочинений в 6 т. Т. 4 [Электронный ресурс] / А.С. Грин. – М. : Правда; 1980. – Режим доступа: <http://loststranger.narod.ru/library/green1.html>.
8. Грин А.С. Заколоченный дом / Собр. сочинений в 6 т. Т. 4 [Электронный ресурс] / А.С. Грин. – М. : Правда, 1980. – Режим доступа: <http://loststranger.narod.ru/library/green1.html>.
9. Дикова Т.Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: Поэтика оксюморона: Автореф. дис. канд. филол. наук [Электронный ресурс] / Т.Ю. Дикова. – Екатеринбург, 1997. – 19 с. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/>

10. Загвоздкина Т. Романтическая мифологизация в рассказе А.С. Грина «Крысолов» [Электронный ресурс] / Т. Загвоздкина. – Режим доступа: http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_grin_criticism_26.htm.
11. Заломкина Г.В. Готический миф : монография / Г.В. Заломкина. – Самара : Изд-во «Самарский университет», 2010. – 348 с.
12. История русской литературы XX века (20–50-е годы) : Литературный процесс. Учебное пособие. – М. : Изд. – во Моск. Ун-та, 2006. – 776 с.
13. Ковский В. Блистающий мир Александра Грина // Вадим Ковский / Грин А. С. Собр. соч. в 5 т. – Т. 1. / Вступ. ст., сост. В. Ковского; примеч. А. Ревякиной; оформл. худож. В. Любина. – М. : Худож. лит., 1991. – С. 5–36.
14. Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе / Р.Г. Назиров // Фольклор народов России. Миф, фольклор, литература. Межвузовский научный сборник. – Уфа: Башкирский университет, 1991. – С. 24–37.
15. Олеша Ю.К. Ни дня без строчки / Ю. Олеша. – М. : Советская Россия, 1965. – 304 с.
16. Полякова А.А. Готический канон и его трансформация в русской литературе второй половины XIX века (на материале произведений А.К. Толстого, И.С. Тургенева и А.П. Чехова) : автореф. дис. ... канд. филол. наук [Электронный ресурс] / А. Полякова – М., 2006. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/>
17. Тамарченко Н. «Преступление и наказание» и «Мельмот Скиталец Ч.Р. Метьюрина» // Готическая традиция в русской литературе. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2008. – С. 199–212.
18. Топоров В. Н. Мышь // Мифы народов мира: В 2 т. Т. 2. – М., 1982. – С. 190.
19. Шевцова Г. Путь к дому в творчестве А.С. Грина [Электронный ресурс] / Г. Шевцова. – Режим доступа: http://superinf.ru/view_helpstud.php?id=4429
20. Энциклопедия символов, знаков, эмблем (Сост. В. Андреева и др. – М. : Локид; Миф, 1999. – 576 с.

Анотація. У статті розглянуто риси готичної поетики в малій прозі О. Грина першої третини XX ст. Виявлено такі готичні мотиви, як *femme fatale*, *двійництва*, *мотив дзеркала*, простежено просторові й темпоральні *топоси*, образи *перевертнів*, пов'язаних із містичними явищами. Особлива увага приділена художнім прийомам створення атмосфери «*жаху й таємниці*», що традиційно маркує літературну готику, виявлена їх специфіка в малій прозі О. Грина.

Ключові слова: літературна готика, атмосфера «*жаху й таємниці*», надприродне, готичний *хронотоп*.

Summary. The article deals with the transformation of the Gothic tradition in the short stories «Ratcatcher» (1924), «Boarded-up House» (1924), «Grey Car» (1925) by A. Grin. Such parameters of the Gothic canon as story organization, motive structure associated with the chronotope, ethical conflict, specific character (the villain), situation of the invasion of the supernatural into the reality that is essential to the Gothic style, special atmosphere of «fear and horror» became the initial model for analysis. It is traced that in A. Grin's dialogue with the literary Gothic style different variants of its development are presented – from inheritance, transformation of separate motifs and images to parodying of the Gothic canon, that testifies its ironic rethinking. Traditional topos for classical Gothic style is a mysterious castle, a monastery with mysterious past, but in A. Grin's stories it is modified into an abandoned house, a mysterious detached house, an empty room where fantastic, sometimes dangerous events for the characters take place. The author also «plays» with the Gothic canon, creating his own version of «the comic gothic style».

The article reveals a complex of motifs and images referring to classical and romantic Gothic style, but modified by the author in his individual poetics. These are motifs of the struggle between the Good and the Evil, God and Devil, the motive of *femme fatale*, the motive of the demonic double, the motive of the living and the dead, the fantastic motive of the coming alive of the inanimate, the traditional motive for the Gothic style of contract with the infernal forces, the Medieval motive of the quickening statue as the destroyer of Christian souls. The Gothic tradition is realized in the images of *Ratcatcher*, *wolfman rats*, «*wax doll*», image-symbols of the labyrinth, ladder, bridge and river as the border between life and death, real and fantastic.

The author creates the atmosphere of fear, mystery, dark premonitions, coincidences, caused by the invasion of the supernatural into the real world, that also indicates his inheritance of the Gothic canon.

Key words: literary Gothic style, atmosphere of «horror and secrets», supernatural, gothic chronotope.

Отримано: 28 липня 2017 р.

МОТИВИ Ж.-Ж. РУССО В ТВОРЧОСТІ ПАНАЙТА ІСТРАТІ: ДО ПИТАННЯ ПРО «НЕПРЯМІ» КОНТАКТИ В КОМПАРАТИВНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

В умовах міжнародних контактів дедалі актуальнішою стає потреба забезпечення ефективності міжмовного та міжкультурного спілкування, яке, безумовно, збагачує на загал культуру різних народів. У цьому аспекті дослідження творчості двомовних представників різних національних літератур є завданням перспективним, складним і актуальним.

Одним із таких яскравих і, на жаль, зовсім не вивчених двомовних феноменів є постать Панаїта Істраті, творчість якого дає привід для з'ясування, з одного боку, загальної проблеми впливу культур і літератур, з другого, – багатьох проблем автора-білінгва: співвідношення в його поезії культурних елементів власної національної культури і вплив культурних традицій іншої культури як на мотивному і образному рівнях, так і на рівні проблем сюжетобудови, жанрової і стилістичної своєрідності.

Ім'я французького письменника румунського походження Панаїта Істраті (1884–1935) невідомо вітчизняному читачеві. Проте в антології КРА його називають одним з двадцяти п'яти кращих французьких прозаїків ХХ століття. Це при тому, що Істраті був найбільш «не французьким» письменником, адже його творчість знаходилася поза французькою літературною традицією, а вплив французької культури відбувся виключно через опанування французької мови, яку Істраті самотужки вивчив завдяки французькій літературній класиці у сорокарічному віці. Істраті залишався «особливим одинаком»: «Сучасна літературна Франція не засвоїла творчість цього своєрідного і могутнього письменника. Французом Істраті став несподівано» [1, 213].

Після Другої світової війни ім'я Панаїта Істраті, якого називали великим французьким письменником (А. Талекс), балканським Горьким (Р. Роллан), людиною з долею, яка межує з чудом (Ж. Кессель), було майже забутим. Проте публікація повного зібрання його творів у Франції у 1968 році відродила інтерес до творчості письменника. Складне, багате на події життя Істраті, цінні свідчення-спогади про людей, з якими його зводила доля, знайшли відображення у творах письменника, а сам він став узагальнюючим образом європейця, через душу якого пройшли драми й трагедії, захоплення й розчарування, дружба й зрада вируючих років початку ХХ століття. Людина з «європейською долею», Істраті опанував близько двох десятків професій, промандрував Європою, Азією, Єгиптом, Кавказом, завжди розповідав про себе. Його доля – це доля мільйонів греків, румун, молдаван: людей тих країн, які століттями переходили до рук різних правителів, і тільки тепер ставали на шлях формування своєї державності. Доля простої людини стала основною темою істратівських творів, жанр яких не піддається однозначному тлумаченню.

Письменник зобразив типи румунського суспільства «з низів», представником яких був сам Істраті. Надзвичайно важка школа життя волоцюги, «босяка», що десятиліттями мандрував країнам світу, власний життєвий досвід і багаторічні враження стали основою істратівських творів, де домінували два лейтмотиви, що, на перший погляд, виключають один одного: бунтарство та етицизм. Ці протиріччя були органічними для світосприйняття самого Панаїта Істраті. Подвійна природа бунтівника, протестанта і, водночас, непротивленця й мрійника яскраво розкривалася в літературній творчості письменника.

Творчість Істраті розвивалася надзвичайно динамічно: з 1923 року і до кінця життя (1935) було написано вісім книг. Перша з них – «Кіра Кіраліна» (1923) – мала великий успіх, і критики заговорили про Істраті, як про літературний феномен.

Історія появи першого видрукуваного твору письменника пов'язана з його драматичними життєвими обставинами, що їх допоміг подолати Ромен Роллан. За дієвої підтримки Роллана, Істраті пише у Парижі, у підвалі свого співвітчизника-румуну Ж. Іонеско, відомий твір – «Кіра Кіраліна» (1923) із серії оповідань Адріана Зограффі. Після успішного дебюту письменник завзято продовжує літературну діяльність. Твори автора друкувалися практично щорічно: «Гайдуки» (1925), «Кодін» (1926), «Домніца зі Снагова» (1927). «Сім'я Пельмутер» (1927), «Нерранцула» (1927), «Юність Адріана Зограффі» (1927), «Степові будяки» (1928).

Успіх «Кіри Кіраліни», як і наступних творів Істраті, пояснюється не тільки новизною сюжету, тематикою і стилем творів, приваблює своєрідною наративною стратегією письменника – нетиповою для французької літератури сказовою формою оповіді, в основі якої правдиві та відверті свідчення самого автора. Книга «Кіра Кіраліна» вразила неординарністю явища: вона не вписувалася в жоден із відомих жанрів. Більшість критиків уникали визначення жанру, зупиняючись на екзотиці. У книзі помітні східні мотиви, що дало привід деяким дослідникам відзначи-

ти типологічну подібність істратівського твору зі східними казками типу «Тисячі і однієї ночі». Сам автор був здивований таким відкриттям і зізнався, що казки «Тисячі і однієї ночі» не читав.

Німецькі літературознавці В. Бенжамен і Г. Штайнлер, шукаючи відповіді на питання про оригінальність оповідної манери Панаїта Істраті, порівнювали його творчість із сказовим типом оповіді М. Лескова. Але найбільш вражаючим порівнянням можна вважати дослідження румунських і французьких компаративістів (Тудор Віану, Ал. Опра, Луї Гійом, Монік Жютрен-Кленер), які вказують на типологічну подібність естетичних, ідейних і філософських поглядів Панаїта Істраті та французького просвітника XVIII століття Жан-Жака Руссо, що знайшли своє відображення у творчості румунського письменника.

З часів О. Веселовського, який дав характеристику закономірностей феномену «подібності / неподібності», зверталася увага на подібність, що виникала у результаті безпосереднього контакту письменників. О. Діма визначив такі контакти як «прямі» [2, 121]. Тут особливу роль відіграють особистісні знайомства письменників-сучасників, але існує багато прикладів глибокої симпатії між письменниками різних епох (Гете – Шекспір, Мандельштам – Данте Аліґ'єрі). У цьому випадку великі автори минулого – Гомер, Данте, Шекспір, Руссо, Толстой, Достоевський, Джойс, Кафка та інші – стають факторами літератури інших епох, а їхні твори – фактом «сучасного» розвитку літератури, «переходять» з осі діахронії на ось синхронії [5, 283]. Такий «контакт» відбувся у Панаїта Істраті з творчістю Жан-Жака Руссо.

Одним із перших на цей феномен вказав Луї Гійом у статті «Панаїта Істраті. Хайдук письменства» (газета «Mediterranea»): «Порівнювали Толстого і Руссо. Та чи не більше вражає схожість Істраті з мешканцем Женеви?». Аргументи були наступними: «Та ж сама любов до природи; ті ж самі почуття – до того ж перебільшені – самотності й переслідування, той самий егоїзм, не будемо його приховувати, і всюди, незважаючи на все, та сама живуча віра в суть людини, яка є доброю, або яка стане доброю без кайданів, що їх наклало суспільство». Румунський критик і компаративіст Тудор Віану, у цьому ж руссоївському контексті, розмірковуючи над феноменом «Кіри Кіраліні» Істраті, робить висновок: «Людина має докази проти суспільства». Ал. Опра також звертає увагу на подібність поглядів Руссо і Істраті та підкреслює, що у диспуті між «*natura naturans*» і «*natura naturans*» Панаїт Істраті віддав перевагу на користь перших, а французький літературознавець Монік Жютрен-Кленер побачила в Істраті «тип, прообраз сучасного Руссо за своїми протиріччями, за своєю вірою в людину і за своєю потребою постійного самовиправлення» [6, 169].

Знайомство Істраті з творчістю Руссо відбулося у перше десятиліття XX століття, коли він активно друкується у румунських газетах, де згадує праці знаменитого француза. Відомо, що у 1916 році під час тривалої швейцарської подорожі румунський письменник зі словником вивчає праці Руссо. Кілька років потому, у передмові до «Будинку Тюрінґер», він згадує цей період свого життя, підкреслюючи, що самотужки, за допомогою словника розтлумачив творчість Жан-Жака, щоб порозумітися зі своїми «колегами швейцарськими, художниками» [3, 8]. Рукописи швейцарського періоду відкривають глибокі роздуми письменника щодо власного творчого шляху. У своїх дискусіях Істраті розмірковує над питанням: чи може він як письменник висловлюватися формою романтичних вигадок, чи повинен чітко описувати те, що бачив і відчував дорогою свого «безладного існування»? За прикладом Руссо, твори якого переконали його описувати світ таким, яким він його бачить, Істраті обирає другий шлях. Точка зору французького мислителя була відображена як послідовність: життєва подія змальовується «такою, якою її бачать свої власні очі, а не такою, якою її бачать очі інших» [3, 45]. Приваблює Істраті у філософії Руссо і його ідея, до якої він звертається у передмові до «Будинку Тюрінґів», про людину, що народжується доброю: наперекір розчаруванням в особистому житті і боротьбі з містом, письменник продовжує вірити у гуманність людства. Ця думка не залишає письменника упродовж всього життя. Після його політичних розчарувань, втрати довіри до ідеї організованої соціальної боротьби Істраті продовжує вірити в людину. За його твердженням, достатньо однієї доброї людини на землі, щоб ідея Добра «засяяла як багаття», яке ніколи не можна буде згасити, адже «добро єдиного є набагато могутнішим за злостивість тисяч людей; зло вмирає з часом, як і той, хто його породжував; добро ж продовжує сяяти й після зникнення праведного» [4, 36].

У 1925 році у передмові до книги «Минуле і теперішнє», яка презентувала читачам Румунії нового суперечливого письменника, Істраті, за прикладом автора «Сповіді», намагався поєднати щирість митця з «притаманними людям слабкостями життя»: «Чи не «Сповідь» є найбільш популярною, затребуваною працею з-поміж усіх робіт Ж.-Ж. Руссо? – запитує Істраті. – Чи не з цієї книги людина може взяти найбільш корисні поради для свого розуму? Так, як саме в нашу епоху – епоху збентеження людського розуму, людство більш ніж у часи Руссо, має потребу у навчанні».

«Прийом» сповіді, відвертих роздумів про себе і світ простежується у всіх творах Істраті про Браїлу. Героям румунського письменника, як і самому Істраті, притаманна «хвороба зізнань»,

яка найчастіше засвідчує сумну людську долю, проте автор використовує цей прийом, щоб акцентувати увагу на особистій вині, виразити «дух самобичування» для того, «щоб гордовито себе захистити, роблячи з себе жертву подій чи нещастя суспільства, трохи в манері *des pladoyens pro doto* Руссо у «Сповіді» [7, 113].

Упродовж свого творчого життя Істраті писав дві книги спогадів: в одній розповідав про події, що трапилися з іншими, у другій – автобіографічній – викладав власні роздуми, почуття, життєві емоції, переживання та враження. У творчості письменника простежується повний паралелізм: поруч з такими творами, як «Кіра Кіраліна», «Неранцула» (твори про «інших»), є автобіографічні новели («Мої від'їзди»). В останні роки свого недовгого життя Істраті більше тяжів до об'єднання своїх задумів. Так, працюючи над сценарієм фільму про життя свого alter ego – Андрієна Заграффі (головного героя більшості оповідань Істраті) – він описує справжні біографічні дані.

Цикл автобіографічних творів повністю не задовольняв необхідності власної сповіді Істраті. Він не розкрив життєву позицію автора. Політичні нещастя письменника, ставлення до самого себе як до жертви всесвітньої змови, бажання пояснити власну позицію породили своєрідний істратівський наратив: передмови, есе, статті перетворилися на безперервні зізнання у душі Жан-Жака Руссо. Цей вектор творчості румунського письменника вимагає дослідницької уваги. Залишається відкритим питання: чому у час панування модерністської естетики Істраті проголошував приклад Руссо з його розумінням поетичного і людського ідеалу? Автор «Кіра Кіраліни» повертав читача до протиставлення часу цивілізації з її безкінечними протиріччями та «золотим віком» – епохою, коли людина була гармонійно поєднаною з природою і цілим світом. Саме це є «точною подібністю» між духовними й естетичними позиціями двох письменників.

Руссоїзм Істраті є результатом його духовних засад, що пояснюються особливими умовами існування рідної країни, чисельними зустрічами з патріархальними людьми, далекими від буржуазної моралі, які стали прототипами героїв істратівських творів. Дядько Ангел, Драгомір, гайдук Косма – непохитні, морально стійкі, незалежні герої, налаштовані проти сучасних часових просторів (сучасних часів накопичення) і відсутності справжніх харизматичних особистостей. Звідси трагічний пафос творів Істраті з «презентацією» обдуреного світу та усіма наслідками людського горя, його любов до природи, схожої до тої, що була на початку світу: «Чи це можливо, що на землі існує так багато краси?» – риторичне питання Драгоміра, одного з героїв «Кіри Кіраліни». «Царство природи» для Істраті – точка дотику в існуванні самої цивілізації з її аномаліями і несправедливістю. Думку Руссо про те, що людина була людиною, а потім регресувала під вагою обставин, в яких вона змушена жити, використовується Істраті як урок минулого, щоб боротися за краще майбутнє. Переконавання у неминучості народження нового кращого світу в душі утопічного соціалізму, що був поширеним у колах робітників Румунії перед Першою світовою війною, – важлива риса творчості Панаїта Істраті, який залишався гідним представником своєї епохи, епохи великих потрясінь соціальних і національних революцій. З цієї точки зору твори румунського письменника набули різноманітних рис поетики і естетики Жан-Жака Руссо.

Очевидно, що Панаїт Істраті не дав пояснення цілому комплексу протиріч свого століття. Тому, як зізнавався сам письменник, що любив серцем, а не розумом. Роль поета – не пропонувати практичні рішення проблем, його завдання – бути «відданим охоронцем світоча, призначеного кидати яскраве проміння у полярну ніч існування, беззастережно боротись за довіру у людства та його майбутньому» [4, 67]. Цю місію Панаїт Істраті виконував до останньої миті свого життя. Руссоївський міф допомагав йому звертатися до світу з серйозним застереженням про те, що цивілізація не повинна розвиватися, приносячи у жертву людину, а навпаки, має формуватися на основі моральних чеснот особистості в гармонії з природою. Перед смертю він стверджував, що людство, звісно, може існувати без доріг з бруківки чи електрики, але не може існувати без героїчних людських ідеалів

Нові реалії ХХ століття у Румунії і Європі актуалізували дослідницьку увагу на перегляді багатьох оцінок творчості «франкомовного румуна», а читача, після багатовекторних постмодерністських експериментів, знову приваблював «поетичний реалізм» письменника. Франція зачитується селянськими драмами провінціальної Румунії, а твори Істраті перекладаються багатьма європейськими мовами, видаються у США, Росії, Латинській Америці, Єгипті, Японії.

Феномен Істраті актуалізує багатоаспектні проблеми компаративістики, пов'язані зі співвідношенням культурних елементів на типологічному і генетичному рівнях, проблеми письменника-білінгва, питання імагології і герменевтики, взаємовпливу культур і літератур.

Список використаних джерел

1. Анисимов И. Панаит Истрати / И. Анисимов // Красная Новь. – 1928. – № 2. – С. 209–216.
2. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения / А. Дима. – М. : Прогресс, 1977. – 229 с.

3. Истрати П. Детство Адриана Зограффи. Кодин. Рассказы / П. Истрати. – М. : «Московский рабочий», 1927. – 267 с.
4. Истрати П. Мои скитания / П. Истрати. – М. : «Круг», 1927. – 267 с.
5. Тынянов Ю.Л. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Л. Тынянов – М. : Наука, 1977. – 574 с.
6. Jutrin-Klener M. Panaït Istrati: un chardon déraciné, écrivain français, conteur roumain / M. Jutrin-Klener. – Paris : F. Maspero, 1970. – 263 p.
7. Oprea A. Panaït Istrati, un chevalier errant moderne / A. Oprea. – Bucarest : Minerva, 1973. – 113 p.
8. Oprea A. P. Istrati, messenger de l'esprit romain / A. Oprea // Revue roumaine. – Bucarest, 1965. – № 4. – P. 34–43.

Анотація. Творчість франкомовного румунського письменника Панаїта Істраті розглядається як загальна проблема впливу різних національних культур у площині компаративних досліджень. Феномен Істраті привертає увагу своєю унікальністю, адже франкомовна проза письменника знаходилася поза французькою літературною традицією.

Головна тема творів – доля представників румунських «низів», до яких належав і сам Істраті. Оригінальна наративна стратегія звернула на себе увагу дослідників, які порівнювали творчість письменника з представниками різних літератур (М. Лєсковим, О. Горьким). Проте найбільш вражає типологічна подібність поглядів Панаїта Істраті та французького просвітника Ж.-Ж. Руссо. Відомо, що «непрямі контакти» представників різних культурних традицій і епох стають фактом сучасного розвитку літератури (перехід з діахронії у площину синхронії). Такий «контакт» відбувся у Панаїта Істраті з творчістю Руссо, про що свідчать руссоїстські ідеї, що знайшли оригінальне втілення у творчості румунського письменника.

Феномен Істраті актуалізує багатоаспектні проблеми компаративістики, що пов'язані із співвідношенням культурних елементів на типологічному та генетичному рівнях; проблемою письменника-білінгва; питаннями імагології і герменевтики, взаємовпливу культур і літератур.

Ключові слова: компаративістика, «непрямі контакти», рецепція, культурні елементи, типологічна подібність.

Summary. The article is devoted to one of the aspects of the study of the artistic work of the French-speaking Romanian writer Panaït Istrati. His creative work is considered, on the one hand, as a general problem of the influence of various national cultures and literatures, and on the other hand, in terms of the problems of the bilingual author in the plane of comparative research.

Creative work of «special loner» Istrati in French literature attracts attention by its uniqueness, since he was the most «non-French» writer and stood outside the French literary tradition. The influence of French culture was solely due to the acquisition of the French language, which Istrati mastered alone.

The main subject of the writer's works is the fate of the representatives of the Romanian «lower classes» to which Istrati belonged himself. The hard school of life and personal life experience became the basis of his works, dominated by two mutually exclusive leitmotifs: rebellion and ethics. The original narrative strategy of Panaït Istrati's works (which tends to a narrative type of story-telling) attracted attention of researchers who compared the work of the writer with representatives of various literatures (Leskov, Gorky). However, the most striking is typological similarity of the views of Panaït Istrati and the French enlightener Rousseau, which were reflected in creative work of the Romanian writer.

It is known that «indirect contacts» of representatives of different cultural traditions and epochs become the fact of modern development of literature, they «pass» from the axis of diachrony to the synchrony axis. Panaït Istrati had such a «contact» with the works of Rousseau, as evidenced by Rousseau's ideas that found the original embodiment in the works of the Romanian writer, Istrati's references on the works of Rousseau, autobiographical works, diaries as proof of the reception of the French enlightener's ideas.

The phenomenon of Istrati actualizes multidimensional problems of comparative studies related to the correlation of cultural elements at the typological and genetic levels, problems of the bilingual writer, issues of imagology and hermeneutics, interactions of cultures and literatures.

Key words: comparative studies, «indirect contacts», reception, cultural elements, typological similarity.

Отримано: 13 липня 2017 р.

МЕНТАЛЬНА СКЛАДОВА СЮЖЕТНО-МОТИВНОЇ ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ КАЗКИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Утвердження української нації в світовому культуропросторі передбачає звернення до її історичних та філософських набутків, які особливо актуалізуються саме зараз, коли на наших очах відбувається реконструкція національної картини світу, адже саме сьогодні гостро стоїть питання про відродження духовних традицій, народних звичаїв, моральних засад, що неможливо без розуміння системи міжпоколінних зв'язків, основи національного життя. В українському літературознавстві в умовах вироблення нових дослідницьких підходів актуалізуються проблеми дослідження найбільш значних форм взаємодії художньої словесності та реальності. Однією з найважливіших форм такої взаємодії є феномен національної ідентифікації, що розглядається сьогодні як важлива складова взаємозв'язку літератури і дійсності, авторської позиції і читацького сприйняття, як засіб осмислення ментальної специфіки художнього твору і його естетичної сутності.

Актуальність теми дослідження полягає у необхідності аналізу й дослідження певних рис етнокультурної специфіки та етнодиференційних ознак українців крізь призму літературної казки ХІХ століття як феномену духовного і культурного буття української нації.

У сучасних розвідках література в контексті культури розглядається як динамічна система (Г. Амелін, М. Ахіджакова, Т. Власенко та ін.). Цей підхід актуалізує вивчення літератури ХІХ століття, коли відбувається утвердження авторського типу свідомості індивідуального у межах загального. У зв'язку з цим важливим для сучасного українського літературознавства вбачається дослідження ментальної складової картини світу в українських казках ХІХ ст., що дозволяє простежити і розвиток форм авторської свідомості, взаємозв'язки категорій поетики у добу ХІХ століття.

Мета дослідження – визначити своєрідність ментального простору та способи його втілення в українській літературній казці ХІХ століття, розкрити основні національні прикмети і риси українців у казках ХІХ століття.

Об'єкт дослідження є українська літературна казка ХІХ століття (П. Білецького-Носенка, Марко Вовчок, Б. Грінченка, Дніпрової Чайки, Г. Кернеренка, П. Куліша, О. Пчілки, І. Франка, Лесі Українки).

Предмет дослідження – ментальна складова сюжетно-мотивної основи української літературної казки.

У сучасному світі спостерігається дія двох протилежних процесів: інтеграції і прагнення до самоідентифікації. Останній пов'язаний з усвідомленням народу і людини своїх ментальних особливостей: цілісною картиною світу в її ціннісних орієнтирах, яка існує упродовж століть; заснована на етичних уявленнях та історичних традиціях; проявляється на основі мови і виховання, є частиною народної духовної культури. «Кожна національна культура відшукує свої початки у певному історичному каноні, що передається на основі легенд, казок із покоління в покоління, несучи потужний креативний, консолідаційний потенціал», – відмічає українська дослідниця Л. Нагорна [8, 64].

Поняття «ментальність» у широкому сенсі пов'язується із колективними уявленнями (дослідження Г. Гачева, О. Кіченка, О. Шохова та ін.). У контексті нашого дослідження ментальність – це сукупність свідомих і несвідомих настанов, тяжіння авторів (а не тільки спільнот) до певних цінностей, типу мислення, поведінки тощо. Проблема ментального простору зумовлює пошуки художніх моделей, засоби мистецького «реконструювання світу» відповідно до авторського світобачення і світорозуміння. У ментальному просторі автора виявляється свідоме і несвідоме, суб'єктивне і об'єктивне. Це поняття є багатоплановим утворенням, що містить у собі відображення об'єктів світу, письменницьких уявлень, типу культури, відбиває риси письменницького світосприйняття, національних цінностей, ментальні орієнтації доби, тип художнього мислення, соціокультурну ситуацію, мистецькі тенденції у літературному процесі.

Вітчизняні та зарубіжні літературознавці підкреслюють думку про те, що основою українських казок ХІХ ст. стає не пряме використання народно-казкових сюжетів, а народне життя, звичаї та традиції українського народу з авторським спрямуванням – «сполучення творчості самого автора з етнографічним матеріалом» [3, 17]. В основі поєднання справжнього й нереального, правди з вигадкою, припустимого з неможливим у текстах закладено не тільки закони створення чарівного світу казки, але й її національна глибина.

Ментальний лексикон мови характеризує не тільки свідомість окремого мовця, а й інтерпретацію реального світу свідомістю цілого народу, що є носієм тієї чи іншої мови. У лексиконі ментально маркованими є не лише етнічні слова (бандура, кобзар, цимбали та ін.), а взагалі більшість слів, у зміст яких «вплетена» національна семантика, і що відображають національний менталітет та характер. Саме такі національні маркери в українській казці XIX ст. мають вплив на подальше формування української нації.

Так традиційні ментальні формули *зачину* в українській літературній казці закріплюють способи мовного оформлення казки та певним чином її стабілізують. Поетичні формули зачинів відіграють не тільки естетичну, а й суспільну роль – вони нерідко є для авторів та оповідачів казок своєрідним засобом маскування їхнього змісту. Наприклад, у зачинах українські письменники використовують давній, невизначений час, доповнюючи речення прислів'ями, приказками, фразеологічними сполуками, наприклад: *«Було то дуже, а дуже давно: ще тоді, як в нас зими не знали, поля не орали, дерев не садили, бо земля сама родила, як в нас ще ані жовнірів, ані суддів, ані адвокатів не було, бо люди землі не ділили, на чуже не нападали, воєн не провадили, в згоді й спокою жили, мов в одній родині»* [1, 29]. Письменник у зачинах літературних казок іноді виконує роль оповідача: *«Чи не розказати б вам казочки про в'юнця-молодця?»* [5, 233].

Важливим організуючим компонентом літературної казки є *назва*, яка переважно представлена номінативними конструкціями: «Киця» (І. Франко), «Невільничка» (Марко Вовчок), «Старці» (Ф. Кудринський), «Сирітка» (Б. Грінченко) тощо. Рідше назви в авторському варіанті представлені двоскладними реченнями, зокрема з компонентом 'як', чи подвійні назви зі сполучником «або»: «Як чоловік конем був» (М. Загірня), «Як я видавав газету» (О. Маковей), «Як чорт шматочок хліба одслужував, або Чорт на заробітках» (І. Манжура), «Як Лисиця сама себе перехитрила, або Старе добро забувається» (І. Франко).

Українська літературна казка закінчується *казковим завершенням*, яке містить паремічні елементи повчального змісту: *«Се вам казочка, а мені бубликів в'язочка, вам колосок, а мені – грошей мішок»* [9, 219]; *«Діти мої, любі діти! От вам правда щира: Не впивайтесь і не бийтесь, Не соромте мира! Жийте кожне свою силою, Тільки-но кохайтесь І всі четверо збирайтесь – Правди научайтесь»* [10, 380].

Оригінальною особливістю української літературної казки XIX століття була її сюжетно-мотивна складова на основі фольклорної української казки, що відображала ментальну своєрідність українського народу. У цих казках зафіксовано традиційні прикмети українців як етнічної спільноти.

Основними рисами національного характеру українців можна назвати внутрішню релігійність, індивідуалізм, інстинкт надання допомоги [12, 527]. У текстах українських казок знаходимо елементи релігійних уявлень українців, а також відбиток ставлення народу до релігії в цілому. Аналізуючи вказані прояви, необхідно зацентрувати увагу на тому, що релігійність українців має національні прикмети. Це не так зовнішній прояв, як глибока закоріненість у національно-психічну структуру. Віра для носія української ментальності – це не лише дотримання церковних приписів і релігійних догм. Звернення за допомогою до Бога, як і пошанування святих, має для українців особливе значення. Мотив чудесного врятування героя в українських казках майже повсюдно пояснюється як вияв Божої волі чи благодаті: *«Через два роки, а може, і через три, але Бог змиловався над ними і зіслав з неба ангеля»* [4, 489].

Любов до землі та «селянськість» також є визначальною рисою українця. І. Мірчук наголошував, що «в письменстві, мові, побуті і звичаях, в проявах релігійного життя, в перебігу культурного процесу, в музиці, в пластичному мистецтві, в філософії – скрізь кидається в око органічна залежність людини від ґрунту, який вона обробляє і який її живить» [7, 24]. Українець за своєю природою є селянин, тому прагнення до збагачення також нерозривно пов'язане з прагненням набутти статусу заможного господаря: *«Та нашо міні такі палати!»* [7, 11].

Працелюбство вважалося в українців однією з визначальних характеристик доброго господаря чи господині. Звідси і переконання, що лише достаток, нажитий тяжкою працею, істинний. Поширеним мотивом, що підтверджує попередню думку, є казковий епізод із покаранням розбійника через триста років: *«Часом воно здараєся і легко чого дістати, але потім за тебе треба вік свій каратати»* [4, 512].

Дослідники української ментальності (В. Антонович, О. Кульчицький, В. Янів) виокремлюють інстинкт надання допомоги одним із визначальних чинників етнокультурної своєрідності українського етносу, що прослідковується в казках XIX ст. Наприклад, відмова господаря прийняти на ніч подорожнього вважалася одним із тяжких гріхів. За це він може отримати покарання як в цьому житті (Бог заповідає його багатство новонародженому хлопчикові), так і на тому світі (за негостинність він залишається голим чи голодним): *«Так це чоловіка Бог на тім світі покарав за те, що він не дав подорожньому чоловікові води напицця»* [4, 12].

У казках віддзеркалюється структура української родини, роль жінки-матері, жінки-господині. Аналіз родинного життя народу конче важливий, адже родина – споконвічний носій традицій «у способі думання, настанов до зовнішніх і внутрішніх побудів, типових відповідей на різні ситуації» [6, 37]. В українському варіанті маємо розгорнутий діалог, що є свідченням демократичних стосунків між батьками і дітьми в українській родині: «– Сини мої, соколи мої! Дійшли ви до літ – час уже вам подружжя шукать. – Час, – кажуть, – таточку, час» [4, 99]. Цар радиться із дружиною, що репрезентує рівноправне становище жінки у сім'ї, і аж тоді дає пораду синам натягати «стрілочку мідні на срібний сагайдак» [4, 99].

Висновки. Таким чином, сюжетно-мотивна основа українських фольклорних і літературних казок містить прикмети національної ідентичності, які, в свою чергу, передаються з покоління в покоління, формуючи ментальність українців. Ці ж прикмети є характерними і для сучасної української нації, зокрема: індивідуалізм, внутрішня релігійність, любов до землі, інстинкт надання допомоги, сім'я з її демократичними стосунками, роль жінки в сім'ї та рівноправ'я у стосунках між чоловіком та дружиною.

У контексті сучасного соціально-політичного сьогодення незалежної України казки актуалізують проблему духовних витоків українського етносу, ілюструють найхарактерніші риси національного українського характеру. Традиційна етнокультурна інформація може зберігатися тільки передаючись від прадідів до онуків. Тільки осмисливши минуле, пізнавши витoki своєї культурної історії, можна й чіткіше зрозуміти сьогодення, і уявити майбутнє.

Соціально-політичні реалії ХХІ ст. вимагають дослідження національної самобутності й усвідомлення соціально-політичної та культурної ролі українського етносу в сучасному глобальному світі.

Список використаних джерел

1. Василенко О. Казка про трьох братів-орлів і четверту сестричку Любку / О. Василенко // Срібна книга казок. Українські літературні казки. – К. : Веселка, 1992. – С. 297–306.
2. Голубовская И.А. Этнические особенности языковых картин мира / И.А. Голубовская. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2002. – 293 с.
3. Грушевський М. Наталія Кобринська / М. Грушевський. – ЛНВ. – 1900. – Т. ІХ. – С. 17–23.
4. Казки та оповідання з Поділля в записах 1850–1860 рр. / Упоряд. М. Левченко. – К. : Вид-во АН УРСР, 1928. – Випуск 1–2. – 598 с.
5. Кониський О. В'юн та Щука (казочка) / О. Кониський // Веселка. Антологія української літератури для дітей. В трьох томах : Т. 1 : Твори дожовтневого періоду. – К. : Веселка, 1984. – С. 233–234.
6. Кульчицький О. Родина і душа народу / О. Кульчицький // Українська душа. – 1956. – С. 26–44.
7. Мірчук І. Світогляд українського народу / І. Мірчук // Народна творчість та етнографія. – К., 1996. – № 1. – С. 22–32.
8. Нагорна Л. Исторична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії / Л. Нагорна. – К. : ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2012. – 328 с.
9. Пчілка О. Годі, діточки, вам спать! / О. Пчілка. – К. : Веселка, 1991. – 257 с.
10. Руданський С. Цар Соловей / С. Руданський // Руданський С. Твори. – К. : Дніпро, 1965. – С. 346–422.
11. Франко І. Твори в 20-ти томах : Т. 2 : Оповідання / [Ред. тома П.С. Козланюк, Д.Д. Копиця] / І. Франко. – К. : Держ. вид. худ. літ., 1950. – 437 с.
12. Янів В. Українська духовність у поетичній візії Шевченка / В. Янів // Записки НТШ : Збірник на пошану Зенона Кузеля. – Париж, 1962. – Т. CLXIX. – С. 506–538.

Анотація. У статті розглядається ментальна складова сюжетно-мотивної основи української літературної казки ХІХ століття. Встановлено, що любов до землі, релігійність, інстинкт взаємодопомоги, любов до жінки вплинули на формування сюжетів народних казок українців та спричинили модифікацію традиційних казкових образів.

Ключові слова: літературна казка, зачин, кінцівка, ментальність, ментальна складова літературної казки.

Summary. The problem of national identity is one of the key issues in contemporary sciences. This is extremely revealing for our time, when large-scale processes of economic and political integration erode ethno-cultural boundaries, creating both the possibility of new cultural synthesis and certain destructive tendencies. There is a need to understand the role of the nation in world culture, in particular, through the analysis of its historical past and spiritual achievements, since communities

that do not remember their past have little chance of clearly defining their place in the future. Folk tales are one of the main sources of keeping national traditions and customs.

Ukrainian folk tale is a source of folk wisdom, one of the most popular genres of oral literature. Being mainly today in the field of child folklore, it preserves archaic elements, while at the same time nourishes the ideals of beauty, kindness, mercy, and it condemns greed, selfishness and dishonesty. It is a genre that organically combines the layers of various historical epochs (from the creatures of the original perception of reality to the symbolic and philosophical rethinking), and develops extremely interesting plots.

This article considers the mental component of the plot-motive basis of the Ukrainian literary tale of the nineteenth century. It establishes that love of land, religiosity, the instinct of mutual help, women's role in the family influences on the formation of plots of folk tales of Ukrainians and causes the modification of traditional fairy-tale images.

Key words: literary tale, mentality, mental component of the literary fairy tale.

Отримано: 18 серпня 2017 р.

УДК 821.161.1-1.09

А. В. Кеба

«ЧЕВЕНГУР» АНДРЕЯ ПЛАТОНОВА КАК МОДЕРНИСТСКИЙ РОМАН

Цель настоящей статьи – рассмотреть роман А. Платонова «Чевенгур» в контексте важнейших типологических особенностей модернистской прозы (в ее так называемом «классическом» варианте – Дж. Джойс, Ф. Кафка, М. Пруст и др.). Наиболее продуктивными планами сопоставления представляются следующие: структура образа персонажа; сюжетно-композиционная организация произведения, в том числе его пространственно-временной континуум; нарратологические аспекты стиля.

1

Как известно, в реалистическом романе структура образа персонажа определяется достаточно устойчивой схемой: поступки героев и их мотивация со стороны повествователя и самих героев; биография и внешность; интерьер и пейзаж; «явная» и «тайная» психологизация (Л. Гинзбург) и т. п. В модернистской литературе эта схема в значительной степени утрачивает свое значение. Резкие изменения в характерологии были обусловлены, прежде всего, той концепцией личности, которая так или иначе сказывается в самых разных произведениях, соотносимых с художественным феноменом модернизма. Сущность ее в наиболее общем виде выражает формула Джойса из «Улисса»: «Everyman or Noman» («Всякий или Никто»). В другом романе Джойса – «Поминки по Финнегану» – важнейший лейтмотив, связанный с образом Общечеловека, передается аббревиатурой НСЕ, которую расшифровать можно по-разному (Here Comes Everybody – сюда приходит всякий; Haveth Children Everywhere – имеющий детей повсюду), но смысл которой в любом варианте сводится к идее деперсонализации личности, главенства в ней универсально-архетипических качеств. Многообразно запечатлено явление деперсонализации и десоциализации личности в центрально-европейской линии философского романа XX века. Показательны в этом плане названия произведений Р. Музиля («Человек без свойств»), Г. Броха («Лунатики»), «редукционные» имена персонажей в романах Ф. Кафки – «Йозеф К.» («Процесс»), «К.» («Замок»). Сознание и поступки героев этих произведений нередко предстают своеобразной реализацией архетипов поиска-блуждания, двойничества, умирания-воскресения и т. п.

Но как у Джойса, так и у немецкоязычных авторов нет полного разрыва с традицией реалистической характерологии. Хотя автор «Улисса» и предпринял попытку свести характеры героев к предельно общим, универсальным человеческим началам, они, тем не менее, во многом близки персонажам реалистической прозы. Например, о Леопольде Блуме можно говорить как о вполне законченном литературном характере; это отчетливая, объемная фигура, наделенная множеством естественно-противоречивых личностных качеств, и в сюжете романа они находят достаточно последовательное выражение. Но при этом традиционные средства создания художественного образа подчинены ведущему фактору джойсовской характерологии – «потoku сознания»; в результате рождается специфическая поэтика персонажа, вбирающая в себя черты реализма и модернизма.

В плане сравнения с указанными произведениями у Платонова структура образа персонажа, условно говоря, даже более модернистична. Автор «Чевенгура» не испытывает потребности

в детальном прописывании каких бы то ни было элементов традиционной характерологии. Биографические данные персонажей романа крайне скудны, их внешность, как правило, сводится к одной-двум деталям, внутренний мир, если и раскрывается, то в основном без аналитического проникновения в него повествователя. Показательной является уже связь на уровне «персонаж – сюжет». Участие героев в развитии действия сведено до минимума (в том смысле, что не причинно-следственные закономерности их поступков движут сюжет, но преимущественно воля автора, свободно комбинирующего события и пространственно-временные планы повествования). При этом и мотивация поступков героев предельно редуцирована или явно алогична. Достаточно вспомнить «добровольную» смерть отца Александра Дванова, который «думал все об одном и том же – об интересе смерти» и утонул в озере, потому что «хотел посмотреть – что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера; он видел смерть как другую губернию, которая расположена под небом, будто на дне прохладной воды, – и она его влекла» [3, 28], или действия чевенгурцев, когда они сбрасывают в овраг бак с поющей внутри него женщиной, и т. п. Симптоматичным в этом смысле представляется и замечание повествователя о Копенкине: «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня» [3, 119].

Особый интерес в сфере поэтики персонажа в «Чевенгуре» вызывают особенности раскрытия внутреннего мира человека. Платонов как будто вовсе отказывается от таких традиционных средств психологизации, как внутренний монолог, несобственно-прямая речь. Естественно, что не находим у него и «потока сознания». Обнаруживая казалось бы чуждость этой художественной форме, Платонов другими средствами воспроизводит, по сути, те же психологические феномены. Это касается, например, такого явления, как «элементарность» человеческой психологии. Известно, что с конца XIX века получило развитие целое направление «элементаристской» психологии (по-другому – эмпирической, т. е. исходящей из идеи о предопределенности человеческой психики конкретным чувственным опытом). Ее ведущие представители – У. Джеймс, Э. Мах – считали, что сознание человека целиком зависит от эмпирического опыта и проявляет себя лишь в акте ощущения внешнего мира, будучи, таким образом, комбинацией непосредственных впечатлений от него. И психологи этого направления, и романисты, шедшие вслед за ними, сосредоточили свое внимание на исследовании процесса «перевода» разрозненных («элементарных») – ощущений, мыслей, воспоминаний в непрерывный «поток сознания», как определил это явление У. Джеймс. Психологи-элементаристы, признавая единственной реальностью «элементы» сознания, т. е. отдельные психические события, отказывались видеть в личности некий единый целостный и субстанциальный феномен, объявив личность прагматически-конвенциональным понятием. Вследствие этого, как отмечает американская исследовательница Джудит Райен, в первые десятилетия XX ст. в европейском романе (в качестве характерных образцов она называет «Улисс» Дж. Джойса, «На маяк» В. Вулф и др.) был выработан стиль, в котором субъект – и автор, и герой – «растворяется, и внешний мир и личность превращаются в неустойчивую совокупность психических элементов, это стиль, в котором предметы и восприятие этих предметов совершенно равнозначны» [9, 858].

В «Чевенгуре» сплошь и рядом сталкиваемся с тем, что внутренний мир героев предстает чем-то вроде «конгломерата» психических элементов (ср. о Чепурном: «в голове его, как в тихом озере, плавали обломки когда-то виденного мира и встреченных событий, но никогда в одно целое эти обломки не слеплялись, не имея для Чепурного ни связи, ни живого смысла...» [3, 206]). Формой выражения такого феномена в романе оказываются не нарратологические особенности стиля, а собственно речевая сфера героев и автора (максимально к ним приближенного). Это проявляется в последовательном языковом воплощении Платоновым представления о том, что в сознании человека нет ничего такого, чего не было бы в его ощущениях. Соответственно, речь героя содержит только то, что присутствует в его чувственном восприятии окружающего и даже воображаемого им. Отсюда такие «странные» фразы в речи повествователя и персонажей романа: «слушал внимательным умом» [3, 243]; «со своим слушающим чувством» [3, 248]; «зорко вспоминала всю жизнь» [3, 299].

Именно «первичный этап развития сознания» можно считать важнейшим объектом художественного интереса Платонова. Однако осуществляется этот интерес в формах, диаметрально противоположных джойсовским. Платонов не стремится к непосредственному воспроизведению мыслительных процессов. Для него это невозможно в силу известной неразвитости воспроизводимого им сознания в его «прелогическом» состоянии. Платонов, по всей видимости, считал не реальным адекватно передать работу сознания, поскольку в нем определяющую роль играет не слово и мысль, а образ, картина. Поэтому в «Чевенгуре» постоянно акцентируется внимание на том, что сознанием героев управляют не мысли, но воображение и видения (ср.: «Под думой он (Александр Дванов. – А.К.) полагал не мысль, а наслаждение от постоянного воображения лю-

бимых предметов» [3, 501]; «Захар Павлович думал без ясной мысли, без сложности слов, одним нагревом своих впечатлительных чувств» [3, 227]).

2

В модернистской прозе были выработаны специфические принципы сюжетно-композиционной организации материала. В отличие от реалистического романа, в сюжете которого доминировала ориентация на эмпирическую реальность, ведущим сюжетообразующим принципом модернистского романа становится проекция либо на духовную сферу автора (героя), либо на метафизическую модель действительности (часто эти проекции, как у Кафки, тесно переплетаются). Это влечет за собой ослабленность самого сюжетного действия, отказ от причинно-следственной детерминации событий, фрагментарность повествования, актуализацию архаических сюжетных схем, мотивное «сцепление» эпизодов и планов повествования и т. п.

«Чевенгур» в этом отношении кажется образцом модернистского текста. Здесь налицо дискретное и «случайное» развитие сюжетного действия, обилие «самостоятельных», т. е. слабо связанных между собой эпизодов и персонажей. Многие из них, как, например, ситуации с учителем Нехворайко или нищим Фирсом, вообще выпадают из основного сюжета. В своей последовательности отдельные эпизоды романа не объясняют предшествующие и событийно не готовят последующие. Непричинно-следственный характер развития действия усугубляется отсутствием внешнесобытийной конфликтной напряженности, а авторская отстраненность создает впечатление разъединенности и фрагментарности эпизодов, бесконтрольности развития сюжета, его свободного «самотворения».

Сюжетное развитие в романе Платонова отличается значительной долей ретардации. Ее роль выполняют постоянные для его героев сон, болезнь, усиленная работа воображения; экспансия этих композиционных элементов приводит к тому, что герои как будто выпадают из реальной жизни и биографического времени, переключаются в свой внутренний, невидимый никому другому мир, который оказывается не менее значимым для них, нежели мир видимый. Необычность здесь заключается в том, что моменты «переключений» не акцентируются повествователем и поэтому все произведение приобретает видимость некоего странно-необычного, не согласующегося с реальной действительностью мира, превращается, по выражению французского исследователя, в «эпопею галлюцинаций» [4].

Особенности сюжета и композиции у Платонова наглядно иллюстрируют изоморфизм его поэтики и философии. Этот феномен можно проследить на примере соотношения структуры романа с образом памятника революции, проект которого предлагает Александр Дванов. «Лежащая восьмерка означает вечность времени, а стоячая двухконечная стрела – бесконечность пространства...» [3, 144]. В этой фигуре как будто отражается принцип соединения синтагматики и парадигматики романа. Горизонтальная восьмерка – это движение романного сюжета, который только на первый взгляд движется вперед, на самом же деле все время по особой зигзагообразной траектории возвращается к своему центру (а таковым является идея достижения «истинной» жизни и постижения смысла бытия, преодоление разрыва между человеком и жизнью) через прохождение периферийных, отдаленных пунктов (в романе это всевозможные варианты устройства коммунизма, т. е. «истинной» жизни). Вертикальная двухконечная стрела – это пронизывание всех сфер романа единым идейно-мотивным комплексом все с тем же центром. Определяют парадигматику романа мотивы жизни и смерти, одиночества и братства, материи и духа, мысли и чувства, движения и возвращения и т. п.

Важную роль в структурировании сюжета играют архаические сюжетные схемы и мотивы, связанные с мифологией и фольклором. Путешествие Александра Дванова в «Чевенгуре» реализовано по известной архетипической схеме: выход из дома – соблазны и испытания – возвращение [1, 315]. Не случаен и «трократный» выход героя в путь: первый – когда Прохор Абрамович отправляет его побираться в город, и новый мир, «чужой и страшный», открывается перед ним на водоразделе; второй – когда Саше перед командировкой «за социализмом» снится сон, где он видит себя «машинистом той лесовозной дороги, которая возит бревна на постройку новых городов...» [3, 91]; и, наконец, третий, самый главный, перед уходом в Чевенгур, предваряемый опять же сном, в котором отец говорит сыну: «Делай что-нибудь в Чевенгуре: зачем же мы будем мертвыми лежать...» [3, 241].

Важно отметить характерные изменения, которые претерпевает текст по мере развертывания повествования. Вначале роман тяготеет к реалистической эстетике. Во всяком случае, кардинального разрыва с ней здесь пока еще нет, хотя потенциал ее преодоления закладывается весомый, достаточно вспомнить сцены смерти детей на первых страницах романа. Однако постепенно свойства классического текста утрачиваются. Странно-необычное, заданное уже первыми фразами, перерастает в «нефантастическую фантастику» (Ю. Манн), построенную на принципах сновидения или игры воображения.

Хронотопная структура «Чевенгура» тяготеет к характерному для мировой литературы XX века типу, в котором преобладают пространственные сцепления, временная же сфера хронотопа подчинена пространственной [6, с. 201]. Характерно, что по мере развития сюжета эта тенденция становится всё более ощутимой, пока в собственно чевенгурской части роман не превращается в дистопию. Уничтожение времени в Чевенгуре влечет за собой и уничтожение пространства, т. е. самого города. Отличительной чертой платоновского хронотопа является также то, что природно-бытовое пространство пребывает здесь в тесном и постоянном контакте с трансцендентным миром. Как картины природы, так и бытовые действия (вхождение в дверь, переступание порога, взгляд через окно, т. е. взаимопереходы между разомкнутым и замкнутым пространством) оказываются пронизанными трансцендентной значимостью.

С пространством в романе Платонова происходят весьма необычные вещи. Согласно наблюдениям Е. Яблокова, автор «Чевенгура» сплошь и рядом заставляет своих героев впадать в пространственную «путаницу», двигаться в направлении, диаметрально противоположном тому, какое им на самом деле необходимо [Ябло]. Обратим внимание и на другие странности в передвижениях героев романа, – например, на то, каким образом и с какой скоростью они преодолевают расстояния. Так, Саша Дванов через несколько дней после серьезного ранения в ногу всю ночь бежит через степь к железнодорожной станции, оказывается сначала в каком-то поселке, а потом в деревне, на постое у некой Феклы Степановны. Ищущий его Копенкин проезжает одну за другой все деревни, что встречаются ему на пути, проверяет каждый двор, и, как это ни удивительно, скоро находит Дванова, хотя для этого ему, наверное, понадобилось бы пройти не одну сотню километров и затратить много времени. Характерен сам способ передвижения в пространстве Копенкина, который всегда «действовал без плана и маршрута, а наугад и на волю коня; он считал общую жизнь умней своей головы» [3, 119]. Показательны и попытки Захара Павловича измерить расстояние до звезды («расставил руки масштабом и мысленно прикладывал этот масштаб к пространству» [3, 53]) и его обеспокоенность по поводу того, есть ли бесконечность на самом деле. Знаком своеобразной обратимости пространства и времени в романе является и описанный выше проект памятника революции.

Неопределенность пространственных сфер, отсутствие топографической точности, путаница человека в пространстве имеют целью акцентировать смутность и неопределенность положения человека в мире, его экзистенциальную «заброшенность» (С. Кьеркегор), утрату смысла и цели существования и ощущение болезненной невозможности трансцендироваться за рамки эмпирического мира.

Как известно, модернистская проза, отказавшись от миметического принципа отношения к действительности, решительно порвала и с традиционными причинно-следственными моделями повествования. В одном из авторитетных западных исследований этой проблемы отмеченная особенность объявляется едва ли не главной отличительной чертой модернистской литературы [8]. Общим для повествовательных моделей прозы нового типа является отказ от всеведущего автора-повествователя, знающего любые детали и нюансы изображаемого события, вскрывающего потаенные стороны внутреннего мира своих героев, так или иначе мотивирующего изменения пространственных и временных планов повествования и т. п. Устранение автора рождает в прозе модернизма новые художественные решения, связанные с организацией повествования, и устанавливает принципиально иной уровень общения с читателем, предлагая ему полную свободу в выявлении смысловых глубин и нюансов текста.

«Чевенгур» вписывается в указанную тенденцию и вместе с тем выявляет оригинальные поиски Платонова в данной сфере. «Непроясненность» позиции повествователя сочетается с «иррадиацией, или блужданием» точки зрения [5, 67], когда автор «внеоценочно» позволяет сосуществовать в тексте противоборствующим взглядам. Этот прием распространяется и на собственно повествовательные «точки зрения» (фокусы видения), которые у Платонова, на наш взгляд (не совпадающий с мнением японского исследователя Нонака Сусуму о том, что «основные приемы построения точек зрения в платоновском романе («Чевенгуре». – А.К.) являются более традиционными, чем новаторскими» [2, 45]), оригинальны как раз своей исключительной подвижностью, непредсказуемой трансформацией. Не говоря уже о такой «странности» повествования, когда видение передается, например, коню («конь под чевенгурцем глядел на бесконечный горизонт как на страшную участь своих усталых ног» [3, 192]), или звезде («Кирей глядел на звезду, она на него...» [3, 266]), или даже ночи («Лишь ночь ничего не произносила, она бережно несла свои цветущие звезды над пустыми и темными местами земли...» [3, 184]), нельзя не заметить платоновской оригинальности в тех частых случаях, где одна и та же картина зачастую дается с

перспективы сразу нескольких персонажей. Это создает объемность видения и способствует усилению читательского «вчувствования» в изображение, сопричастности происходящему.

Таким образом, на всех уровнях поэтики «Чевенгура» прослеживается типологическая соотнесенность с модернистским типом художественной структуры. На фоне характерных тенденций мировой литературы XX века модернистичность этого произведения обнаруживает яркую и художественно органичную самобытность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Наука, 1976. – 408 с.
2. Нонака, Сусуму. О точке зрения как художественном приеме в романе «Чевенгур» / Сусуму Нонака // Филологические записки: Вып.13. – Воронеж, 1999. – С. 40–53.
3. Платонов А.П. Чевенгур: [Роман] / Сост., вступ. ст., коммент. Е.А. Яблокова. – М. : Высш. шк., 1991. – 654 с.
4. Платоновский вестник : Вып.1. – Воронеж, 2000. – С. 84.
5. Толстая-Сегал Е. Идеологические контексты Платонова / Елена Толстая-Сегал // Андрей Платонов : Мир творчества. – М. : Современный писатель, 1994. – С. 47–83.
6. Френк Д. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Тракаты, статьи, эссе. – М. : Изд-во Москов. Унив., 1987. – С. 194–213.
7. Яблоков Е. А. Комментарий / Е. А. Яблоков // Платонов А. П. Чевенгур. – М. : Высшая школа, 1991. – С. 518–646.
8. Lodge D. Modernism, Antimodernism and Postmodernism / David Lodge // Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature. – Boston, London : Routledge, 1981. – P. 3–16.
9. Ryan J. The vanishing subject : empirical psychology and the modern novel / Judith Ryan. – PMLA, N.Y., 1980. – Vol.95. – № 5. – P. 857–869.

Анотація. У статті розглянуто комплекс художніх особливостей роману Андрія Платонова «Чевенгур», що засвідчують його приналежність до модерністського типу поезики. Модерністичність твору виявлено на рівні структури образу персонажа; сюжетно-композиційної організації, хронотопного континууму; наративних аспектів поезики.

Ключові слова: модернізм, поезика, персонаж, сюжет, композиція, хронотоп, наратив.

Summary. The purpose of this paper is to consider A. Platonov's novel *Chevengur* in the context of the most important typological features of modernist prose. The comparison is performed at the levels of the character's structure; the plot and compositional organization of the work, in particular its space-time continuum; narratological aspects of style.

The peculiarity of the structure of character in the Chevengur is manifested in the fact that the actions of the heroes do not meet the traditional ideas about the role and participation of the character in the plot action; they have practically no appearance; moments of biography are extremely meager; communication with the interior and the landscape is not psychological, but ontological; individualization of speech is reduced to minimum; the disclosure of the inner world is distinguished by a rejection of the means of psychological analysis characteristic and orientation to so-called chronotopic means of psychologization.

The plot of the novel is marked by discretion; there are many «independent», loosely connected episodes and characters. In their sequence, individual episodes of the novel do not explain the preceding and do not prepare the subsequent ones. The non-causal nature of the development of the action is exacerbated by the absence of exotic conflict tension, and authorial detachment creates the impression of disunity and fragmentation of episodes, lack of control in the plot development, its free «self-assertion».

The uncertainty of spatial spheres, the lack of topographic accuracy, the confusion of man in space are intended to accentuate the confusion and uncertainty of a person's position in the world, his existential «abandonment» (S. Kierkegaard), the loss of meaning and purpose of existence and the feeling of a painful impossibility to transcend beyond the empirical world.

The narrative model of the novel is determined by the rejection of the omniscient author. The «obscurity» of the narrator's position correlates with the «wandering» point of view, when the author allows co-existence the opposing views in the text. This method is extended to the actual narrative «points of view» (focuses of the vision), extremely mobile and mutually interdependent.

Thus, all levels of Chevengur's artistic structure correlates with the modernistic type of poetics.

Key words: modernism, poetics, character, plot, composition, chronotop, narrative.

Отримано: 4 серпня 2017 р.

GRAPHIC NOVEL: THEORETICAL ASPECTS

For a long period of time the genre of comic narrative has been facing «skepticism and resistance» [8, 32]. However, during the last decade there appeared several outstanding works which allowed us to look at the graphic narrative as a «serious academic inquiry» [2, 768] and to specify the category graphic novel as a sophisticated «relative of the comic book family» [9, 335]. The recognition of the genre has been growing within both the world of literature and arts and not only in the «great creative and industrial centers of Western history, but also in countries on the periphery of cultural activities» [5, 8]. Even though there is no clear description to define a graphic novel, we still can argue that this genre differs considerably from a conventional comic book.

Attempting to come up with an adequate way of classification of graphic novels that would distinguish the genre from conventional comic books, different scholars made use of categorization criteria such as «lengthiness and thematic unity» as well as «(auto)biographical seriousness and adult orientation» [9, 335]. A number of works surely fulfill these requirements. Nevertheless, the recent researches point out that these criteria – even though obvious – are still «vague» and «overgeneralized» [ibid., 338], and suggests much more substantial analysis schema for the graphic narrative, namely the scale of complexity based on seven parameters.

Although the existence of comics can be traced back for over a century, they still suffer from the «extraordinary narrow image» [7, 3]. The early critics tended to generalize and falsely accuse the comics genre of being a ‘subliterary and juvenile diversion’ [8, 32] that gained popularity through its entertaining character. They claimed that comics address the immature and passive – or even lazy – reader, create an obstacle to literacy and may even cause a language degradation because of their ‘simplicity’ [ibid., 36]. The traditional critical view has made a huge damaging effect on the genre of comics and resulted in the fact, that comics, in spite of their over a century long existence, are still experiencing the «considerable lack of legitimacy» [7, 3] which makes it hard to posit it as a literary form. Even though the validity of the genre is rather apparent, the trend to regularly label it as «infantile, vulgar, or insignificant» [ibid.] is still present. This idea implies that the whole genre, including its subcategories and formats, is reduced to the levels of its cheapest products. Graphic narratives suffer from the globally bad reputation that averts the acknowledgement of its sophisticated works and authors.

The hostile attitudes towards the genre seemed to be the dominant view until the first half of the twentieth century. The tendencies to equalize the terms ‘popular’ and ‘vulgar’ had put the claim on comics of being of lower educational and literary value than ‘real books’ due to their «pure entertain[ing]» function and «the sole aim to amuse» [7, 4].

Under these conditions comics received threefold criticism: text, image and content were frowned upon – so, basically, all constituents of the genre. The concerns about the legitimacy of comics were reinforced by the assumption about the fundamental differences between the ways the text and image communicate information to the reader or viewer [8, 32].

The first fundamental critical attack was directed towards the sphere of the image – the more attractive the visual representations were, the more damaging and harmful effect they were said to produce. Not only the visual part of graphic narratives was facing the attacks of the ‘specialists’; the main «disadvantage» of the textual part of comics was, that the written word was placed inside the image, therefore «imprisoning the literary expression» [7, 6] and limiting it to the simple dialogues or directions. The educators seemed to follow the aim of protecting the commonly accepted hierarchy and sought out to maintain «supremacy of the written text over all other forms of expression» [ibid.]. These blames also address the issue of the hybrid nature of comics as the result of coexistence of text and image, which is based upon the idea that the reader and the spectator cannot be the same person at the same moment. Moreover, «the storytelling ambitions», as Groensteen puts it, were said to maintain the level of subliterature. This point links directly with the genre of caricature, often used in comics, which is held to be an inferior branch of visual art and implies the childhood-orientation, even though a large number of representatives of the genre are intended for adults [ibid.]. In fact, this point seems to be a cooked up issue. The fundamental problem lies not in the genre of comics itself, but rather in a fact that many adults (especially educated authorities) tend to take themselves too seriously and sacrifice the passions of childhood to (supposedly) more valuable and sophisticated ones. The relationship of comics with caricature, humor and satire has always been treated with academic prejudice and regarded as inferior in comparison to other arts. Due to the ‘lower’ aesthetic value of humor, it was considered incompatible with the higher values such as harmony and beauty.

With the beginning of the 1970s comics started to gain a sort of acknowledgement in the educated circles. The most advanced ones began to reveal the «academic preconception» against comics and even preferred the term graphic narratives [7, 8]. The idea of the impossible juxtaposition of text and image within a single page is at least not justified. The relation of text and image in the modern civilization is facing changes: the transmission of sensory stimulation in form of text, sound, still and animated images is not an issue for a modern human's mind that learns from the very early age to absorb and coordinate them simultaneously. «A modern reader can be expected to have an easy understanding of the image-word mix» [4, 1]. Moreover, the function of comic's images must be taken into account as well. The «criteria for appreciation of drawings in comics» differs fundamentally from those for art drawings [ibid., 9]. The former, as opposed to latter, bear in the first place a particular narratorial function:

«The regiments of art (e.g., perspective, symmetry, line) and the regiments of literature (e.g., grammar, plot, syntax) become superimposed upon each other. The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit» [4, 2].

A valid question to ask at this point would be «Why two of the most noble forms of human expression should be treated inferior as soon as they are allied within the mixed media?». Some might argue that comics have taken the least respectable parts from both sides: superficial, shallow and stereotyped plots from the literary expression, and the «caricature and schematized» drawings from the pictorial part [7, 9]. Thierry Groensteen posits however, that the main problem lies not even in the fact of discrediting combination of text and image, but rather in the fact that comics, as a hybrid genre, seem to call in question the «validity of the dominant trend of thought» and continue contributing to the dispute between «erudite culture and popular culture» [ibid.].

The recent critics deny the view upon comics as a 'subliterary' genre. Virtually, comics are an «autonomous and original medium» [7, 10]. In order to defend comics from such superficial disqualifying attitudes, we should in the first place diverge from the opinion that they can be judged by the general criteria usually applied to conventional literature.

The problem of legitimization is not the only trouble comics experience since their existence. The following issue concerns the difficulties to posit the concept within a proper definition. Even though there are a number of definitions to find in dictionaries or essays on the topic, still most of them are widely unsatisfactory and produce major dissonances among the comic analytics. Thierry Goensteen, for instance, speaks of the «impossible definition» of comics [6, 12]. Will Eisner attempts to approach the definition of comics through idea of 'sequential art', which he considers to be the essence of comics [4, 5; 5, 25]. McCloud and Garcia however, question this definition, since it lacks the specificity and, basically, can be, applied to any media that makes use of sequences of images and words as, for instance film industry or advertising [11, 7; 5, 26]. Scott McCloud, though calling Eisner's definition «a good place to start» [11, 7], was critical of it and suggested to «expand it to a proper dictionary-style definition» [ibid.] by adding a further paradigm to it. The term «spatial juxtaposition» becomes crucial to McCloud's understanding of comics that distinguish comics from animated art. According to his 'expanded definition' comics are:

Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/ or produce an aesthetic response in the viewer [11, 9].

Nevertheless, this definition faced major criticism as well, mostly for its complete elimination of the verbal part of the comic.

Clearly, comics require a new critical analysis to satisfy the demand for new definitions and terms, especially now, when a growing number of comics are aimed at the general readership of adults, as opposed to earlier escapist themes. A number of works deal with important issues such as «clash of cultures» and «the burdens of guilt and suffering passed on within families» [5, 9].

The general terminology and classification are mostly oriented towards comics and usually understand graphic novels as a subcategory to them. The term comics constitutes quite notable problems at least in the English speaking contexts, since it overtakes the same tone as funny. This is certainly a big issue concerning graphic works that have no intention of being entertaining. There is an obvious need for a term, which would characterize the concept in a more neutral way, relieving it from the burden of humorous and juvenile connotations. In this subchapter we are going to elaborate on several criteria, which are commonly brought up to make a distinction between the terms graphic novel and comics.

The term graphic novel is a relatively new term to be applied to the particular category of the graphic narratives. The efforts to locate the inclusion of the term were found in North America, approximately in the 1960s and began to appear with increasing frequency by the second half of the 1970s. However, at the time, it alluded as a mere hypothetical concept for comics «with greater artistic ambitions than the standardized products of the big newsstand publishers» [5, 20]. This concepts

attained different names including visual novel, comic novel, novel-in-pictures etc., until 1978 when the term graphic novel appeared in Will Eisner's work *A Contact with God* [ibid.].

Unfortunately, a number of readers still refer to all the (sub-) categories of graphic narrative as comics. It is undeniable though, that the change in nomenclature is required to differentiate the new genre from what is being evoked by the term comics. In spite of the characteristics both categories share with each other, there is a considerable number of ways, in which graphic novels distinguish themselves from random comics. Up to date, the variety of studies described graphic novels not as a subgenre, but rather a «format» and applied the whole bunch of 'fuzzy' terms and categorization criteria to their analysis. Among them are such common labels as lengthiness, thematic unity, serialization, seriousness and authenticity, adult orientation, autobiography, as well as cartoonicity and complexity [9].

Probably the foremost attributes used to distinguish graphic novels from other subgenres are their lengthiness and thematic unity. These criteria refer to a simply longer narrative as opposed to traditional American serialized additions, which usually do not exceed the number of 50 pages. This certainly appears to be an objectifiable criterion, however, some of the graphic novels do not meet this argument, for the simple reason, that they had started with approximately the same amount of pages before being 'lengthened' [9, 32]. Basically, this is typical for current graphic novels to appear in larger prestigious volumes and single editions, in fact, this is a marketing strategy which puts graphic novels on the larger trade market and invites wider audience [1, 239].

An additional criterion distinguishing graphic novels from comic books is autobiography. Santiago Garcia calls this criterion «the vehicle that set in motion the takeoff of alternative comics on their journey towards the graphic novel» [5, 162].

Santiago Garcia seems to link the term graphic novel particularly with the criterion of adolescence or adult orientation. In his opinion, even though the adult orientation is a sort of 'extension' of other all-ages-oriented comics, he insists that it possesses the qualities distinctive enough to require a new name to identify this adult form by a new term. At the same time, he points out that graphic novel is «just a conventional term» to refer to a «kind of modern adult comics that demands readings and attitudes that are distinct from those of traditional comics consumption» [5, 4]. This view seems to be rather limited, since the adolescence qualities that graphic novels possess are closely linked to the aspect of seriousness to be applied to the intellectual challenges of different kinds and levels, for instance, in terms of complexity [10, 33].

A further descriptive aspect of graphic novel as opposed to comic books or other graphic narratives is cartoonicity. It functions to narrow down the focus of analysis of graphic novels in contrast to comics [10, 37]. Particularly comic books tend to stylize the emotions in the process of drawing and create their characters just as bearer of the basic emotions [ibid.].

Achim Hescher argues that such criteria as 'thematic unity', 'seriousness' and 'adult orientation' as well as '(auto)biographical orientation' - even though obvious - are still «vague» and «overgeneralized» [9, 338]. Thus, he suggests an alternative approach: a much more substantial analysis schema for the graphic narrative, namely a scale of complexity based on seven parameters [ibid., 342], which we are going to elaborate on in the following chapter.

We observed the most conventional «labels» distinguishing a graphic novel from a comic book, among them lengthiness and thematic unity as well as authenticity (usually autobiographical) seriousness and adult orientation [9, 336–337]. Most of the graphic novels seem to fulfill these criteria. Indeed, when reading graphic novels, we might deal with a large profound historical work, which could be an autobiographically motivated work and sometimes published in more than one volumes (but not serialized as most of the conventional short comic books are).

Nevertheless, these categorization criteria appeared to be rather blurry and not appropriate to make a clear distinction between comics and graphic novels - the high range of exceptions from the rule underpins this view. Therefore, it is reasonable to assume that firstly, one single criterion is not enough to classify a graphic narrative as a graphic novel - there should be several distinguishing criteria taken into account; and secondly, the classification criteria should be 'graded' in order to approach a 'critical pertinence' [10, 3]. The categorization criterion of complexity appears to be of particular interest. This criterion seems promising, presupposing its ability to be graded as well as the existence of a «clear cut set of subcategories graded in their own right» [ibid.]. However, this kind of analytic construction is only possible within a prototype theory, which is based on a «well-defined set of core features», while it still allows for blurry edges of and overlapping between the categories [ibid.].

Relying on the up to date findings of comics criticism and considering the historical development of the genre, Achim Hescher proposes an alternative analytical way to approach the studies of graphic novels, namely the scalar of complexity.

Complexity is a core feature of a subcategory 'graphic novel'. This is an analytical category, which functions through the set of seven gradable parameters, which I will briefly sketch below.

The first parameter or subcategory in the complexity cline concerns the structure of the plot and/or the principles of narration. Versaci claims that complexity can be achieved through multiple emplotment or «smaller narratives within a larger one» [15, 23]. Indeed, complicated character psychology, layered voices and multiple perspectives, diverse additional (sub)strands of action may coexist along with the main plot, often complicated by the so called *myse en abymes* (embedded autonomous story) or framed stories and flashbacks and -forwards. They function respectively of each other and are usually connected either verbally or pictorially or both ways simultaneously.

The second parameter of complexity is dedicated to the function of color in the graphic narrative. Talking about color, we should anticipate that color should be regarded with respect to «the form and content of an image» [3, 162; 10, 61]. Particular colors align with various drawing styles, characters and relationships between them. Moreover, the color use in graphic narratives follows certain principles and is highly motivated. Not all the graphic novels come in color though. The choice for limiting the color palette to gray scale may be various, as for instance the wish to emphasize the seriousness and/or factuality of the narrative or to create the distance to the traumatic content etc.

The third parameter concerns the interplay of text and image within the graphic narrative. The understanding of comics is highly dependent on the interplay of visual and verbal representation. Chute and DeKoven call graphic novels «cross- discursive» [2, 768] because they are composed on two levels – that of word and image. This interaction of word and image comprises a specific multilayered language, which constitutes a unique feature of graphic novels.

The fourth parameter looks at different kinds of panels in their layout and design. Different critics and authors categorize panel frames in sections and assign different functions to them. Thus, for Will Eisner the main function of a panel for Eisner is to express the passage of time in a graphic narrative [4, 38]. For Elizabeth Rosen panels «convey mood, indicate character, signal movement and indicate theme» [] (Rosen 2009, 59). Kate Monnin speaks of panels as «a single effective and affective unit in terms of tone, texture, balance, line, shape and other visual elements» [12, 2].

The fifth parameter is called structural performativity and addresses predominantly the way the text and image communicate information to the reader/viewer. This parameter creates the awareness on the part of the reader that he/she is actively participating in the reading process. Moreover, this parameter often overlaps with the parameter seven, since it might also thematize metafictional and self-referential aspects of the novel and thus, remind the reader of the author or narrator who reflects on his/ her own work.

The sixth parameter in the complexity cline relies upon the concept of multimediality, which implies the ability of graphic novels to incorporate references to various texts and other media. These references can be explicit or implicit, textual or visual, involving the panel design, speech bubbles and narratorial captions. Graphic novels can refer not only to literary sources, but also diaries, photography, newspaper pages, maps and so forth. The representation of these kinds contributes to the complexity of a graphic novel and its perception as a multimedial text.

The seventh parameter concerns self-referential and metafictional devices in graphic novels. This means that instead of representing the world as seen or experienced by a narrator, writers and artists, have turned to representing representations. They started to narrate about how and why they narrate. Novels have become metanovels, that is, novels about writing a novel [13, 174]. Each of the seven types contributes to the complexity of the graphic work in its own specific way creating a complete whole. Each of them is exclusive and represents a distinctive feature, which allows us to assign the work to particular category or subcategory.

References

1. Becker, Thomas. *Genealogie der autobiographischen Graphic Novel. Zur feldsoziologischen Analyse intermedialer Strategien gegen ästhetische Normierungen* / Thomas Becker // *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines popkulturellen Mediums*. Ed. Stephan Ditschke, Katerina Kroucheva and Daniel Stein. – Bielefeld : Transcript, 2009. – P. 239–264.
2. Chute, Hillary and DeKoven, Marianne. *Introduction : Graphic Narrative* / Hillary Chute and Marianne DeKoven // *MFS Modern Fiction Studies* 52. 2006. – P. 767–782.
3. Dittmar, Jakob F. *Comic Analyse* / Jakob F. Dittmar. – Konstanz : UVK-Verl.-Gesellschaft, 2008. – 210 s.
4. Eisner, Will. *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist* / Will Eisner. – New York : W.W. Norton, 2008. – 192 p.
5. Garcia, Santiago. *On the Graphic Novel* / Santiago Garcia. – Jackson : UP of Mississippi, 2015. – 375 p.

6. Groensteen, Thierry. *The System of Comics* / Thierry Groensteen. – Jackson : UP of Mississippi, 2007. – 188 p.
7. Groensteen, Thierry. *Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?* / Thierry Groensteen // *A Comics Studies Reader*. Ed. Jeet Heer and Kent Worcester. – Jackson : UP of Mississippi, 2009. – P. 3–11.
8. Hatfield, Charles. *Alternative Comics : An Emerging Literature* / Charles Hatfield. – Jackson : UP of Mississippi, 2005. – 182 p.
9. Hescher, Achim. *Analyzing Graphic Novels in Terms of Complexity : A Typology* / Achim Hescher // *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik [ZAA]*, 2012. – P. 335–360.
10. Hescher, Achim. *Reading Graphic Novels. Genre and Narration* / Achim Hescher. Berlin/Boston : Walter de Gruyter. – 2016. – 219 p.
11. McCloud, Scott. *Understanding Comics* / Scott McCloud. – New York : William Morrow, 1994. – 224 p.
12. Monnin, Katie. *Teaching Graphic Novels: Practical Strategies for the Secondary ELA Classroom* / Katie Monnin. – Gainesville, FL : Maupin House, 2010. – 256 p.
13. Nöth, Winfried. *Narrative self-reference in a literary comic : M.-A. Mathieu's L'Origine* / Winfried Nöth // *Semiotica*. 165.1/4, 2007. – P. 173–190.
14. Rosen, Elizabeth. *The Narrative Intersection of Image and Text: Teaching Panel Frames in Comics* / Elizabeth Rosen // *Teaching the Graphic Novel*. Ed. Stephen E. Tabachnik. New York: The Modern Language Association of America, 2009. – P. 58–66.
15. Versaci, Rocco. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature* / Rocco Versaci. – New York : Continuum, 2007. – 248 p.

Анотація. У статті представлено огляд концепцій та теоретичних аспектів графічного роману, різновиду мальованого літературно-художнього твору серйозного змісту, зверненого до дорослої аудиторії. Охарактеризовані критерії, що відрізняють графічний роман від коміксів. Подано типологію поетикальних параметрів графічного роману.

Ключові слова: графічний роман, комікс, наратив, колористика, мультимедійний текст, читач/глядач, метатекст.

Summary. For a long period of time the genre of comic narrative has been facing skepticism. However, during the last decade there appeared several outstanding works which allowed us to look at the graphic narrative as a serious work and to specify the category graphic novel.

Attempting to come up with an adequate way of classification of graphic novels that would distinguish the genre from conventional comic books, different scholars made use of categorization criteria such as «lengthiness and thematic unity» as well as «(auto)biographical seriousness and adult orientation» (A. Hescher). A number of works surely fulfill these requirements. Nevertheless, the recent researches point out that these criteria are still overgeneralized and suggests much more substantial analysis schema for the graphic narrative, namely the scale of complexity based on seven parameters.

The first parameter concerns the structure of the plot and/or the principles of narration. Complicated character psychology, layered voices and multiple perspectives, diverse additional (sub)strands of action may coexist along with the main plot. The second parameter is dedicated to the function of color in the graphic narrative. Color should be regarded with respect to «the form and content of an image» (J. Dittmar). The third parameter concerns the interplay of text and image within the graphic narrative. The interaction of word and image comprises a specific multilayered language, which constitutes a unique feature of graphic novels. The fourth parameter looks at different kinds of panels in their layout and design. The fifth parameter is called structural performativity and addresses predominantly the way the text and image communicate information to the reader/viewer. The sixth parameter relies upon the concept of multimediality, which implies the ability of graphic novels to incorporate references to various texts and other media. The seventh parameter concerns self-referential and metafictional devices in graphic novels. Each of the seven types contributes to the complexity of the graphic work in its own specific way creating a complete whole. Each of them is exclusive and represents a distinctive feature, which allows us to assign the work to particular category or subcategory.

Key words: graphic novel, comics, narrative, color, reader/viewer, multimedial text, metafiction.

Отримано: 10 липня 2017 р.

РОСІЙСЬКОМОВНИЙ РОМАН МИХАЙЛА СТАРИЦЬКОГО «ОСТАННІ ОРЛИ»: ПОСТКОЛОНІАЛЬНЕ ПЕРЕПРОЧИТАННЯ

Історична романістика Михайла Старицького є масштабним прозовим доробком письменника у контексті української літератури кінця XIX віку, однак ці тексти так і не здобули належного поцінування і серед вітчизняних критиків, і серед читацької аудиторії.

Причиною такої «нелюбові» з боку читачів та критиків до історичної белетристики Михайла Старицького був мовний фактор. Письменник більшість своїх романів опублікував у російськомовному виданні «Московський листок». Наприкінці XIX віку усталилася практика україномовності вітчизняної літератури, а відтак толерований в попередні десятиліття білінгвізм почав сприйматися як відступництво. Зрештою, автор намагався неоднаразово опублікувати україномовні варіанти своїх історичних романів, але матеріальна скрута та брак зацікавленості у видавців не дозволив реалізувати ці плани. Так, у листі до М. Комарова письменник нарікає, що ні українські видавці, ні періодичні видання не зацікавлені в друці його текстів: «Насущника ради, я примушений писати по-російськи романи і повісті з української історії та життя... А «Київська старина» не може сплатити їх хоч дешево, щоб були по-українськи» [6, 593].

Втім перед Михайлом Старицьким співпраця з метропольним виданням відкривала перспективу репрезентувати власну літературну візію національного минулого. Письменнику майже за два десятиліття вдалося створити цілу галерею текстів, що охоплюють знакові для України події та персоналії XVII-XVIII ст. Проте друк історичної белетристики в «Московському листку» примушував автора відображати не лише українську версію минулого, але враховувати й імперське трактування історії.

У сучасному літературознавстві до студіювання історичної белетристики Михайла Старицького зверталися В. Марценішко [1], В. Поліщук [2], Я. Поліщук [3], О. Попадинець [4] та ін. Так, дослідник Ярослав Поліщук відзначає певну схожість стратегій вибудовування національних історичних проєктів у польській та українській літературах. Мова у першу чергу йде про стратегії Генріка Сенкевича та Михайла Старицького, оскільки історична романістика саме цих авторів, будучи легально опублікована в рамках російського літературного простору, несла окрім особісного національного бачення минулого й імперське [3, 54].

Мета статті полягає у спробі осмислення російськомовного роману Михайла Старицького «Останні орли» не у площині його формально-змістових особливостей, а в перспективі постколоніального прочитання, оскільки твір поєднує водночас національне та метропольне бачення минулого.

Роман Михайла Старицького «Останні орли», що було опубліковано на сторінках «Московського листка» 1901 року, окрім національного історичного міфу репрезентує й чіткий метропольний наратив у символізовано-героїчній белетристичній версії минулого. У тексті актуальними видаються кілька імперських ідеологем: негативна репрезентація польського світу, ідеалізація централізації державного управління та ін.

Антипольська риторика, яка присутня в українській літописній та романтичній літературі, ґрунтується на дразливих моментах історичної пам'яті українства. Для вітчизняної культури XVIII-XIX ст. козацтво постає формою національної самоідентифікації. У цьому контексті саме польсько-українські військові конфлікти являються невід'ємною часткою історичної візії минулого. Ева Томпсон відзначає, «що головну роль у формуванні національної ідентичності відігравали війни, незалежно від того, як вони закінчувалися: перемогою чи поразкою», оскільки «пам'ять про ці війни облагороджувалася, коли їх описували етнічні еліти» [7, 31]. У ситуації ж польсько-українських взаємин відбувається перенесення досвіду міжнародної негатиї у культурну свідомість. Антипольський пафос Михайла Старицького органічно вписується в українську літературну традицію XIX ст.

Водночас негативне маркування польського простору відповідає імперським ідеологемам. Антипольські настрої в метропольному дискурсі, що посилювалися після повстань 1830 й 1863 років, є прямим відбиттям незадоволення центру щодо бунтівної периферії. Російські діячі культури схвально оцінювали віхи державної колонізаційної політики, спрямованої проти підкореної польської нації. Так, у поезії Алексея Хомякова «Київ» вибудовується метропольна репрезентація Польщі як ворожої і підступної країни, що зруйнувала єдність «руського міра»: «Братцы, гдѣ жъ сыны Волины? / Галичъ, гдѣ твои сыны? / Горе, горе! Их спалили / Польши дикіє костры, / Ихъ сманили, ихъ пленили / Польши шумные пиры» [8, 72].

У романі Михайла Старицького «Останні орли» польський світ представлено магнатсько-шляхетським середовищем, яке власне й увиразнює ментальні риси цілої нації. Відтак письменник негативно маркує образ поляка узалежнює саме із реперезентацією аристократії, котра постає втіленням анархізму, аморальності та хижацького інстинкту: «Розбещений, легковажний характер шляхетного панства, вироблений на протязі поколінь свавіллям і гульбищами, що не знав ніяких перепон і керівних засад /.../» [5, 157]. Михайло Старицький у більшості своїх історичних текстів репрезентує поляка як ворога, опираючись у першу чергу у цій стратегії на негативні риси польської аристократії.

Анархізм шляхетського характеру як маркер національних рис поляка віддзеркалює і виразне метропольне бачення Польщі загалом як підкореної, але бунтівливої провінції. Втім в імперській версії це набуває особливого ідеологічного звучання, оскільки таке ментальне репрезентування Іншого підкреслює його слабкість та неспроможність до політичного життя, а відтак й окреслення неможливості польській культурі дорівнятися до аксіології метрополії. Ієрархізована централізація владної моделі імперії постає еталонним варіантом державного устрою, котрому протиставляється як украй відстала та анахронічна республіканська форма Речі Посполитої.

У ситуації польсько-українських мілітарних протистоянь XVII-XVIII ст. важливого значення набуває і релігійна складова, що передбачає присутність у колективному образі Іншого й представників католицької церкви. У романі «Останні орли» у цьому контексті традиційно негативно марковані єзуїти та уніатські священики, котрі наділяються статусом призвідників духовного падіння польської нації: «Єзуїти, прибравши до своїх рук виховання шляхетського юнацтва, витравили з нього високі традиції свободи, совісті, любові до батьківщини й розвинули тільки одне прагнення – навести всіх іновірців у лоно католицької церкви або стерти з лиця землі /.../» [5, 28]. Загалом у романі саме польське духовенство розпалює міжнаціональну ворожнечу, апелюючи до «знищення схизми» як національної місії Польщі. Письменник свідомо перебільшує релігійний фанатизм поляків для окреслення їх тотального агресивного ставлення до українців, що почасти проявляється як бажання повністю винищити український етнос. Відтак у романі «Останні орли» Михайло Старицький гіперболізує негативні характеристики польського аристократичного та релігійного середовищ, наголошуючи на їх тваринній природі, тим самим ніби вилучаючи зі світу людського: «Мов шуліки, мов гайвороння, налетіли звідусіль на безталанну, осиротілу Україну уніати, ксьондзи й пани /.../» [5, 4].

Михайло Старицький у романі «Останні орли» окрім постулювання релігійно-національного конфлікту між поляками й українцями окреслює і класичну ситуацію колоніального поневолення, заснованого на соціально-економічному визискуванні підкорених територій. В українському історичному наративі польське володіння Правобережною Україною сприймається як окупація чужих для Польщі українських земель. Максим Залізник, персонаж роману письменника, чітко артикулює колоніальний характер польської присутності в просторі української ментальної карти: «Нападники, розбійники /.../ силоміць вдерлися в наш споконвічний край! Наші діди й прадіди були його володарями, а не ляхи! А спустошители по-розбійницькому напали на нас, відняли в нас землі, добро, відняли волю...» [5, 18]. Прикметно, що наголошується на українському символічному праві володіння цими територіями як питомо українськими, яке водночас увиразнює і доколоніальний період національного буття.

Зрештою письменник не обмежується лише постулюванням тези про окупаційну складову польського дискурсу влади над Україною. Важливого значення набуває і характеристика того факту, що добробут аристократії Польщі забезпечено за рахунок підневільної праці українського селянства. Зокрема, письменник вводить у структуру роману опис Лиснянського замку, резиденції губернатора Кшемуського, як демонічної істоти, що живе з праці та страждань підкорених людей («Замок, мов вовкулака, висмоктавав з усієї йому підвладної людності і піт, і кров, жиріючи й збагачуючись за рахунок своїх покірних підданців; зате він красувався тепер і розкішшю, і суворю величчю» [5, 29]).

Дослідник Ярослав Поліщук відзначає, що для погодження історичних версій Генріка Сенкевича та Михайла Старицького, твори яких були легально опубліковані в тогочасній періодиці, імперська цензура повинна була вибудувати окрему формулу демонстрації метропольного історичного дискурсу в національному наративі. У випадку українського письменника таким «компромісним» варіантом є стратегія інтерпретування збройного повстання як «визволення з-під польської влади» [3, 59].

В «Останніх орлах» письменник чітко окреслює українську «відповідь» на польський «виклик» як захист Вітчизни від ворога. Гайдамаки в історичній концепції Михайла Старицького постають оборонцями релігійно-національних інтересів усього українства, хоча це підважує імперську модель негативного сприйняття повстань проти влади. Втім це компенсується вмонтуванням в гайдамацько-козацьке середовище іншої метропольної ідеології: ідеї об'єднання

усіх українських земель під царською владою. Власне, роман розпочинається розлогим возвеличенням російських імперських діячів, котрі сприяли розвитку підвладного українського краю, особливо наголошується на відродженні київських святинь. Письменник подає ідеалізовану картину позитивного впливу метрополії, котра витісняє на маргінеси колонізаційний характер управління Україною, ігнорується і тотальне знищення Російською імперією українських державних інституцій. Відтак єдиним прийнятним варіантом майбутнього для України лишається перспектива потрапляння під «руку Москви», під «охорону цариці-матінки» Катерини II. Ідея такого «возз'єднання» опирається на традиційну метропольну ідеологему про єдиновірство росіян та українців, що протиставляється релігійним переслідуванням православних українців з боку католицизму. Відтак повстанська діяльність гайдамак є відображенням не бунту проти законної влади, а боротьби проти чужої та слабкої Польської держави. Експансістська імперська політика подається у формі ідеї визволення України від влади Польщі: «/.../ Росія назавжди визволить /.../ народ православний з-під лядського правління...» [5, 235]. Водночас це не заважає Михайлу Старицькому героїзувати гайдамацтво як останніх оборонців рідного краю, що постають спадкоємцями козацьких цінностей. Прикметно, що у цьому контексті письменник звертається до постаті полковника Івана Богуня, витворюючи навколо нього міфологізовану історію про останнього «лицаря-славуту», що до часу проживає у Києво-Печерському монастирі, посланого самим Богом з місією «/.../ врятувати ще раз рідний наш край...» [5, 126]. Володимир Поліщук наголошує, що в історичній романістиці Михайла Старицького Богун перетворюється на понад-часовий символ самовідданої боротьби за свободу рідного краю [2]. Отож репрезентація історії Коліївщини у Старицького відбиває як національний, так й імперський наративи минулого.

У ситуації антагоністичного міжетнічного протистояння у романі Михайла Старицького «Останні орли» важливого значення набуває перспектива діалогу між сторонами конфлікту. Автор створює кілька образів, що опиняються на межі двох національних світів, а відтак саме вони намагаються стати своєрідними медіаторами в умовах тотального знищення один одного. Зокрема, Михайло Старицький моделює характер польського шляхтича Левандовського, що є нащадком давнього козацького роду, який згодом окатоличився та асимілювався з польською ідентичністю. Однак Левандовський усвідомлює українську тожсамість власної душі, а відтак і демонструє нетипову як для польського аристократа самосвідомість: повага до свободи кожної особистості та віротертимість. Левандовський-Левада усвідомлює свою ненормальність у польському світі, для якого він постає «чужим»: «А я /.../ зовсім особливий пан, виродок» [5, 288]. Втім, незважаючи на світоглядну близькість, Левандовський-Левада не стає «своїм» і в українському середовищі саме через статус шляхтича. І лише спільне із селянством мілітарне протистояння магнатській сваволі демонструє його радикальний розрив із польським світом та включення в український, бо Левандовський-Левада хоч і католик, але з «руським серцем», а це дозволяє ввести його у «свій» світ.

Драматичнішою виглядає історія іншого персонажа, що опиняється між українським та єврейським просторами. Сара, донька єврейського шинкаря, закохана в молодого гайдамаку Петра, і саме кохання та брутальне поводження з боку батька штовхає дівчину на поривання з рідним середовищем. Однак цей перехід відбувається на тлі кривавих подій Коліївщини, і тому Сара вагається та роздвоюється, адже обрання одного світу прирікає на загибель інший. Зрештою любовне почуття переважає родинні та національні цінності, і Сара обирає українську сторону, але відбувається це коштом тотального асимілювання. Молода дівчина не лише пориває із сім'єю та своїм етносом, але й стає християнкою, отримуючи нове ім'я – Варвара. Ще один персонаж, гайдамацький отаман Найда, з дитинства вихований як зразковий запорожець, є викраденим сином губернатора Кшемуського, так і не дізнається про своє польське шляхетське походження, лишаючись відданим виключно справі визволення України з-під польського поневолення. Але саме він постає сліпим знаряддям козацької помсти своєму батьку (вбивство рідного сина): гинучи героїчно як українець, Найда-Стась постає жертвою власного польського світу.

У романі Михайла Старицького персонажі із подвійною ідентичністю так і не можуть забезпечити комунікацію між двома ворожими світами. Левандовський-Левада, Сара-Варвара, Найда-Стась стають частиною українського національного буття, але платою цьому є втрата зв'язку із рідним етнокультурним середовищем.

Російськомовний роман Михайла Старицького «Останні орли» демонструє складне переплетення колоніальних та антиколоніальних стратегій. Літературна белетризація подій з історії України XVIII ст. дозволяє письменнику глорифікувати доколоніальний період української історії. Водночас автор намагається представити польську присутність в українському просторі як колоніальне поневолення. Проте Михайло Старицький у контексті українського минулого реалізує цілий комплекс російських метропольних ідеологем. Отож російськомовна проза письменника постає симбіозом національного та імперського досвідів минулого.

Список використаних джерел

1. Марценішко В. Трилогія Михайла Старицького «Богдан Хмельницький» і роман Генріка Сенкевича «Вогнем і мечем»: традиції жанру / В. Марценішко // Літературознавство. Фольклористика. Культурологія. – 2014. – Вип. 15–17. – С. 213–233.
2. Поліщук В. Художня проза Михайла Старицького / В. Поліщук. – Черкаси : Брама, 2003. – 376 с.
3. Поліщук Я. Пейзажі людини / Я. Поліщук. – Харків : «Акта», 2008. – 346 с.
4. Попадинець О. Проблема національного характеру в історичних романах В. Скотта і М. Старицького / О. Попадинець // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2012. – Вип. 27. – С. 252–255.
5. Старицький М. Останні орли. Історична повість з часів гайдамаччини / М. Старицький. – Львів : «Каменярь», 1990. – 438 с.
6. Старицький М. Твори : В 6 т. / М. Старицький ; упоряд. та авт. приміт. Л. Дем'янівська. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 6. – 831 с.
7. Томпсон Е. М. Трубадури імперії : Російська література і колоніалізм / Е.М. Томпсон / Пер. з англ. М. Корчинської. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2006. – 368 с.
8. Хомяков А. Стихотворения / А. Хомяков. – М., 1888. – 160 с.

Анотація. *Тексти письменника, написані мовою метрополії, репрезентують синтез національних та імперських форм осмислення минулого. Але автор, послуговуючись фігурами та методами колоніального дискурсу, не потверджує його монолітність, а, навпаки, намагається критично перосмислити імперську культуру, переформатувати її стереотипне осмислення духовного простору периферії. Російськомовна історична проза дозволяє Старицькому вписатися в імперський гуманітарний простір хоча б на рівні масової літератури та намагатися трансформувати усталені колоніальні моделі ідентифікування колонізованого та його духовної сфери буття, що в метропольному спектрі сприймаються як вторинні та маргінальні.*

Роман Михайла Старицького «Останні орли» виявляє яскраве поєднання форм колоніалізму та антиколоніалізму. З одного боку, автор вибудовує негативний образ поляка, що відбиває національні та імперські стереотипи. З іншого, автор намагається героїзувати українське доколоніальне минуле в особі гайдамаків.

Ключові слова: *постколоніалізм, колоніальний наратив, контр-дискурс, роман, імперські стереотипи.*

Summary. *The Russian-language works of Mikhail Starytsky caused mixed reactions among the Ukrainian public precisely because of the language factor. During the nineteenth century, national bilingualism was an organic and inalienable element in literature and a reflection of the times. But in literary circles, bilingualism is often perceived as a sign of moral decline because of cultural, political, and historical grievances.*

The writer, aware of his readers' negative view of bilingualism, had to make the choice between writing in Russian and Ukrainian. Starytsky felt the importance of developing a detailed piece of Ukrainian historical fiction and observed that writing the piece in Russian would help him reach a greater audience. A Russian work of Ukrainian history played the role of an intercultural bridge: it created an autonomous cultural enclave within the space divided into Russia and Ukraine. Starytsky was criticized for his cooperation with metropolitan publications, with some calling it an apostasy. He used these publications to legally spread Ukrainian writing under the total ban on printing.

The writer was aware that his Ukrainian readers considered the historical project illegitimate because it was written in Russian. To appeal to this audience, he constantly tried to print a Ukrainian version of the novels.

The historical texts are written in Russian, the language of the metropolis. They represent the synthesis of national and imperial interpretations of the past. Starytsky attempts to reproduce the imperial culture, while altering its stereotypical understanding of the spiritual space occupied by Russia and Ukraine. The Russian historical prose allows Starytsky to fit into the imperial humanitarian culture and try to transform the colonial identity of Ukraine, which is perceived as marginal and secondary to metropolitan Russia.

The novel «The Last Eagles» by Mikhail Starytsky reveals a vivid synthesis of models of colonialism and anti-colonialism. On the one hand, the author builds a negative image of the Polish people, reflecting national and imperial stereotypes. On the other hand, the author glorifies Ukrainian pre-colonial history in the face of the Haidamak movement.

Key words: *postcolonialism, colonial narrative, counter-discourse, novel, imperial stereotypes.*

Отримано: 1 серпня 2017 р.

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА ПРО МАСШТАБИ ПОМЕРЛИХ У 1932–1933 РР. В УКРАЇНІ: ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ

Однією з найтрагічніших сторінок українського буття є 1932–1933 роки, які кваліфіковано як Голодомор чи Геноцид українського народу і які знайшли широке відображення в українському художньому слові. До теми Голодомору 1932–1933 років в українській літературі зверталися відомі літературознавці, означуючи тематичний та ідейно-естетичний дискурс (М. Жулинський, Н. Зборовська, А. Гурбанська, Ю. Ковалів, М. Кульчицька, Р. Мовчан, В. Погребенник, С. Пінчук, Л. Рудницький, І. Руснак, М. Слабошпицький, Н. Тимощук, у численних публікаціях автор цієї статті). Фантасмагоричний результат голодової катастрофи – мільйонні жертви загиблих. За різними джерелами, кількість втрат називається від 7 до 14 мільйонів, хоча очевидно, що точна кількість ніколи не буде встановлена, оскільки не велося відповідної статистики і влада не була в тому зацікавлена. У літературознавстві тема масовості смертей від Голодомору спеціально не розглядалася. Тому ставимо за *мету* простежити в найхарактерніших творах української літератури цю тему. Оскільки до 1991 р., коли Україна ще перебувала в складі СРСР, про голод 1932–1933 років було заборонено говорити чи писати, то після проголошення незалежності Української держави і зняття табу на тему голоду появилася можливість усебічного осмислення цієї трагедії різними галузями знання – історією, психологією, демографією, філософією, художньою літературою, літературознавством, мовознавством, фольклористикою тощо. Відтак дана тема постала як актуальна в контексті інших малодосліджених сторінок української історії й культури. У нашій статті ставимо перед собою *завдання* дослідити та проаналізувати особливості художнього осмислення українською літературою масовості смертей в роки Голодомору 1932–1933 років в Україні.

Українська література характерними їй засобами всебічно розкриває обставини трагедії Голодомору, його причини й наслідки. Мотив смерті в художніх текстах домінує. Письменники зберігають назви географічних місць, де відбуваються події; такі факти витікають із намірів наблизити зображуване до реальності. Найперша художня інформація подавала події адекватно. І про це Д. Чуб (Нитченко), який у роки трагедії мешкав у Харкові й працював у видавництві, свідчить: «Зрозуміло, що цей організований Москвою голод не міг не відбитися в нашій літературі. Багато сміливих творів, що їх написали про голод, письменники попалили під час масових арештів. Недаром в ті зимові дні навколо будинку письменників «Слово» сніг був чорний від паперової сажі, що вилітала з багатьох димарів» [14, 11].

Узагальнено можемо означити періоди створення художньої літератури про Голодомор 1932–1933 рр.: 1) у час подій Голодомору, коли література максимально адекватно відображала дійсність; 2) у радянську добу в цензурних умовах, коли про труднощі говорить символічно, інакомовно, лаконічно; 3) в еміграції в позацензурних умовах і відповідно з прагненням максимально правдиво відобразити обставини виникнення й переживання голоду; 4) в пострадянську добу в умовах зняття табу на історичну правду; в літературі цього періоду багатоаспектно постають картини входження хліборобів у голод, моторошного переживання голоду, картини канібалізму, масових смертей, масових поховань.

Перед випуском у світ твори радянської доби про село, яке перед війною пережило мільйонні людські втрати від голоду й увійшло у війну спустошене, особливо пильно перевірялися цензурою. Однак творча думка митців поверталася в те минуле долями своїх персонажів. І якщо не можна було писати адекватно про пережите, то лаконічно мовилося про певні труднощі, які нині розшифровуються як своєрідно закодоване засвідчення правди. Тепер, коли широко подана інформація в історичних документах, у коментарях сучасних учених-істориків, політологів, у свідченнях очевидців, інакомовна художня інформація в творах радянської доби постає глибоко символічними панорамними маркерами, які самоочевидні. Так, наприклад, сприймається вона в романі «Мир» (Жива вода) Ю. Яновського (1947, 1956). Отже, в радянській літературі, намагаючись показати труднощі українських хліборобів у 30-ті роки ХХ ст., письменники звертали увагу на те, що люди недоїдають, голодують, помирають. Як-от у романі «Дума про тебе» М. Стельмаха: «Того весняного дня за цвинтарем стояв голодний ярмарок, на якому мучились люди й худоба: тут за безцінь збувалась і пам'ять дідизни, й остання сорочка; тут темніло сонце в людських очах і темніли старого письма боги та за відро бараболі переходили в чужі руки» [12, 77]. Йшлося, наприклад, про те, як хочуть украсти хоч декілька колосків, щоб порятуватися від голоду, з колгоспного поля, яке охороняється, і як страшно чомусь ходять вечорами (натяк на людодіство), і про те, що хати поставали пустками, отже, йдеться про масові смерті. Часто автори оперують узагальненими поняттями: «помирали сім'ями», «померло півсела». Так, зокрема, інакомовно гово-

ривить О. Гончар у романі «Людина і зброя» устами одного з персонажів: «– <...> З усієї сім'ї один я тоді вижив. Пухлий, ноги в водянках. <...> Трудна була весна, ох, трудна. Півсела вимерло. Куди не зайдеш – пустки... Вікна повидирані, і в хатах пустками тхне... Кому б я наче потрібен, а настане ніч – заціпаюсь у хаті на всі заціпки: страшно! Сам не знаю, чому» [5, 98].

У творах радянської літератури не знайдемо дошукування причин трагічного становища українського села. Однак ці причини неодноразово постають в еміграційних творах, як, наприклад, в У. Самчука («Марія». Прага, 1933) та В. Барки («Жовтий князь». США, 1958–1961), – текстах, що писалися в позацензурних умовах.

Особливість позацензурної прози обох авторів полягає у максимальному відображенні реальних обставин колективізації, експропріації майна в господарів, котрі не бажали вступати до колгоспів, стан переживання голоду за умов, коли родина залишалася без усього їстівного, масові смерті на всіх просторах, де перебувають персонажі. Серед поетичних творів про Голодомор, створених в еміграції, твори Юрія Клена (Освальда Бургардта) та Івана Багряного. Німець за походженням, Юрій Клен тяжко переживав трагедію України, де жив, творив; як інші українські неокласици, передчував неминучий арешт, тому не повернувся в Україну із закордонної поїздки. Там написав про «скляні, напівзакрижані очі / Тих матерів, що власних немовлят жеруть із голоду» і що про це не можна в Україні говорити: «До пісні кожної, до всіх думок / Рука диявола чіпляє пломби» [9, 79]. Іван Багряний використав художні прийоми сарказму, іронії, скепсису для зображення політики Голодомору в поемі «Антон Біда – герой труда». Він сказав і про масовість смертей: «Повимирало геть підряд / Населення цілих сільрад! Колгоспи ж мерли взагалі / Із ланковими на чолі! / Немов виконували план, / Немов угнювали лан...» [2, 195]. Узагальнення про напівмертві села, тобто які вже мають на своєму рахунку дуже багато померлих, а живі – на порозі смерті, читаємо також в поемі «Село в безодні» І. Качуровського: «Старі померли в тридцять третім році, / На кілька сіл один лишився дід. / На кілька сіл – ні одної бабуні; / хати змаліли, все якесь не те; / Ніде не видно паркана, ні клуні, / Чись подвір'я шкіриться пусте» [8, 21]. Ці та інші еміграційні твори несуть акцент автобіографічного, будуються на основі власних спогадів авторів та свідчень очевидців.

Епічну панораму Голодомору 1932 – 1933 рр. подають прозові твори, написані в Україні, – Бориса Антоненка-Давидовича, Євгена Гуцала, Івана Кирія, Панаса Запаренка, Юрія Мушкетика, Анатолія Дімарова, Андрія М'ястківського, Івана Цюпи, Андрія Гудими, Михайла Потупейка, Анастасії Лисивець, Катерини Мотрич, Наталки Доляк та ін., драматичні – Івана Рачади, Олекси Коломійця, Олексія Чугуя та інших. Усі вони роблять акценти на масовості смертей. Наприклад, у новелі «Протеже дяді Васі» Б. Антоненка-Давидовича тема голоду складає один епізод: на сибірській землі в ув'язненні опинилася глухоніма українська дівчина, яка «... їла людське м'ясо... (...) Разом з божевільною матір'ю їла зварений труп свого однорічного брата. Це в неї з тих часів і глухота з німотою сталася...» [1, 218], але за цим епізодом постає масштабна картина смертей і стан голодуючих. Наприклад, у романі «Злет і заземлення Григорія Полетики» Ю. Хорунжого політична ситуація і масовість смертей подаються через діалог-ретроспекцію: «дядько Трохим <...> кажуть: Перевели село, розігнали рід, їхні двоюрідні сестри й брати повимирали в голодовку» [13, 38]. Про смерті, як бачимо, мовиться в множині. К. Мотрич у романі «Ніч після сходу сонця» присвячує багато сторінок Голодомору з натуралістичними картинами жахливого переживання голоду, масових смертей, поховань померлих. Вдаючись до прийому контрасту буючої весняної природи і страшних смертей від голоду, авторка увиразнює аспект трагічного. Якот: «Мертвий Явтух лежав у печі і осклілими очима дивився в небо. Біля розкритого рота роїлися мухи, а в саду, в заростях терну та вишень, кипіла весна, шугали ластівки над мертвим Явтухом, ліпили під вцілілим шматком стріхи гнізда, і Явтух усміхався до того буяння весни, життя, до того світу, якому він віднині не належав» [11, 163]. Або: «Одарка побачила своїх дітей у вишняку. Лежали скоцюблені, із спотвореними лицами, вткнувшись головами у розквітлу кульбабу. А десь неподалік на груші-дичці кувала зозуля, дзвінко, зухвало» [11, 164]. Авторка залучає фольклорний прийом вірувань, за яким зозуля кує літа, але в даній картині зозуля кує, а діти мертві. Авторка продовжує тему зозулиного кування, аби викликати відповідну реакцію в читача. Вона мовить: «...зозулин голос дарував їй (матері померлих дітей. – Т.К.) найстрашнішу із людських мук, найбільше із земних страждань, найчорнішу із ночей посеред сьйва весняних цвітінь – ховати рідних дітей» [11, 164]. Про масштаби смертей у романі «Кара без вини» А. Гудими мовиться так: «Смерть уже нікого не дивувала, чудував той день, коли в селі не було покійника» [6, 189]. Автор подає картину цвинтаря з масовими свіжими могилами: «На цвинтарі Тимофій (голова сільради. – Т.К.) жахнувся: могили... свіжі могили. Десять... двадцять... І в кожній – по кілька душ. Досі сидів у сільраді, бував на селі – знав, хто і коли помер, але, щоб отак, одним зором обійняти страшне поселення односельців, – це було вище його сил» [6, 189, 204]. А. М'ястківський розповідає про голодне лихоліття в місті у повісті «Одеса-мама». Його персонаж, сільський під-

літок, сирота (бо батьки померли від голоду) Максим Завірюха прагне врятуватися від голодної смерті в Одесі. Але й там його чекає така само недоля. Таким чином, художня картина повісті показує, що і село, і місто перебували в стані голоду і що це був типовий стан України голодоморських літ, хоча все-таки місто було в кращих умовах: там видавався хліб по картках. Але шукаючи порятунку в містах і не знаходячи його, там масово помирали селяни-прохачі, їхні трупи валялися на вулицях міст. Типологічно про померлих на вулицях міст ідеться в п'єсі «Тисяча дев'ятсот тридцять третій рік» С. Кокота-Ледянського. Один із персонажів п'єси повідомляє про те, що бачив і що зрозумів давно: «Те, що помирають на вулицях Києва, Харкова, Полтави, Чернігова і сотень тисяч сіл і містечок мільйони люду, – це партійний засіб загнати непокірних приватних власників-селян в колгоспне ярмо і зробити їх слухняним знаряддям їхньої політики. Не хочеш жити так, як тобі наказує влада, – здихай, чорт із тобою...» [4, 28]. Як бачимо, автор вкладає в монолог персонажа оцінку влади й інформацію про масові смерті від голоду. Як виміряли цілими сім'ями, показує, наприклад, у повісті «Голодомор» Є. Гуцало: «Кого ж я кличу... Немає матінки, переставилась на Покрову, Царство їй Небесне. <...> А за матінкою переставився батько, покликкала до себе, не зажився без неї на землі...» [7, 418]. І дитина їхня померла, син Степанко, що кликав матір, батька, пішов на луг, та там і помер.

Поетичний літопис Голодомору 1932–1933 рр. постає у віршах та поемах Миколи Руденка, Ліни Костенко, Дмитра Головка, Миколи Ткача, Василя Голобородька, Олександра Матійка, Дмитра Павличка, Михайла Шевченка, Володимира Базилювського та інших поетів, оприявнюючи моторошне буття з масовими смертями. Весь вірш, наприклад, «Село в маю» В. Голобородька є алегоричним образом з часу Голодомору, написаний у стилі народнопісенної традиції голосіння: «Прийде весна, / птахи із вирію поприлітають: / прилетить перший птах, / та ніхто його цієї весни вже не побачить / і нікому назвати його по імені» [3, 29].

Твори містять інтертекстуальні чинники, що вказує на масові смерті внаслідок Голодомору, як-от в епілозі роману «Кара без вини» А. Гудими в уривку з відкритого листа народних депутатів до президента України Л. Кравчука 1992 р.: «...За своїм характером, політичними, економічними, генетичними наслідками штучний Голодомор в Україні належить до найбільших актів геноциду, які знало людство... Прах мільйонів невинно убієнних голодом співвітчизників стукає в наші серця...» [6, 83].

Таким чином, тексти української літератури різних жанрів, присвячені розкриттю реалій Голодомору 1932–1933 рр. в Україні, у центр художньої проблематики ставлять масові смерті від голоду. Екзистенційні виміри художнього осмислення Голодомору через концепт смерті є невід'ємною складовою поезики всіх жанрів. Переживається смерть рідних і близьких, знайомих, переживається близька смерть чужих людей як відчуття всенародної трагедії; сприймається смерть як покарання за гріхи чи як звільнення від фізичного страждання. У текстах подаються картини масових могил на цвинтарях, масові вивезення померлих на кладовища, описи померлих – як окремих персонажів, так і цілих сімей, сіл, померлих на вулицях міст, сіл. Часом про померлих ідеться в розповідях, спогадах персонажів, в снах. Автори досягають показу масових смертей прийомом авторських описів, у діалогах, внутрішніми монологами, свідченнями-оповіданнями персонажів, інтертекстуальними прийомами (уривки з листів, вставні новели, статистика, присвяти, епіграфи, прологи, епілоги). Напрямок дослідження відображення в українській художній літературі масових смертей у роки Голодомору 1932–1933 рр. в Україні має теоретичне й практичне значення, має перспективу глибшого аналізу творів, які підтверджують думку Ю. Коваліва: «війна не обов'язково буває збройною, вона здатна мімікрувати під будь-які форми...» [10, 5]. Українська література художнім словом у різних жанрах показує війну більшовицької системи проти українського народу засобами Голодомору, привертаючи увагу до мільйонів загиблих в 1932–1933 рр.

Список використаних джерел

1. Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. Завищені оцінки: повісті, новели, оповідання / упоряд. Б.О.Тимошенко; передм. Л.С.Бойка / Борис Антоненко-Давидович. – К. : Рад. письменник, 1989. – 559 с.
2. Багряний І. Під знаком скорпіона: поезія, проза, публіцистика / Іван Багряний. – К. : Смолоскип, 1994. – 240 с.
3. Голобородько В. Калина об Різді: вірші / Василь Голобородько. – К. : Український письменник, 1992. – 207 с.
4. Голодомор: дві п'єси: Кокот-Ледянський С. Тисяча дев'ятсот тридцять третій рік; Бойчук Б. Голод / упоряд., автор вступ. ст. Л. Залеська Онишкевич / Лариса Залеська Онишкевич. – К. : Смолоскип, 2008. – 112 с.
5. Гончар О. Людина і зброя / Олесь Гончар. – К. : Український письменник, 1994. – 288 с.

6. Гудима А. Кара без вини: роман / Андрій Гудима. – К. : Урожай, 1993. – 288 с.
7. Гуцало Є. Голодомор: повість // Гуцало Є. Твори: в 5 т. / Євген Гуцало. – К. : Дніпро, 1996. – Т. 2. – С. 376–460.
8. Качуровський І. Село в безодні: поема. – Вид. 4. доп. / Ігор Качуровський. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 88 с.
9. Клен Ю. (Освальд Бургардт). Вибране / Юрій Клен. – К. : Дніпро, 1991. – 461 с.
10. Ковалів Ю. Війна після війни / Юрій Ковалів // Українська літературна газета. – 2016. – 29 січня. – С. 5.
11. Мотрич К. Ніч після сходу сонця: роман / Катерина Мотрич. – К. : Криниця, 2001. – 704 с.
12. Стельмах М. Дума про тебе // Стельмах М. Твори: у 7 т. / Михайло Стельмах. – К. : Дніпро, 1982. – Т. 2. – 383 с.
13. Хорунжий Ю. Злет і заземлення Григорія Полетики / Юрій Хорунжий. – К. : Український письменник, 1994. – 288 с.
14. Чуб (Нитченко) Д. Відлуння великого голоду в спогадах очевидців і в українській літературі / Дмитро Чуб (Нитченко). – Торонто, 1984. – 16 с.

Анотація. У статті аналізуються твори української літератури, в яких осмислюються масштаби померлих у Голодомор 1932–1933 рр. в Україні. Показ втрат досягається такими художніми прийомами, як опис, діалоги, монологи, оповідання-свідчення, вставні новели, інтертекстуальність. В історичних наукових джерелах наводиться кількість померлих від голоду від 7 до 14 мільйонів. У художніх текстах типологічно постають такі характеристики, як: «вимерло село», «вимерло півсела», «порожня хата», «хата-пустка», «мертві на вулицях сіл, міст, містечок».

Ключові слова: Голодомор, художня література, масові смерті, інтертекстуальність, вставна новела, опис, діалог, монолог.

Summary. In this article works of Ukrainian literature have been analyzed in which the scale of famine deaths in 1932–1933 in Ukraine is artistically reflected.

The periodization of fiction on the Holodomor of 1932–1933 creation is proposed: 1) during the events of the Holodomor (the works reflected the reality as adequately as possible, but most of them had been destroyed by the authors themselves because of the fear of repressions); 2) in the Soviet days in conditions of censorship (difficulties are described laconically and figuratively); 3) in emigration in non-censored conditions (the authors sought to show the real truth of the occurrence and experience of hunger); 4) in the post-Soviet era in the conditions of taboo removal for historical truth (in the literature of this period it is widely narrated how the famine began after the collectivization, how painful it was for peasants, pictures of cannibalism, mass deaths, mass burials are entered).

Fiction works of Soviet times about the village were carefully checked by the censure before publication. However, the writers talked about certain difficulties laconically and using figurative language. Today, such facts are deciphered as truth-proofing; artistic information appears in them as symbolic markers, as, for example, in the novel «The Peace» (Living Water) by Y. Yanovsky; it is wider in the novels «The Dream about You» by M. Stelmakh and «Person and Weapon» by O. Honchar. There are hints about mass deaths and cannibalism in these novels. Non-censored emigration fiction had presented a wide perspective of mass deaths, causes and consequences of the Holodomor. These are works by U. Samchuk, V. Barka, T. Osmachka, I. Kachurovsky, D. Humenna, I. Bahriany, J. Klen and others. Also, a picture of the Holodomor in the texts published in independent Ukraine after 1991 is panoramic. These are works of various genres by A. Dymarov, E. Hutsalo, M. Potupeiko, V. Zabashtansky, Y. Mushketyk, B. Oliinyk, D. Pavlychko, M. Petrenko, A. Lystopad, O. Chuhui, I. Kyrii, A. Hudyma, V. Shovkoshytny, T. Maliarchuk and other writers.

Representation of losses is made by artistic techniques such as description, dialogues, monologues, stories, testimonies, insert stories, intertextuality. In historical scientific papers on the issue there is number of deaths from starvation given from 7 to 14 millions. The scale of death in fiction is showed by such concepts as «extinct village», «half of village had died», «empty house», «house-wasteland», «dead in the streets of villages, cities and towns».

Key words: famine, fiction, mass death, intertextuality, insert story, description, dialogue, monologue.

Отримано: 23 серпня 2017 р.

Л. Л. Корнєєва

КРОС-ОПУСНИЙ ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛОГ МЕДІАФРАНШИЗИ

В історії культури завжди були більш чи менш поширені специфічні взаємодії між окремими художніми артефактами і навіть видами мистецтв, коли, наприклад, на основі відомого літературного твору створювався драматичний спектакль або писалось оперне лібрето. Художники та скульптори також часто зверталися до образів відомих літературних героїв, розширюючи тим самим коло і спосіб їх існування. З ХХ століття масовою стала екранізація літературних творів. Мережева епоха принесла нові тенденції й неможливі раніше практики. Ознакою нашого часу є не тільки зниження порогу доступу до творчості, але й найширші можливості оприлюднення її результатів, наслідком чого є, серед іншого, феномен «нового фольклору», масової аматорської мережевої літератури, фанфікшн.

У даній публікації увага звертається насамперед на значну поширеність в сучасній культурі мобільних тематично-образних художніх систем, – тобто практики, коли на основі якогось базового (часто класичного) тексту та його сюжету створюються твори інших авторів. Така активізація міжтекстових взаємодій у мистецтві (у тому числі взаємодій міжвидових) потребує не тільки свого теоретичного осмислення, але іноді й оновлення дослідницьких стратегій та розширення термінологічної системи.

У юридично-економічній сфері ця характерна для сучасної культури підвищена мобільність тематично-образних систем, художніх світів призвела до появи медіафраншизи. Під медіафраншизою мається на увазі інтелектуальна власність на персонажів, художній світ та торгову марку художнього твору в цілому. Ситуація медіафраншизи виникає саме тоді, коли художній світ якогось відомого твору в цілому, або його окремі складові використовуються у іншому творі іншого виду мистецтва й іншого автора (авторів). Таке часто стається коли, наприклад, екранізується літературний твір, або за книгою чи фільмом створюється відеогра, тобто при переході сюжету з форми одного виду мистецтва у якусь іншу форму. Під дію медіафраншизи часто потрапляють й такі явища як приквел, мідквел, сиквел.

Втім, використання відомого сюжету, і, відповідно, вже створеного художнього світу далеко не завжди потрапляє під дію медіафраншизи. Ситуація медіафраншизи виникає тільки відносно такого твору, на який розповсюджуються авторські права. Тобто медіафраншиза є частковим і, до того ж, до певної міри юридично-економічним поняттям. Поширена ж експлуатація сюжетів і художніх світів відомих творів, у тому числі й таких, на які вже відсутні авторські права, потребує свого самостійного літературознавчого теоретичного осмислення та термінологічного означення. З цією метою автором публікації буде запропоновано термін «крос-опусний художній світ». Звернення ж до феномену медіафраншизи викликано прагненням апелювати до вже наявної практики тлумачення поняття «художній світ» без опертя на авторство.

Отже, одним з базових понять медіафраншизи є «художній світ» твору. Як відомо, термін «художній світ» доволі широко використовується також в сучасному літературознавстві. В тій чи іншій мірі синонімічними до нього є поняття «поетичний світ», «внутрішній світ» «образний світ» та деякі інші. Як категорія, що визначає своєрідність художнього твору, художній світ поступово усвідомлюється принаймні з епохи Ренесансу. До її формування доклали зусиль Ф. Сідні, Дж. Паттенхем, В. фон Гумбольдт, Г. В. Гегель, а також О. О. Потебня, М. М. Бахтин, А. Ф. Лосєв, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, С. Бочаров, М. Гіршман, О. Жолковський, М. Гаспаров і багато інших. Серед робіт українських літературознавців останнього часу слід згадати дослідження Є. М. Чорноіваненко [4], Я. П. Кравченко [3], Н. Черткової [5; 6], М. Б. Домбровського [2, 30–63].

Втім, поза тривалою історією становлення й доволі широкою представленістю категорії «художній світ» у сучасному літературознавстві, її повна наукова інституалізація відбулась порівняно недавно. Як зазначає М. Домбровський «...у літературознавчих словниках і енциклопедіях відповідні статті почали з'являтися лише з кінця 1990-х років. Те саме стосується й «художнього світу» як самостійної літературознавчої проблеми: в академічних підручниках відповідні розділи з'являються теж не раніше, ніж кінець 1990-х» [2, 30]. Поза усією авторською варіативністю розуміння поняття, дослідники здебільше сходяться у тому, що категорія «художній світ» стосується внутрішнього, змістовного плану окремого літературного твору або творчості окремого автора, їх існування як системного, цілісного художнього організму, автономного відносно зовнішнього реального світу.

У традиційному контексті використання поняття «художній світ» значущим є зауваження М. М. Бахтіна: «Автор – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя та

цілого твору, трансгредієнтного кожному окремому моменту його. (...) Автор не тільки бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо і всі герої разом, але і більше за них, причому він бачить і знає щось таке, що їм є принципово недоступним, і в цьому завжди визначеному і стійкому надлишку бачення та знання автора по відношенню до кожного героя і знаходимо всі моменти завершення цілого – як героїв, так і спільного співбуття їхнього життя, тобто цілого твору» [1, 14]. Дійсно, у традиційному його розумінні художній світ, як світ окремого літературного тексту, центрується саме автором, який є фактично суб'єктом свого твору.

Безумовно, інтерпретація художнього світу у юридично-економічній практиці медіафраншизи вступає в протиріччя зі звичним мистецтвознавчим та літературознавчим його розумінням. Загальновідомим є положення, що з досконалого художнього організму не можна виключити жодної деталі не порушивши тим його художньо-естетичну цілісність, досконалість форми й повноту ідеї. Визнаним є і те, що чим досконалішим є художній твір, тим важче передати його зміст засобами іншого мистецтва. Проте, будь-які бажані й визнані за такі ідеали завжди поступаються життєвій практиці, у тому числі й художній. І ця реальна практика показує, що медіафраншиза, з її відмінним від прийнятого у літературознавстві розумінням художнього світу, показує нам лише вершечок айсбергу характерного для сучасності процесу, який можна назвати «розмиванням авторства» або послабленням авторських позицій.

Процес цей готувався здалеку і з декількох напрямків. Один з них, суто теоретичний, був започаткований підвищенням уваги до інтерпретації твору, закладеним ще герменевтичним колом Ф. Шлеєрмахера та В. Дільтея й реалізованим П. Рікером, М. Гайдегером, Г. Г. Гадамером. Твір розуміється герменевтикою як не тільки те, що створено автором, але як те, що інтерпретовано. Структурно-семіотичний підхід, об'єктивуючи комунікативні системи, продовжив своєрідне витіснення авторства на периферію. Логічним завершенням цього руху можна вважати постструктуралізм та ідеї, що викладені у роботах Р. Барта («Смерть автора», 1967) та М. Фуко («Що таке автор?», 1969).

Другою, вже практичною тенденцією, що поступово вела до можливості послаблення авторських позицій, була своєрідна «демократизація» відносин між художником і реципієнтом художньої творчості. Колишні повні права автора над долею його героїв і створеного ним художнього світу та пізніше авангардне художницьке «Я так бачу!», цілком логічно завершилися постмодерністичним сподіванням на розуміння та концептуалістичною творчою співпрацею реципієнта з автором.

Нарешті, важливою третьою передумовою процесу послаблення авторських позицій став технологічний та соціальний розвиток культури. Серед взаємозумовлених наслідків цього розвитку слід ще раз згадати масовий доступ до творчості (принаймні, аматорської), активізацію міжвидових взаємодій у мистецтві, десакаралізацію мистецьких практик, труднощі із забезпеченням авторських прав у мережевому світі. Власне, практика медіафраншизи і є відгуком на цю ситуацію. Втім, у контексті даної публікації сама медіафраншиза, повторюючись, є лише зачіпкою, приводом подивитись на категорію «художній світ» у її «медіафраншизному» розумінні як не центрованого автором художнього світу.

Медіафраншиза укладається щодо творів, на які поширюються авторські права, тобто застосовується тільки до ще відносно нових художніх опусів. Це цілком логічно, оскільки медіафраншиза є юридично-економічною формою регулювання творчої діяльності. А втім, практика міжвидових мистецьких взаємодій (зокрема, екранізацій літературних творів), практика створення як професійних, так і аматорських приквелів, мідквелів, сиквелів є значно ширшою і набагато частіше стосується класичних художніх текстів, на які вже не розповсюджуються авторські права. Тобто ми часто стикаємось з ситуацією, коли між певним початковим текстом та похідними від нього творами виникають взаємовідносини, які хоча й не відповідають юридичним умовам медіафраншизи, дуже подібні до неї свого роду «міграцією» художнього світу і його героїв. Виникає потреба термінологічного означення такого специфічного мігруючого й варіативного за формою художнього світу. На мою думку, у цій ситуації можливим є застосування терміну «крос-опусний художній світ».

Отже, термін «крос-опусний художній світ» пропонується застосовувати для позначення того особливого мобільного й варіативного художнього світу, який утворюється на перетині первинного базового тексту та похідних від нього вторинних художніх текстів. Лексема «крос» (від англ. cross – хрест, перехрестя, схрещення, перетин) широко використовується в наукових дволексемних термінах саме в значенні перетину як поєднання. Термін «опус» (від лат. opus – робота, твір) – традиційно використовується для позначення художнього або наукового твору. Формально-граматично термін «крос-опусний» утворюється за аналогією з такими термінами як «крос-культурний», «крос-факторний» та іншими подібними. Вочевидь, варто сказати, що крос-

опусний художній світ є семантичним антонімом до терміну «кросовер», – такого артефакту, в якому поєднуються персонажі та/або локації різних творів, або відбувається змішування двох різних художніх стилів (в останньому сенсі використовується частіше в сучасній музичній індустрії). Антонімія, уточню, утворюється в результаті того, що в одному випадку мова йде про єдиний базовий сюжет, що використовується в різних творах (крос-опусний художній світ), в іншому ж, навпаки, відбувається поєднання багатьох сюжетів в одному творі (кросовер). Можливо, здасться зайвим застереження, що художній світ на основі кросс-опусних зв'язків сам по собі не є гіпертекстом. Адже єдине ціле тут утворюється не характерними для гіпертексту перехресними посиланнями, а принципово іншим, скоріше варіативним чином. Втім, це питання потребує окремого уважного дослідження, яке б вийшло за тему даної публікації. Не стосується кросс-опусного художнього світу і проблема резонантності (В. М. Топоров) як особливої форми прояву інтертекстуальності.

Звісно, запропонований мною термін «крос-опусний художній світ» в жодному разі не призначений замінити чи потіснити традиційну літературознавчу категорію художнього світу. Ще раз підкреслю, що він пропонується для означення тих прикладів і ситуацій, які не входять у традиційні межі застосування літературознавчого терміну «художній світ», але є подібними до використання цього словосполучення як термінологічного у медіафраншизі.

Прийняття крос-опусного художнього світу як літературознавчого поняття і терміну забезпечує нові можливі ракурси досліджень. Так, наприклад, в межах проблематики крос-опусного художнього світу може бути проаналізоване сприйняття масовим реципієнтом базового елітарного тексту. Адже у вторинних, похідних творах і буде, вочевидь, представлений цей масовий рівень сприйняття і розуміння. Такі спостереження можуть дати підстави для певної корекції літературознавчої інтерпретації первинного, базового твору.

За повнотою чи вибірковістю відтворення базового змісту у похідних вторинних опусах можна також простежувати актуальність тих чи інших викладених класиками літератури ідей у сучасній культурі. Вочевидь, за тенденціями варіативності вторинних текстів можна зареєструвати характерні для часу соціологічні тенденції, які можуть стосуватись, наприклад, гендерної проблематики. Що, знову ж таки, може надати матеріал для доповнення, корекції, «осучаснення» інтерпретації класичного тексту.

Цікавим в багатьох випадках може стати і дослідження формально-стилістичних варіацій в межах окремого крос-опусного художнього світу.

У будь-якому разі, термін «крос-опусний художній світ» видається таким, що може відтворювати певну реальність сучасних творчих (у тому числі, літературних) практик і тому заслуговувати на увагу та подальше наповнення змістом.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство. – 1979. – 424 с.
2. Домбровський М.Б. Структура образного світу (на матеріалі елегій Тібулла): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 : «теорія літератури» / М. М. Домбровський. – Львів, 2014. – 210 с. – С. 30–63.
3. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – № 1, 2008. – Запоріжжя: Запорізький національний університет. – 236 с. – С. 109–114.
4. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI–XX вв. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
5. Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема. Статья первая / Н. Черткова // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. – 2010. – Вип. 48. – С. 20–27.
6. Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема. Статья вторая / Н. Черткова // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. – 2010. – Вип. 49. – С. 10–16.

Анотація. Категорія художнього світу розглядається крізь призму сучасних творчих практик. Звертається увага на специфіку застосування терміну «художній світ» у контексті феномену медіафраншизи. Для означення художнього світу, який утворюється сукупністю основного первинного тексту та низки похідних від нього, вторинних творів пропонується термін «крос-опусний художній світ». З'ясовуються можливі ракурси та перспективи досліджень крос-опусного художнього світу.

Ключові слова: художній світ, авторство, медіафраншиза, масова література, аматорська творчість.

Summary. *The traditional literary category «artistic world» is considered on practices of the contemporary art. The author draws attention to the specifics of understanding the term «artistic world» in the context of such a phenomenon as media franchise. In the traditional sense, the artistic world is inseparable from the author, but in a media franchise, it can be alienated from the author. The author of the article draws attention to the fact that media franchise concerns only copyrights. In fact, the situation of alienation of the artistic world from its author in modern artistic practice is much wider.*

We encounter many situations when new works of art are created on the basis of famous literary texts.

To denote the alienated from the first author, the migrating artistic world the article suggests the term «cross-opus (by Latin: work, composition) artistic world». The cross-opus artistic world is a semantic antonym to the term «crossover». Antonymy is formed as a result of the fact that in one case there is a single plot used in different works, in the second case, on the contrary, in one work several stories are combined.

The author of the article points out three directions for preparing the possibility of alienating the artistic world from the author. The first of these is the strengthening of the theoretical interest in interpreting the text and pushing the author back to the periphery of the research focus. The second is the gradual balancing of the positions and creative complicity of the author and recipient of the work of art. And, finally, the technological development of culture, which provided an opportunity for secondary in nature mass artistic creativity.

Through the prism of the cross-opus artistic world, there is a possible studies of how modern mass artistic consciousness perceives elite classical texts are promising. Also, a cross-opus art world can help determine the relevance of the ideas of primary texts for the modern reader. Finally, the features of the cross-opus artistic world can allow us to determine the social trends of modern culture.

Key words: artistic world, authorship, media franchise, mass literature, amateur art.

Отримано: 25 липня 2017 р.

УДК 82.091:821.161.2/.161.1''19''

В. В. Коротєєва

ОБРАЗНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ЗЕМЛІ У ЛІРИЦІ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО ТА ВАСИЛЯ СТУСА

Декодування міфопоетичних структур дає ключ до розуміння авторського міфомислення, дозволяє окреслити специфічні риси концепції буття, втіленої у поетичному доробку митця. Аналіз форм міфологем першостихій в цілому, й міфологеми землі зокрема, у поетичних текстах сприяє уточненню як загальної картини світу, створеної Арсенієм Тарковським та Василем Стусом, так і трактування окремих мотивів їх поезій.

Авторами різновекторних досліджень із міфопоетики лірики Арсенія Тарковського є такі науковці, як Ж. Баратинська, С. Кекова, Т. Суханова, Н. Резніченко. Міфопоетика лірики Василя Стуса також ставала предметом літературознавчих досліджень, системно розробкою цього питання займалась С. Саковець. Однак на певні особливості прояву міфопоетичного коду у творчому доробку автора вказували також Г. Колодкевич, І. Онікієнко, О. Росінська, Г. Савчук та ін.

Мета нашої статті – дослідити на типологічному рівні специфіку образної реалізації міфологеми землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса.

Саме елементами «стихійної» образності – міфологем води, вогню, землі та повітря – створюється горизонтальна (вода-вогонь) та вертикальна (земля-небо (повітря)) вісі координат міфопоетичної картини світу у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса. Дослідниця С. Кекова відзначає: «Художественное пространство в поэтическом мире Тарковского как бы вытянуто по вертикали, и во многих стихах понятия земли и неба присутствуют одновременно, обозначая некие границы, пределы существования человека и мира» [3, 32]. Разом з тим топоси землі та неба вивищуються, на думку дослідниці, до рівня домінантних категорій, які є ключем до розуміння глибинних основ поетичного світу Арсенія Тарковського. У повній мірі ці слова характеризують і художній простір лірики Василя Стуса.

Міфопоетична образність, пов'язана із землею стихією, репрезентована у ліриці обох поетів у численних інваріантах та варіаціях, серед яких можна виокремити власне стихійні образи (наприклад, землі, поля) та образи, семантика яких знаходиться у полі міфологеми землі, оскільки поєднується з нею тісними взаємозв'язками (наприклад, образи дому, дерева та інші). У руслі дослідження «стихійної» образності у міфопоетичній картині світу митців не вважаємо доцільним наразі розмежовувати ці дві категорії. Розділяємо думку Г. Башляра про необхідність розгляду художніх образів крізь призму цілісності та багатоплановості: «Насправді образ не підлягає подрібненому вивченню. Він задає тему тотальності. Він сприяє конвергенції у вищій мірі різноманітних вражень, вражень, які продукуються кількома органами відчуттів. Якраз за цієї умови образ наділяється сенсами щирості та викликає захоплення всього ества» [1, 28]. У своїй пенталогії, присвяченій поезії стихій, дослідник найбільше уваги приділяє саме образам землі, які у величезній кількості «постають у світі металу та каміння, дерева та смол; вони стабільні та спокійні, ми бачимо їх зблизька, відчуваємо на дотик» [1, 15]. Земну образність, що сприймається «матеріальною уявою», дослідник диференціює перш за все за ознаками твердості (спротиву, який ж найпершою властивістю землі, на відміну від трьох інших стихій [1, 23]) та м'якості. На його думку, «торкаючись м'якої землі, ми торкаємось чуттєвої точки уяви матерії. Досвід, який ми при цьому здобуваємо, відсилає нас до витіснених уявлень, мрій. Він залучає до гри стародавні цінності, однаково давні як для людини-індивіда, так і для роду людського» [1, 23].

Доречно говорити про представлення у ліричних текстах Арсенія Тарковського та Василя Стуса наступних образів, які акумулюють у собі міфосемантику земної стихії: земля, степ, ліс, сад, гори, скелі, провалля, каміння, могила, стежки, дороги (шлях), дім, а також флористичні образи (серед яких особливим символічним наповненням відзначаються образи дерев та трави). Найявні також у їхній ліриці земні образи, які виконують скоріше декоративну функцію, стаючи елементами пейзажних замальовок (наприклад, долин та ярів). Про вагоме місце образів землі в ціннісній моделі митців свідчить оприявлення їх у назвах поезій та збірок («Земле – земное» Арсенія Тарковського, «Веселий цвинтар», «Зимові дерева» у Василя Стуса).

За особливостями світовідчуття картину світу, витворену авторами, творчість яких яскраво репрезентує літературу ХХ століття, можна ідентифікувати як оновлену класичну (за класифікацією Халізева [11, 21]). Тобто духовно-емоційне сприйняття ліричним героєм Універсуму в обох авторів не є одноплановим, а відбувається у руслі синтезу уявлень як про впорядкованість буття, його стійкість та гармонійність, так і про відвічну динаміку Універсуму разом із притаманними йому суттєвими дисонансами. Про Арсенія Тарковського можна сказати словами Марини Цветаєвої про Михайла Лермонтова – «поэт, который сразу был», який не знав періоду учнівства. І це, звичайно, накладає відбиток на міфосвіт його лірики. Всесвіт поета відзначається потужним прагненням до гармонійності та збалансованості, довершеності та стабільності. У той час як для світовідчуття Василя Стуса суголосними є ідеї екзистенціалізму, його ліричний герой перебуває у стані максимальної емоційної напруги. Людина, як і весь світ, сприймається ним у процесі становлення, у процесі «самособоюнаповнення». Це, на думку М. Коцюбинської, «зумовлює і особливий характер образного освоєння й відтворення поетом природи – як прадавнього й завжди відкритого для людини храму, куди вона несе свої болі й сумніви, де відновлює свої сили й відроджується для життя» [4, 210]. Е. Соловей вказує на те, що «побут» Василя Стуса є свого роду віртуальним: «край» (втілення рідної землі) для нього є більшою мірою віртуальним, ніж реальним, незалежно від місцезнаходження [6, 210]. Проте незважаючи на ці відмінності, міфологема землі у ліриці обох поетів виступає однією з визначальних, відзначаючись розгалуженою системою міфосемантичних варіацій, укорінених у площині переосмислених ними слов'янських вірувань, пов'язаних із символікою вагітності, народження, дозрівання, зрілості, плодоношення та розкладу.

Зважаючи на численну кількість репрезентацій міфологеми землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса, перш за все звертаємо увагу на образи шляху, саду та дому, які посідають важливе місце у міфопоетичній картині світу лірики митця.

Для лірики обох митців характерним є поєднання пантеїстичних мотивів із біблійними. У такому світлі очевидно стає певна спорідненість світоглядних позицій Арсенія Тарковського та Василя Стуса, як і спільність у їх концепції людини: людина є невід'ємною частиною природи, Всесвіту. Але якщо відносини між людиною та природою відзначаються гармонійністю, то у відносинах між окремою особистістю та суспільством панує дисгармонія. Дослідження ролі та функцій міфологеми землі дозволяє окреслити особливості структури міфосвіту лірики митців та охарактеризувати його. Пантеїстичне світовідчуття знаходить яскравий вияв у поезії Василя Стуса «У небі зорі, в грудях місяць...», ліричний герой якої відчуває єднання з Універсумом («і найрідніші ми брати з тобою, світе», «світ у мені, у світі – я» [8, 288]). Міфопоетичний простір поезії розділений по вертикалі «небо» – «земля» образом дороги, життєвого шляху, слідування

яким дасть ліричному героєві можливість долучитися до сакральної мудрості. Емоційний пафос вірша підвищується завдяки очисній символіці сліз: «І сльози радості прозорі, / як небеса, як ти, моя / послула земле, як дорога, / що викреслилась посеред, / щоб од людини і од Бога / я міг почути голос вед» [8, 288]. На сакралізацію образів небес, землі та дороги вказує наділення їх семантикою прозорості, яка символізує відкритість світу для ліричного героя.

За подібним принципом побудовано міфопоетичний простір і поезії Арсенія Тарковського «За хлеб мой насущный, за каждую каплю воды...», сповненої екзистенційним переживанням прийняття світу та себе у ньому, своєї долі. Варто відзначити тут певне наближення до філософії стоїцизму, яка є визначальною для світогляду Василя Стуса, але у Арсенія Тарковського вона не набуває такого насиченого трагізму та зумовленої ним гостроти емоцій. Життєвий шлях ліричного героя також актуалізується через символічний рух угору – «от земли до высокой звезды» [10, 367]. У поезії виразно прочитується біблійний код – автор уподібнює поета до Адама (таке уподібнення оприявнюється також у поезіях «К стихам», «Я учился траве, раскрывая тетрадь» Тарковського, характерним воно є і для Стуса у поезії «Утекти б од себе геть світ за очі...»). Поетичний же дар, свій пророчий талант з долею гіркоти називає безглуздим. Семантика землі реалізується неоднозначно, адже наділена суперечливими епітетами: «За то, что в родимую душную землю сойду, / В траву перельюсь, / За то, что мой путь – от земли до высокой звезды, / Спасибо скажу» [10, 367]. Проте життєствердний пафос переважає: відміченого небесним даром митця чекає не смерть, не завершення шляху, а лише трансформація.

Образ саду у ліриці митців набуває особливої валентності та відзначається розгалуженим спектром різноманітних конотацій, які проте у обох поетів є подібними. Д. Лихачев зазначав, що «сад – це спроба створення ідеального світу взаємовідносин людини з природою. Тому сад уявляється як у християнському світі, так і в мусульманському раєм на землі, Едемом» [5, 11]. І у ліриці Арсенія Тарковського, і у Василя Стуса цей образ актуалізує простір сакрального характеру, співвідносний з полюсом «своє» у міфопоетичній опозиції «своє»/ «чуже». Одним із провідних значень стає реалізація мотиву «втраченого раю» – яскравими та світлими дитячими роками. Така міфосемантика є суголосною світовій літературній традиції, де образ саду стає символічним втіленням чистоти та невинності душі дитини.

Відзначається також частотне поєднання образу саду з образами рідного дому. Однак тут спостерігається суттєва відмінність: якщо у поезіях Арсенія Тарковського («Белый день», «Городской сад» та інші) цей простір сприймається лише у світлому, хоч і ностальгійному, ключі, то для саду у ліриці Василя Стуса характерна амбівалентність у рамках опозиції «життя»/ «смерть». У першому випадку простір саду може бути «живим» (сад може навіть сприйматись як одухотворена істота), а у другому – це простір «мертвий», наприклад, спустілий сад у поезії «Если важно – думаймо про майбутне. І тоді – чіткіше». Проте варто зазначити, що домінантною виступає все ж життєствердна іпостась. У ліриці ж Арсенія Тарковського навіть лікарняний сад (поезія «Госпитальный сад») реалізується як життєвий простір.

У поезії «Белый день» сад зі спогадів ліричного героя підноситься до рівня «райського саду». Це простір ідеальний, проте назавжди замкнений у площині минулого. Поетика «райського саду» актуалізується завдяки символіці буяння та розквіту природи, з якою корелює також світла кольористична гама. Неодноразово увага акцентується на білому кольорі, якому здавна приписувалось символічне значення чистоти, прагнення до духовного: «Камень лежит у жасмина./ Под этим камнем клад. / Отец стоит на дорожке. / Белый-белый день./ В цвету серебристый тополь, / Центифолия, а за ней – / Вьющиеся розы, / Молочная трава» [10, 302].

Момент найвищого емоційного напруження у третій строфі. Автор вдається до подвійної негації та повного синтаксичного повтору для передачі саморефлексії: «Никогда я не был/ Счастливей, чем тогда/ Никогда я не был/ Счастливей, чем тогда» [10, 302]. Поезія завершується усвідомленням ліричним героєм неможливості повернення у минуле, сад стає образом назавжди втраченого раю дитинства – місцем райського блаженства: «Вернуться туда невозможно/ И рассказать нельзя, / Как был переполнен блаженством / Этот райский сад» [10, 302]. Гармонійність поєднання образного, ідейного, версифікаційного та синтаксичного рівнів не лише дозволяє говорити про особливе значення цього образу в аксіологічній системі поета, а й зарахувати цей вірш до кращих зразків лірики.

Подібною до поезії «Белый день» Арсенія Тарковського образністю та ідейним спрямуванням відзначається поезія Василя Стуса «Усе забувається...». Образ літнього саду стає невід'ємним елементом світлої картини дитячих спогадів ліричного героя. Ірреальність простору дитинства, назавжди втраченого, підсилюється акустичними та ольфакторними образами: «Літній сад. / (а ще весною тягне од ставка) / І пелехата зелень, / і гуде / згори червоне сонце» [7, с. 111]. Семантичним ядром вірша виступає образ матері-берегині, яка сприймається як абсолютне начало, навколо якого обертається світ дитини: «У мами – світ в руках, / У мами – хата, / У мами – очі

втомлених ягнят. / У неї – вся земля. / А землю слухай, / І слухай матір, / Й словом не переч» [7, с. 111]. Образи матері та землі взаємопов'язані, вони не є даниною національній символічній традиції, для світовідчуття Василя Стуса вони є опорними. Говорячи про тему вітчизни у ліриці В. Стуса, М. Ільницький зазначає: це «космос його душі, альфа й омега його почувань» [цит. за: 6, 269].

У ліриці В. Стуса образ саду як втілення «живого» простору може протиставлятися «мертвому» суспільному простору. Відзначає таке протиставлення і Е.Соловей, аналізуючи ключові образи філософської лірики Василя Стуса. Дослідниця говорить також про вплив Шевченкового «садку вишневого» на образ саду у поезії «Довкола мене цвинтар душ» В. Стуса [6, 307]: «Над вишнями літає хрущ. / Весна. І сонце. І зело. / Стоять сади, немов кульбаби» [9]. У цій поезії рідний край, для означення якого автор використовує оксюморон – «цвинтар душ», співвідноситься з потойбічним світом, населеним тінями: «Мигочуть тіні з-за плеча. / Безмовні тіні. На лиці/ лиш очі і уста безгубі» [9]. Приналежність саду до «живого» простору у цій поезії маркується образами цвітіння, колористикою та наявністю руху.

Для поезії А. Тарковського та В. Стуса дім виступає доміантною художньою метафорою особистісного простору, яка знаходить у поетичному доробку митців багатоаспектне вираження, у тому числі через універсальну бінарну опозицію «свій»/»чужий». Традиційно дім як цивілізоване, освоєне людиною і тому безпечне місце протиставляється чужому і ворожому простору.

Значний внесок у дослідження реалізації образу дому в ліриці А. Тарковського здійснено Ж. Баратинською. Дослідниця виділяє три ключові міфопоетичні іпостасі образу дому у ліриці митця: по-перше, це «домик в три оконца», який виступає різновидом «дому казкового», ідеального, який хоч і виник у просторі нереальному, та все ж є втіленням ідеальної «земної» моделі (поезія «Был домик в три оконца»). По-друге, це «дом просторный», «горница» (аналогічна казковому терему), у якій схована жінка «в платъе черном» – образ казкового, бажаного, але недосяжного «чужого» простору (поезія «Все ты ходишь в платъе черном»). По-третє, це образ «райського саду», який нерозривно пов'язується з рідним, батьківським домом (наприклад, поезія «Белый день»), що зображується як спогад про абсолютне щастя та актуалізує архетипну семантику дому-саду як «места вечного блаженства, гармонии и красоты» [12, 133].

Схожого семантичного навантаження набуває дім в поезії «Коли благословилося на світ...» Василя Стуса. Образ власне дому не деталізується митцем, смислові акценти передаються через змалювання значущих для автора елементів батьківського двору («... було відрадно, / що в дворі / горить моріг у змореній покорі, / обтяжений ночами і россою, / спалахуючи в променях ранкових / гіркою радістю / у райдужних гірляндах» [7, 275]). Цей простір – модель нереального, ідеалізованого характеру – сприймається ліричним героєм як недосяжний, як такий, що цілком належить минулому. Проте мотив пошуку ліричним героєм цього втраченого раю дитинства присутній у поезії «Вдається чи ні...», темпоральний локус якої – теперішнє (про що свідчить навіть рефрен «Йде середина літа»). Світ дитинства тепер видається ліричному героєві зовсім чужим, неодноразово підкреслюється втрата значущих для нього орієнтирів: неможливість віднайти «свій давній» терикон, «де ти в дитинстві збирав вугілля», ліричного героя оточують тепер «незнайомі люди».

Г. Башляр у праці «Земля і марення про спокій» відзначає: «Кажуть, що у людині «все – шлях»; якщо ми пошлемося на прадавній архетип, то потрібно буде додати: у людині все – втрачений шлях» [2, 197]. Саме у такому ключі реалізується в аналізованій поезії міфосемантика зруйнованої дороги, яка підкреслює неможливість повернутися назад, закритість шляху «додому»: «давні стежки переорано, / дороги дитинства / засаджені кукурудзою». Похмура настроєвість пейзажної замальовки протилежна ідилічному існуванню батьківського двору у поезії «Коли благословилося на світ...», що поступовим нагромадженням побутових подробиць лише підсилює відчуття самотності ліричного героя, його чужорідності. Своєрідною кульмінацією переживань стає образ спустілої хати, зруйнованого та вже нежилого простору наприкінці поезії: «І видиться тобі потемнілий став, / степ охололий від птаства / і збирачів овочу, / видиться вечір, / заволочений хмарами, / видиться хатка – без вікон і без дверей. / Йде середина літа» [9].

Важливою особливістю міфопоетичної картини світу Василя Стуса є бінарна опозиція «дім» – «антидім». Світлому полюсу рідної оселі протиставляється ворожий та темний простір «антидому», що знаходить своє відображення в образах тюрми або домовини. Причому образ тюрми може набирати як значення конкретного фізичного місця, будівлі, в якій перебувають ув'язнені, так і значення абстрактного – тюрми духовної. Ці значення у великій кількості поезій взаємонакладаються, проте можуть також функціонувати цілком автономно. Наприклад, саме про тюрму для духу йде мова в циклі «Костомаров у Саратові»: «За роком рік росте твоя тюрма, / за роком рік підмур'я в землю грузне, / і за твоїм жалінням заскорузлими, / за безголів'ям – про світку нема» [9].

Яскравий прояв протистояння полюсів опозиції «дім» – «антидім» спостерігається у поезії «Весь обшир мій – чотири на чотири...». Ліричний герой поезії знаходиться у полоні обмеженого та отруйного для душі простору «антидому»: «Весь обшир мій – чотири на чотири. / Куди не глянь – то мур, куток і ріг. / Всю душу з'в цей шлак лілово-сірий, / це плетиво заламаних до-ріг» [8, 131]. До локусу «дому» належить образ матері, емоційна напруженість якого підсилена звертанням до фольклорної образності: «Це ти, / о пресвята моя, зигзице-мати!». Ліричний герой усвідомлює неможливість фізичної втечі з простору «антидому», зустрічі з матір'ю («До тебе вже шляхів не напитати / і в ніч твою безсонну не зайти»), проте він впевнений, що його дух не належить цій отруйній площині, що розірвати зв'язок між ним та близькими неможливо, тому закликає матір: «Та жди мене. Чекай мене. Чекай, / нехай і марне, але жди, блаженна. / І Господові помолись за мене. / А вмру – то й з того світу виглядай» [8, 131].

У ліриці ж Арсенія Тарковського ця бінарна опозиція дещо видозмінена: полюсу «дому» протиставлено полюс «фальшивого, несправжнього дому». Останній може змальовуватись не лише в серйозному тоні, а й у іронічно-пародійній манері, як наприклад, у поезії «Новосельє», зображено переїзд («Они переезжали из пещеры / В свой новый дом» [10, 282]). Увага акцентується на акті заповнення нового дому речами зі старого (символічне «обживання» нового дому, перенесення значущих елементів обжитого простору), але не на предметах функціональних та потрібних, а, наприклад, на фарфорі, що скоріше виступає емблемою міщанства. Ми погоджуємося з думкою Ж. Баратинської, яка вважає, що «сам характер речей, які перераховуються, а також їх підкреслена неоднорідність розкриває внутрішню семантичну роз'єднаність і неможливість співвіднесення цього, скоріше хаотичного, випадкового предметного ряду з передбачуваною архетипною семантикою «дому» (як глибоко усвідомленого, особистого, захищеного, обжитого, рухомого простору)» [12, 136]. У такому розумінні дім виступає лише в ролі тимчасової будівлі, нездатної реалізувати семантику стійкої та надійної території земного простору.

У творчості Арсенія Тарковського образ «фальшивого, несправжнього дому» покликаний також реалізувати мотив розчарування в «ідеальному» домашньому просторі (поезія «Позднее наследство»). Ліричний герой поезії Арсенія Тарковського, подібно до ліричного героя з поезії «Вдасться чи ні...» Василя Стуса, стикається з невідповідністю збереженого у пам'яті простору дитячих років та дійсністю. Ідеальні та чарівні спогади дитинства при зіткненні з реальністю виявляються пустими та фальшивими, адже не відповідають потребам ліричного героя, який суттєво змінився та не може тепер дивитись на світ так, як у дитинстві, його теперішнім уявленням про справжній дім («Тяготит мне плечи / Бремя стольких лет. / Смысла в этой встрече / На проверку нет»). Ліричний герой констатує зміни у просторі, який раніше сприймався як «свій»: «Здесь теперь другое / Небо за окном – / Дымно-голубое, / С белым голубком. / Резко, слишком резко, / Издали видна, / Рдеет занавеска / В прорези окна» [10, 291]. Тональність кольористики остаточно вказує на відчуження героя. Таким чином, ідеальна модель дому дитинства виявляється нефункціональною та нежиттєздатною, що підкреслюється повтором («резко, слишком резко») та яскравістю кольору фіранки, який ніби протиставляється спокійним та нейтральним кольорам зовнішнього простору.

Отже, у ліриці обох митців міфологема землі репрезентована у чисельних іпостасях, що відзначаються варіативністю конотацій. Семантичний спектр образів шляху, саду та дому є невід'ємною константою міфопоетичної картини світу лірики Арсенія Тарковського та Василя Стуса та становлять інтерес для подальших досліджень. Для лірики обох поетів основним виявом стає образ райського саду як репрезентації світлих спогадів дитинства. Тобто це ідеалізований топос, що повністю належить площині минулого та не може бути відтворений знову у реальності. Образ дому може розглядатися як одна з моделей просторового буття, заснована на розумінні ліричним героєм своєї відчуженості від світу, осягненні ним своєї приналежності до якісно іншого простору. Це відокремлене простором «дому» чи «антидому» існування поступово призводить до необхідності зміни світосприйняття, до нових пошуків самоідентифікації, результатом чого стає осягнення своєї чужерідності простору, в якому ліричний герой змушений знаходитися, свого «надпросторового» існування.

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Земля и грёзы воли / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2000. – 384 с. (Французская философия XX века).
2. Башляр Г. Земля и грёзы о покое / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с. – (Французская философия XX века).
3. Кекова С.В. Небо и Земля Арсения Тарковского: метаморфозы христианского кода / С.В. Кекова. – Саратов: Изд-во СГСЭУ, 2009. – 164 с.

4. Коцюбинська М. Страсті по Вітчизні: Післяслово упорядника // В. Стус. Дорога болю. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 201–212.
5. Лихачев Д.С. Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст / Д.С. Лихачев – М. : Согласие: ОАО «Тип. «Новости», 1998. – 471 с.
6. Соловей Е.С. Українська філософська лірика : Навч. посіб. із спецкурсу / Е.С. Соловей; Міжнар. фонд «Відродження». – К. : Юніверс, 1999. – 367 с.
7. Стус В. Зібрання творів [Текст] : у 12 т. Т. 4: Вірші 1960-х років (поза збірками), вірші початку 1970-х років (поза збірками). – 480 с.
8. Стус В. Зібрання творів [Текст] : у 12 т. Т. 5: Палімпсести (Найповніший незавершений корпус) / Василь Стус [редкол.: Д. Стус (голова) та ін.] – К. : Факт, 2009 (Бібліотека журналу «Київська Русь»). – 768 с.
9. В. Стус. Твори в 6 т. 9 кн. [Електронний ресурс] / В. Стус. – Режим доступу: <http://www.stus.kiev.ua/index.htm>.
10. Тарковский А. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост. Т. Озерской-Тарковской / А. Тарковский – М. : Худож. лит., 1991. – 462 с.
11. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник / В.Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
12. Baratynskaya Z. POETIK DER «EWIGEN RÜCKKEHR» ARSENIJ TARKOVSKIJS ALS PÄNOMEN DES KONVERGENTEN BEWUSSTSEINS / Zhanna Baratynskaya. – Hamburg, 2011 – 378 с.

Анотація. У статті в компаративному аспекті досліджуються особливості художньої передачі міфологеми землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса, яка втілюється в образах саду і дому, специфіка її трактування. Висвітлюється значення та роль цих образів у творенні А. Тарковським та В. Стусом міфопоетичній картині світу, розглядається інтерпретація образів саду і дому в художніх текстах російського та українського поетів II половини ХХ століття.

Ключові слова: міфологема, земля, дім, сад, міфопоетична картина світу.

Summary. *The article deals with the study of the mythologeme of earth artistic rendering and its features in the comparative aspect in lyrics of A.Tarkovskiy and V.Stus, which is embodied in the images of garden and house, specificity of its interpretation.*

The basis of the artistic world view of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus, like many other poets of the late 20th century, is the mythopoetic paradigm, which is defined by particular worldview.

The mythologeme of earth as one of the primary elements of entity characterized by semantics versatility is important constant of the mythopoetic world view of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus. In the poetic heritage of poetry artists the earth images are displayed in different guises, the specificity of their implementation is determined by using the traditional folk imagery as well as individual author's interpretation caused by the peculiarities of the author's conception of entity.

The mythosemantics of the earth images is a key component for understanding the philosophical outlook of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus, since this is one of the primary elements, which creates the mythopoetic paradigm of lyric poetry artists. The mythologeme of earth in the texts under study is implemented in various guises and the most clearly embodied in the images of road, house and garden.

The importance and role of the images of home and garden in the mythopoetic world view of A.Tarkovskiy and V.Stus are found out. This problem is a scientific perspective; it requires multidimensional further study that enables researches to describe the artistic worlds of Arseniy Tarkovskiy and Vasyl Stus based on being primary elements and categories of human thought the value to them.

Key words: *mythologem, garden, home, mythopoetical picture of the world, image.*

Отримано: 1 липня 2017 р.

РЕАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ ДЖ. БАРНСА «АНГЛІЯ, АНГЛІЯ»

Парадигмою дослідження є особливості сучасної інтерпретації концепту національної ідентичності, який під впливом різних культур стає відбитком історії, національної ментальності, духовної культури. Національні концепти формують концептосферу, виражену в національній ідентичності. Взаємодія різних культур може бути експлікована як взаємодія національних концептів, які в результаті цього процесу або міняються, або доповнюють, або зменшують своє колишнє значення у процесі міжкультурної комунікації.

Слід зазначити, що вивчення категорії національної ідентичності відбувається нерозривно з вивченням постмодерністського гуманітарного знання, його гібридної і фрагментарної природи. Саме словосполучення «національна ідентичність» з'явилося у ХХ столітті; у ХІІ-ХVІІІ століттях мова йшла скоріше про такі поняття як «національний дух», «національний характер», які широко використовували Е. Шефтсбері, Ж. Руссо, І. Кант.

Однією з перших проблема національного була сформульована у зв'язку з питаннями національної ідентичності відносно англійської культури, яка відрізняється високим рівнем національної рефлексії. Внаслідок цього оформилося поняття «англійське», що описує особливості національного характеру і спосіб життя англійців. Дана проблема була популярною темою протягом тривалого часу, але вона ніколи не була такою актуальною, як зараз. Актуальність даної роботи пов'язана із підвищенням інтересу до проблеми національної ідентичності, руйнуванню меж між реальністю та вигадкою і тим, як концепт національної ідентичності реалізується у постмодерністському романі. Метою статті є дослідження реалізації концепту національної ідентичності у романі Джуліана Барнса «Англія, Англія».

Національна ідентичність є однією з домінант індивідуальної моделі світу автора, яка визначає особливості ідейно-естетичних координат художнього світу літературного твору. Опозиція «свій-чужий» стає основою пошуків національної ідентичності, поверненням до національного коріння, консолідації (об'єднання) на основі національної приналежності. Присутність «чужого» в картині світу, протиставлення себе, «свого», національно детермінованого простору «чужому» об'єктивно сприяє внутрішній згуртованості та мобілізації нації. Можна відзначити, що серед художніх засобів, що виражають національну ментальність і концептосферу, помітне місце належить символічним образам, художнім деталям. Вивчаючи літературні твори з точки зору національної ідентичності, слід звернути увагу на те, як і за допомогою яких художніх засобів зображується у романі пошук героєм національної ідентичності і який новий вимір реалізації цієї проблеми можна виявити навіть у відомому творі.

У постмодерністських концепціях національна ідентичність розглянута в різних ракурсах. Так, Б. Андерсон визначає націю як «уявну спільноту» (imagined community), генетично обмежену і суверенну [1, 22]. Далі він пояснює, що вона «уявлена тому, що представники навіть найменшої нації ніколи не знатимуть більшість зі своїх співвітчизників, не зустрічатимуть і навіть не чути будуть нічого про них, і все ж в уяві кожного житиме образ їх співпричетності» [1, 22]. Найважливішою ознакою нації, за Б. Андерсоном, є єдність нації, «адже незважаючи на фактичну нерівність і експлуатацію, які там панують», вона «завжди сприймається як глибоке й солідарне братерство» [1, 24].

С.А. Гарушьян, у свою чергу, виділяє чотири аспекти національної ідентичності:

- історичний (нація має минуле, в якому відбувалися важливі історичні події; нація також має майбутнє, перед яким несе відповідальність);
- етичний (люди, які складають націю, мають спільні риси, уявлення та принципи, що відрізняють їх від інших);
- географічний (ця група людей прикріплюється до певної географічної місцевості);
- культурний (загальні цінності, смаки, світовідчуття) [4, 67–68].

Розвиток і розширення «Свого» може відбуватися як через створення нового, так й освоєння «Чужого». Адже спробувати побачити й зрозуміти «Своє» можна, насамперед, відносно «Чужого», «іншого», «не свого», лише дивлячись у «чужу свідомість». За словами М.М. Бахтіна, «чужа культура, тільки в очах іншої культури розкриває себе повніше та глибше. Один зміст розкриває свою глибину, зіткнувшись з іншим, чужим змістом: між ними починається начебто діалог, який долає замкнутість й однобічність цих змістів та культур» [2, 147].

Дослідження феномена «англійськість» набуває особливої актуальності в наші дні у зв'язку з тим, що у ХХ столітті зазнала суттєвої трансформації англійська традиційна картина світу, яка

потребує нового осмислення. При розгляді концепту «англійськість» слід зазначити, що він знаходиться на межі декількох складових елементів і є етно-психо-лінгвістичним феноменом. Подібне сприйняття англійськості підтверджується творчою концепцією англійських письменників. Англійське як національна концептосфера розуміється, звичайно, як культурний світ Великої Британії. Однак слід зазначити, що останнім часом починають все виразніше розрізняти поняття «британське» і «англійське». Якщо поняття «британське» має імперські конотації, «англійське» включає в себе уявлення про англійську національну самобутність.

Поняття «англійськість» має на увазі характеристику національного менталітету англійців і є вираженням концепту «англійського», що розуміється як сукупність різноманітних культурних складових, формуючих національну унікальність англійців. Специфіку поняття «англійськості» як літературознавчої категорії необхідно також осягнути і в системі сформованих бінарних опозицій: «своє» – «чуже», «національне» – «іншонаціональне», «своєрідність» – «інше уявлення». Англійськість як характеристика ментальності культурного поля «своє» – «національне» – «я» також може бути способом відображення в художньому творі зовнішнього і внутрішнього буття. Парадигма англійськості може бути представлена через наступні опозиції: англійськість – своє – чуже – національне – іншонаціональне – я, англієць – інша національність.

Е.Г. Петросова, констатуючи паралельне існування мультикультуралізму і англійськості, основну ідею концепції англійськості вбачає в тому, щоб «при всій відкритості загальноєвропейським впливам зберегти споконвічно національні, історично сформовані категорії, що відобразили суть ментальності, характеру, способу мислення і пошуку шляхів взаємодії свого і чужого мовного матеріалу». Ідейно-тематичний контекст англійськості в художньому творі представлений наступними основними аспектами: географія, міфи і реалії історії, буття і побут, архітектура, інтер'єр, мода. Образний контекст поняття, насамперед, пов'язаний з проявом в характері персонажів якостей англійського національного характеру. Лінгвістичний контекст безпосередньо втілений в «своєму англійському», або «малому англійському як Іншому» [5, 96].

М.В. Цветкова виділяє й описує особливо значущі концепти «англійського культурного світу». Це – дім, свобода, приватне життя, здоровий глузд, почуття гумору, джентльменство, чесна гра, стриманість, традиція, спадщина. Англійськість як характеристика ментальності культурного поля «своє» – «національне» – «я» також може бути способом відображення в художньому творі зовнішнього і внутрішнього буття. Парадигма англійськості може бути представлена через наступні опозиції: англійськість, своє, чуже, національне, іншонаціональне, я – англієць, я – іншої національності. «Англійськість», навпаки, як стійка національна традиція є формою вираження «свого» (своєрідності, самовизначення, самобутності, самосвідомості, самоідентифікації) [6, 91].

Вивчаючи концепції англійськості в літературному творі, необхідно враховувати наступні моменти: характер авторського бачення (національність, світогляд); багатоаспектність прояву англійськості (на сюжетно-композиційному, образному, жанровому рівнях тексту); ступінь читачього сприйняття та оцінки (особистий, літературний досвід читача).

Проблема національного характеру і способу життя яскраво проявляється в романі Дж. Барнса «Англія, Англія» (1998). Концепт ідентичності починає реалізовуватися вже на рівні назви роману, яка, з одного боку, є простим стилістичним повторенням – засобом вираження якоїсь емоції, від милування до жалю, а з іншого, перегукується з назвами відомих текстів англійської літератури – оповіданням Д.Г. Лоренса «Англія, моя Англія» (1915) та есе Дж. Оруелла «Англія, Ваша Англія» (1941). Водночас іронічність цієї назви полягає у тому, що «England, England» виявляється не більш, ніж адресою. Концентрованим символом англійської ідентичності постає копія Англії у другій частині роману, що й називається «Англія, Англія». Подвоєння назви відображає створену нову реальність, постмодерністську утопію, що успішно конкурує з оригіналом. Спочатку острів Уайт претендує лише на поштову адресу в межах Британії, чим і пояснюється подвоєння, а згодом стає тією самою Англією, замінивши стару державу. Вираз «Англія, Англія» – адреса утопії: «адміністративна область – Англія, країна – Англія».

Використаний Барнсом образ Острова як моделі цивілізації – ще одне звернення до традицій національної літератури (від Томаса Мора до Джона Фаулза). Острів з'являється в літературі як ізольований простір, що надає авторові великі можливості для проведення інтелектуального експерименту. Пропорційно мініатюризовані пам'ятки історії, безсистемно розташовані на казковому острові, задовольняють потребу суспільства «споживати» окоглядне минуле у формі начотного первісного міфу. У романі «Англія, Англія» Барнс створив «копію» історичної реальності Великої Британії. Завдяки застосуванню відповідних маркетингових технологій, а також засобів відтворення історії, те, що раніше вважалося історичною реальністю, замінюється на дублікат, набуває ілюзорної подібності, тобто перетворюється на гіперреальне. Письменник вибудовує гіперреальність через симулякр історичних подій та особистостей, які існують у серіях репродук-

цій, не наділених історичним змістом. У романі «Англія, Англія» постає «копія» узагальненої історичної реальності Великобританії і доводиться до абсурду одна з актуальних концепцій сучасного існування Англії як свого роду культурного заповідника, основою привабливості якого стає історичне минуле та культура.

Таким чином, тема конструювання ідентичності у романі виноситься на перший план, де Барнс демонструє, що сама ідея національного давно зменшилася до рівня тематичного парку. Доводячи проблему ідентичності до межі, Барнс підкреслює не тільки бутафорську природу нації, а й соціально-економічну вигоду від продажу ідентичності як продукту. У дослідженні концепції національного важливу роль відіграє історія, яка включає в себе уявлення про національний хронотоп, національний спосіб життя, національний характер. Так, образ національної історії являє собою цілісну модель, враховує всі національні цінності та особливості сприйняття історії людьми. Стало очевидно, що середній англієць має лише смутні «спогади» про найважливіші події історії та історичні особистості. Єдине, в чому він упевнений, – це речівка, завчена їм у початкових класах, та сама, яку повторює Марта, головна героїня. Ці римовані речівки, що полегшують школярам запам'ятовування найважливіших історичних дат, перетворили двохтисячолітню англійську історію в наратив, текст. Історичне оповідання, у свою чергу, вже не зображує історичне минуле, а лише розігрує в образах наші уявлення та стереотипи про минуле, які тут же стають «популярною історією». Якщо і є реалістичний ефект, то він виникає від поступового усвідомлення рамок наших стереотипів і роздумів над сучасністю, яка диктує нам популярні образи історії; сама ж історія залишається поза досяжністю. Основна функція пам'яті полягає не у відновленні перебігу подій, а у виправданні сучасного стану речей, та поясненні вже сформованої ідентичності.

Помилковий перший спогад Марти прямо пов'язаний з концепцією «Англії, Англії», яку обговорюють сер Джек зі своєю командою. Джек Пітмен ставить метою зробити Острів привабливим для туристів. Джек обирає острів Уайт для створення тематичного парку завдяки його формі у вигляді ромбу, що відразу активізує у свідомості магната інше значення цього слова, «діамант»: «...Look at her. The little beauty. Look at the shape of her. Pure diamond.... A pure diamond. Little jewel» [8, 62]. Доказом того, що сер Джек вживає іменник *diamond* у двох значеннях, є використання у реченні синоніму цього слова, *jewel* – скарб. Йому не так важлива правдивість історії, як її «зовнішній вигляд». Історичні події та герої обростають новими подробицями, про справжність яких ніхто й не замислюється. Герой роману Джек Пітмен бажає не просто відтворити на острові Уайт тематичний парк з визначними пам'ятками Англії, а отримати прототип у найкращому прояві. «Пітко» створює Англію в мініатюрі, що містить в собі основні ознаки англійськості, яка була створена за допомогою вивчення громадської думки. Англійська монархія також надає перевагу острову, тому і перебирається туди назавжди. Поступово Острів з чисто економічного проекту перетворюється на незалежну державу, інтерес світової спільноти зміщується з великого острова на маленький, і стара добра Англія занепадає.

З іншого боку, остання частина роману Барнса, «Англія», грає з тією ж темою національного спаду і можливого відродження, але, з іншого боку, також включає в себе елемент туристичної інформації. На думку К. Максимиук, стара Англія, яка знову з'явилася на головному острові через історичний занепад внаслідок успіху проекту острова Сера Джека, – це повернення до доіндустріальної, пасторальної версії нації, в якій відроджується сільський Золотий вік – вірніше «сільський міф», який сатирично представлений Барнсом як традиційне, романтичне уявлення більшості англієць про їх національну ідентичність, пов'язану з сільською місцевістю та її непримиренними цінностями, як місце справжньої самосвідомості нації [10, 67]. Л. Булгер також погоджується, що друга частина роману виявляється «підробкою інститутів та традицій Стародавньої Англії» [9, 53]. Основні англійські культурні символи виражені як власними (Shakespeare, Magna Carta), так і загальними назвами (*shopping, breakfast*). Хоча переважна більшість номінацій – це конкретні іменники, велика частина яких є англійськими культурними реаліями – всесвітньо відомими англійськими брендами (*double-decker buses, pubs, London taxis, thatched cottages, beefeaters*), у списку головних символів «англійськості» також зустрічаємо абстрактні назви (*imperialism, hypocrisy*), що доводить суперечливість і водночас заявленість уявлень більшості людей про певні культурні надбання.

У романі все, що входить до поняття «англійськості», чітко відмежовується від усього «неанглійського». Зокрема, це відбувається при виборі страв, які туристи матимуть змогу скуштувати на острові. Схвалення отримують страви, чії назви мають безсумнівні маркери англійськості, що переважно представлені топонімами (назвами англійських графств, міст, районів міст): «Roast beef of Old England was naturally approved on the nod by the Gastronomic Sub-Committee, as were Yorkshire pudding, Lancashire hotpot, Sussex pond pudding, Coventry godcakes, Aylesbury duckling, Brown Windsor Soup, Devonshire splits, Melton Mowbray pie, Bedfordshire clangers,

Liverpool Christmas loaf, Chelsea buns, Cumberland sausages, and Kentish chicken pudding» [8, 90]. Окрім «типового», англійського меню, необхідної корекції також зазнають: національний характер англійців, персонажі англійської історії, факти з історії Англії, англійські традиції тощо. Це здійснюється, зокрема, за допомогою протиставлення, яке відбувається як на рівні одного речення, так і в межах цілого текстового відрізка, наприклад порівняння образу «типових англійців» – мешканців острова зі стереотипним образом англійців: «...The warm, friendly, natural people. Irish eyes are smiling ... as cold, snobbish, emotionally retarded, and xenophobic. As well as perfidious and hypocritical, of course» [8, 108]. Завдяки протиставленню прикметників з протилежними значеннями – warm / cold, emotionally retarded; friendly / xenophobic; natural / snobbish, hypocritical, наголошується неправдоподібність, фальшивість «Англії, Англії».

Легенда про Робін Гуда є ілюстрацією того, як Барнс «деконструє квінтесенцію англійськості» і показує, що навіть популярний міф може містити конотації, які, будучи специфічно англійськими, ведуть до створення не найбільш вигідного образу нації» [3, 12]. На думку Дж. Фаулза, «ця легенда – єдина національна легенда, яку знає кожен англієць і кожна англійка, починаючи щонайменше з 1400 року. Ким був Робін Гуд, що він дійсно робив в густому і темному підліску історії, не настільки важливо. Важливо те, ким його зробила народна історія. Робінгудизм по суті своїй є критичною опозицією проти бездіяльності» [7]. Таким чином, бунтівні Барнсівські вільні стрільці, що вийшли з-під контролю Острову (грабують туристів), є підтвердженням життєстійкості міфу, його глибинного впливу.

Таким чином, утопія в романі Джуліана Барнса перетворюється на антиутопію. У жанрі антиутопії зображується суспільство, яке претендує на те, щоб вважатися досконалим, проте, з позиції цінностей показано з негативного боку. У цьому антиутопічному світі з'являються різноманітні проблеми. Одна з них пов'язана з можливістю для гостей зіткнутися з «брутальністю сьогодення». На острові багато акторів, що зображують відомих персонажів. Гості можуть провести вечір у компанії Семюеля Джонсона, якого зображує професійний актор. Однак, туристів не влаштовує, що він страшенно одягнений, і те, що він постійно мовчить. Фактично, туристи скаржаться на те, що талановитий актор веде себе, як справжній Семюель Джонсон, і вони змушені стикатися з «грубістю справжнього». У романі Барнса стара Англія так і не стала справжнім раєм; це всього лише частина раю, шматочок справжньої Англії. Між Англією, Англією та Старою Англією є щось спільне – справжність не є їх визначальною рисою.

Отже, дискурсивне конструювання «англійськості» в романі Джуліана Барнса «England, England» має два виміри – «Англія як сукупність графств» і «Англія як сукупність культурних символів». У першому випадку маємо справу з географічною ідентичністю, вираженою топонімами, у другому – з культурною ідентичністю, відображеною різними видами власних назв (назвами споруд, брендів тощо), загальними (конкретними, абстрактними) назвами. Культурні символи Англії є ключовими одиницями конструювання «англійськості» в романі. Роман Дж. Барнса доводить, що у літературному творі «англійськість» може актуалізувати національну ментальність як «свого», так і «чужого» «Я» автора / героя. У художній картині англійськості письменників-англійців, британців та іноземців загальним можна назвати добре знання класичної англійської літератури, романтично-іронічне ставлення до культури минулого та історичної спадщини англійців. «Англійськість» набуває особливої актуальності в наші дні у зв'язку з тим, що в ХХ столітті зазнали суттєвої трансформації і зажадали нового осмислення традиції англійської картини світу.

Список використаних джерел

1. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / Бенедикт Андерсон ; [пер. з англ. В. Морозова]. – К. : Критика, 2001. – 272 с.
2. Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи / М.М. Бахтин. – М. : Лабиринт, 2000. – 640 с.
3. Вежбицкая А. Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики [Текст] / А. Вежбицкая ; [пер. с англ. М. А. Кронгауз]. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 272 с.
4. Гарушьян С.А. Проблема национальной идентичности в эссеистике Дж. Фаулза / С.А. Гарушьян // Известия Саратовского университета. – 2009. – Вып. 3. – С. 67–71.
5. Петросова Е. Г. Концепция «английскости» в современном постмодернистском романе (Г. Свифт, П. Акройд): дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец.: 10.01.03. «Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы)» / Е. Г. Петросова. – М., 2005. – 147 с.
6. Цветкова М. В. Концепт «Englishness»: основные константы / М.В. Цветкова // Проблема национальной идентичности в культуре и образовании России и Запада : Материалы научной конференции в 2 т. – Воронеж : ЦЧКИ, 2000. – Т. 2. – С. 87–93.

7. Фаулз Дж. Быть англичанином, а не британцем [Электронный ресурс] / Джон Фаулз ; [пер. с англ. И. Тогоевой]. – Режим доступа : https://www.e-reading.club/chapter.php/59532/17/Faulz_-_Krotovye_nory.html.
8. Barnes J. *England, England* / Julian Barnes. – L. : Vintage Books, 2012. – 266 p.
9. Bulger L.F. «We Are No Longer Mega» in *England, England* by Julian Barnes / Laura Ferdinand Bulger // *JoLIE*. – 2009. – Vol. 2. – № 2. – P. 51–58.
10. Macsiniuc C. Post-tourism and the Motif of Regression in Julian Barnes's *England, England* / Cornelia Macsiniuc // *Messages, Sages, and Ages*. – 2015. – Vol. 2. – № 2. – P. 66–75.

Анотація. Стаття присвячена визначенню концепту національної ідентичності як відбитку історії і духовної культури на рівні його реалізації у постмодерністському романі на прикладі «Англії, Англії» Джуліана Барнса, де добре знання класичної англійської літератури, романтично-іронічне ставлення до культури минулого та історичної спадщини англійців актуалізують національну ментальність.

Ключові слова: концепт, національна ідентичність, англійськість, Джуліан Барнс.

Summary. *The topicality of this work is related to the increasing interest in the problem of national identity, elimination of boundaries between reality and fiction and the ways the concept of national identity is implemented in a postmodern novel. The main purpose of the paper is to study the implementation of the concept of national identity in Julian Barnes's novel «England, England».*

Under the «national identity» as a historical category one should understand «the total characteristics» of the national idea, the mentality and the relationship with a society. There are four aspects of national identity: historic (the past of a nation in which there were important historic events as well as the future for which it is responsible); ethical (people who make up the nation share some features, concepts and principles that distinguish them from others); geographical (the group of people attached to a particular geographical area), and cultural (common values, tastes, attitude). Englishness as a national concept is usually understood as the UK's cultural world. It should be noted that in recent years researchers have begun to clearly distinguish between the concepts of «Britishness» and «Englishness». If the term «Britishness» has imperial connotations, «Englishness» includes the idea of English national identity.

The paper studies the ways and patterns of reflecting the authenticity of Englishness and the elusive nature of identity in the novel by the famous English postmodernist writer Julian Barnes «England, England». The writer investigates the themes of what is authentic, what is unreal, what the nature of «Englishness» might be, and suggests the idea that anything can become a commodity, even history. Barnes examines the arbitrary nature of history writing and the cyclical nature of history and satirizes the ideas that the English hold about themselves. For Barnes, Englishness and national identity in the modern world haven't historical foundation that would help them preserve their authenticity. He believes that the truth about the past is hardly ever there. The construction of a new concept of national character based on historical patterns in modern culture satirical reinvented the novel by J. Barnes based on the model of utopia.

Key words: concept, national identity, Englishness, Julian Barnes.

Отримано: 19 липня 2017 р.

УДК 821.112.2-14Аус.09

О. В. Кравчук

«ЧЕКАЮ НА МОГО ВОСКРЕСЛОГО ЛИЦАРЯ»: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ ДОН КІХОТА В ЛІРИЦІ РОЗИ АУСЛЕНДЕР

У літературознавстві існує таке поняття як «транзитивні», або «вічні» образи, тлумачення якого можна знайти у відповідних довідниках – словниках літературних термінів, енциклопедіях. Так, приміром, відомий український літературознавець М. Ільницький вважає, що «вічні образи, світові образи – літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів і відображеної в них епохи. Такими є Прометей, Дон Кіхот, Гамлет, Фауст, Дон Жуан та інші. Породжені певними історичними умовами, вони водночас зосереджують у собі важливі риси людського характеру, ситуації і конфлікти, які повторюються в нових суспільних обставинах. Вічні образи містять у своїй художній конкретності момент загальнолюдського, корінних основ буття, завдяки чому набули поширення в багатьох літературах» [3, 329]. Другим

у переліку «вічних образів» тут названо Дон Кіхота, героя роману Мігеля де Сервантеса Сааведри (1547–1616) «Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі», що є унікальним взірцем єдності стилю письменника та його мови, в якому виразно й неповторно відтворена навколишня дійсність середньовічної Іспанії. Сервантес зумів поєднати опис життя героїв із пародіями на середньовічні лицарські романи, показавши усі класи й прошарки іспанського суспільства XVII століття. Дискусії навколо даного образу не припиняються й досі, відкриваючи все нові грані його осмислення. Ім'я Дон Кіхота з власного перетворилось на загальне, донкіхотами стали називати людей, що неспроможні розібратися в дійсності, тому їхні погляди і вчинки виглядають комічно й нічого, крім сміху, викликати не можуть. Таке сприйняття донкіхотства є досить поширеним.

Але існує ще й інший аспект донкіхотизму, інакше ставлення до Дон Кіхота. Пригляньмося, що писав Г. Гайне у своїй передмові до німецького видання твору: «... перо генія завжди вище за самого генія, воно завжди сягає набагато далі, ніж це було передбачено в його задумах, обумовлених епохою, і Сервантес, сам того не усвідомлюючи, написав найяскравішу сатиру на людську захопленість». [2, 5]

Як кожний великий літературний твір, «Дон Кіхот» знайшов своє втілення й в інших видах мистецтва, наприклад, у музиці. Існує симфонічна поема Р. Штрауса. Можна згадати оперу Ж. Массне «Дон Кіхот», яку прославив виконанням головної партії легендарний Ф. Шаляпін. В образотворчому мистецтві Сервантесів роман знайшов також всебічне віддзеркалення. З відомих художників у числі перших, хто створив образ Дон Кіхота, був іспанський художник Ф. Гойя. Чимало митців Франції також з успіхом ілюстрували «Дон Кіхота». Велику популярність мали ілюстрації Т. Жоанно, а особливо – Г. Доре. Дуже яскравий образ Дон Кіхота створив О. Дом'є. З пізніших художників у першу чергу слід назвати іспанців І. Зулоагу, П. Пікассо і С. Далі. Киянин, видатний художник Б. Крюков, один із перших українців дав ілюстрації до Сервантесового роману, але то вже було в Аргентині, куди емігрував художник. Там він ілюстрував «Дон Кіхота» для розкішного видання в серії «Незабутні постаті». В часописі «Ранок», у 1966 р., з'явився «Дон Кіхота» в перекладі М. Лукаша із ілюстраціями київської художниці О. Петрової.

У корпус присвяченої Дон Кіхоту світової поезії (Дж. Г. Байрона, Ц. Норвіда, П. Верлена, В. Брюсова та ін.) органічно вписуються варіації німецькомовної поетеси з Буковини, Рози Ауслендер. Варто, однак, зауважити, що у даній розвідці образ героя Сервантеса та його значення для поезії Ауслендер аналізується вперше. Метою нашої статті є дослідження функціонально-стилістичної наповненості образу Дон Кіхота в ліриці Ауслендер.

Роза Ауслендер (1901–1988) народилася у Чернівцях, в єврейській родині, в якій тісно переплелися східно- та західно-європейські корені. З сімнадцяти років вона починає заносити у щоденник окремі нотатки, враження вірші. У 1921 р., після смерті батька, іммігрує до Америки, де живе тривалий час, але згодом повертається на батьківщину, щоб доглядати за хворою матір'ю. У 1939 році у невеличкому чернівецькому видавництві з'являється її перша збірка під назвою «Der Regenbogen» («Райдуга»). Після страхіть війни Р. Ауслендер разом із матір'ю та братом Максом назавжди покидає Чернівці. Проте заледве прибувши до Бухареста, вона отримує запрошення від своїх американських друзів і переїздить до Нью-Йорка. Після багатьох душевних потрясінь поетеса певний час взагалі не може писати, але ось одного вечора це мовне заціпеніння спадає, й вона ловить себе на тому, що мережить на папері рядки англійською мовою [1, 24]. Майже ціле десятиліття з 1947 по 1956 рр. Р. Ауслендер писала свої поезії тільки англійською.

Перше повоєнне повернення у 1957 р. Рози Ауслендер до Європи, стало свого роду також поверненням у лоно рідної мови. Поетеса здійснила кількамісячну мандрівку по Європі, відвідавши Францію, Італію, Грецію, Іспанію, Австрію, Швейцарію та інші країни. Під час цієї подорожі вона зустрічається зі своїм земляком, Паулем Целаном у Парижі, який на той час уже був відомим поетом. Після розмов із поетом, якому вдалося пробудити в авторці тугу за рідним словом, відбувається кардинальна переорієнтація творчої манери Р. Ауслендер. Вона відмовляється від притаманної раннім віршам класичної строфіки й римування та звертається до верлібру.

Захоплюючись багатим історичним минулим Італії та Іспанії, весною 1963 року Р. Ауслендер знову відвідує ці країни. Оскільки образ Дон Кіхота з'являється у її першій повоєнній німецькомовній збірці «Незряче літо», то дозволимо собі припустити, що герой Сервантеса привернув особливу увагу авторки саме під час відвідин його Батьківщини.

Лицар Сервантеса утілює справедливість та людяність, але живе в епоху, коли всі ці гуманістичні цінності висміюються. Головний конфлікт роману полягає у зіткненні уявлень про дійсність з самою дійсністю. Подібно до героїв лицарських романів, Дон Кіхот виїздить на пошуки подвигів задля прославлення імені ідеальної дами свого серця. У цьому образі химерно переплітаються благородні, чисті ідеали та безглузді вчинки. Мандрівний лицар мріє служити людям, аби знищити зло, скасувати беззаконня, а насправді, своїми діями лише множить зло. У контексті подій XX століття й наслідків націонал-соціалістичного панування фігура Дон Кіхота у творчості

Ауслендер набуває нового значення й звучання. Авторка підносить свій ліричний голос за примирення, духовне відродження, пам'ять. Так, в одному з своїх інтерв'ю в 1977 р. Р. Ауслендер сказала: «Так, «початок» чи «відродження» людяності можуть бути завжди, у цій країні також... Я гадаю, що багато громадян ФРН, зокрема, мисляча частина молоді, винесли урок з того жакливого досвіду [8, с. 64]». А ще вона не претендує на роль морального судді, не стає в позу жертви-обвинувача, оскільки переконана, що «звинувачення не робить людей, тим більше, можновладців, кращими [8, 64]». Тобто ми бачимо, що гуманістична позиція Дон Кіхота є дуже близькою для поетеси, яка вірить у кращі якості людини.

У ліричному доробку поетеси знаходимо шість поезій, написаних у різні періоди її творчості, у яких вона звертається до образу Сервантеса: «Don Quixote I» («Дон Кіхот I»), «Don Quixote II» («Дон Кіхот II»), «Vergeblich» («Марно»), «Pegasus» («Пегас»), «Dulcinea» («Дульсінея») та «Ich f hl es» («Я відчуваю»). Це той час, коли поетеса знову повертається до рідної німецької мови, він характеризується формальною і стилістичною переорієнтацією творчої манери. Поетичний текст «Дон Кіхот I», де ми вперше зустрічаємо героя Сервантеса, написаний у формі неримованого верлібрового терцету. Ми бачимо, як авторка поступово відмовляється від рими, проте ще певний час зберігає класичну строфічну будову віршів. Варто зазначити, що в цьому вірші вже з першого версу ліричне Я звертається до читача вустами Дульсінеї, дами серця Дон Кіхота. Це є важливим моментом, на якому, як ми гадаємо, слід наголосити, оскільки мова ведеться від її імені у більшості поезій: «Ich liebe ihn bin seine Dulcinea» [4, 9], «Ich Dulcinea / Kuhmagd / dien ihm im Stall» [6, 144], «Ich Dulcinea / warte auf meinen Ritter / der zarten Gedanken» [6, 161]. Дульсінея з роману Сервантеса стала прототипом ауслендерівської дами серця. Якщо Дон Кіхот та його зброєносець Санчо Панса є дієвими персонажами роману, то образ Дульсінеї Тобоської є романтичною вигадкою лицаря. В реальності роману – це Альдонса Лоренцо, проста дівчина з сусіднього села Тобосо, яку добре знає Санчо Панса. В кінці першої глави роману ми дізнаємося, що деякий час Дон Кіхот був закоханий в неї. Це було платонічне кохання, але кожен раз, коли він бував у Тобосо, то із захопленням спостерігав за нею. Цікавим є висловлювання Дон Кіхота про всіх дам серця в цілому і свою зокрема: «Зваж іще й на те, що не всі дами, яких оспівують поети під різними вигаданими йменнями, суть справжні і дійсно суцї істоти. Невже ти думаєш, що всі оті Амаріллі, Філіди, Сільвії, Діани та Галатеї, яких повно скрізь по книжках і романсах, по цілюрнях і театрах, що всі вони насправді живі жінки й дівчата, облюблениці тих, що славили їх і славлять дотепер? Певна річ, що не так воно є; їх здебільшого вимріяли поети, аби було про кого вірші складати, аби всі гадали, що вони когось кохають і чийогось кохання варті. [2, 150] Як бачимо, Дон Кіхот зізнається, що його дама серця є вигаданою особою.

Наступний вірш під назвою «Пегас» ввійшов до збірки «Gelassen atmet der Tag» («Незворушно дихає день») у 1976 р. У цьому поетичному тексті поряд із образом Дон Кіхота з'являється крилатий кінь Пегас, персонаж стародавнього грецького міфу, що народився з крові горгони Медузи, коли Персей відтяв їй голову. До його завдань входило приносити Зевсові на Олімп грім та блискавку. У 3 ст. до н. е. александрійські поети створили легенду про Пегаса. Одного разу музи співали так гарно, що вся природа слухала їх у мовчанні й незрушності, а гора Гелікон від захоплення почала швидко рости й доросла аж до неба. Тоді олімпійські боги наказали Пегасу повернути гору на землю. Кінь ударив по горі копитом, від чого гора враз перестала рости, а на місці удару забило джерело Гіппокрена, з якого за легендою поети черпали натхнення [9, 393].

Образний рівень вірша поетеса формує за допомогою лаконічних, майже скупих штрихів, які, однак, дозволяють нам яскраво відтворити картину подій:

Auf einem Blitz
ist mein Flügelpferd
über mich hinweggeritten

На блискавці
мій крилатий кінь
промчав наді мною

Ich bat Don Quichotte
es zu holen

Я попросила Дон Кіхота
наздогнати його

Er wird es mir bringen
auf einem Blitz

Він поверне мені його
на блискавці

[5, 175]

Оскільки образ Пегаса асоціюється із творчим натхненням поетів, то цілком можемо припустити, що авторка отожднює себе із ліричним Я у цьому поетичному тексті. Це важливо нам для перекладу українською другої строфи: «Ich bat Don Quichotte», коли ліричне Я звертається до хороброго лицаря по допомогу. У німецькій мові, в минулому розповідному часі Präteritum, дієслово в третій особі однини має однакове закінчення як у чоловічому так і в жіночому родах.

В українській ж мові ми повинні знати, особа якого роду виконує дію. Ще одним важливим аргументом на користь нашого вибору можна вважати той факт, що у більшості віршів ліричне Я говорить від імені Дульсінеї, дами серця Дон Кіхота. У останній строфі ми бачимо, що ліричний персонаж вірить у те, що Дон Кіхот зуміє повернути крилатого коня. Auf einem Blitz – перший та останній верси утворюють тут своєрідне обрамлення вірша.

Наступний вірш «Дон Кіхот II» був написаний в період 1981–1982 рр. і відноситься до пізнього періоду творчості Ауслендер. Герой Сервантеса експліцитно присутній лише в заголовку вірша, який відсилає нас до образу Лицаря Сумного Образу. Дульсінея ж звертається до читача одразу у першій строфі:

Ich Dulcinea warte auf meinen Ritter der zarten Gedanken	Я – Дульсінея чекаю на свого Лицаря Нижних Думок
Einst kam er auf einem Flügelroß und ritt mit mir zu den Sternen	Якось він прибув на крилатім коні й помчав зі мною до зірок
Wie fielen Er starb	Ми впали додолу Він помер
Ich liege in einer Wüste ohne Oase	Я лежу в пустелі без оазису
warte auf meinen auferstandenen Ritter	чекаю на мого воскреслого Лицаря

[7, 182]

Якщо Сервантес називає свого героя Лицарем Сумного Образу, то у Ауслендер у першій строфі він стає Лицарем Нижних Думок і несе в собі позитивну конотацію. У другій строфі Дон Кіхот з'являється верхи на крилатому коні й прямує разом з Дульсінеєю до зірок. Як бачимо, знову з'являється крилатий кінь, що асоціюється із поетичною творчістю, а Дон Кіхот є її супутником. Наступні три строфи складаються лише з двох версів, у яких авторка дуже лаконічно описує подальші події. По дорозі лицар гине, а Дульсінея опиняється далеко в пустелі, де немає води. Останні два верси перегукуються з двома версами першої строфи, знову утворюючи рамкове обрамлення, лише тепер ліричне Я чекає на воскреслого лицаря. Поза цією рамковою конструкцією залишається – чи до неї додається – ще перший верс: Я – Дульсінея. Образ воскреслого лицаря може знаменувати своєрідне «літературне воскресіння» [10, 26] поетеси, її повернення до рідної мови.

Проте найцікавішим, на нашу думку, є вірш «Я відчуваю», що ввійшов до збірки «Я ще граю», де зібрані останні поезії авторки, написані у 1985–86 рр., і в якому образ Дон Кіхота у ліриці Ауслендер з'являється востаннє:

Ich fühl es	Я відчуваю
Ich bin Don Quichotte	Я Дон Кіхот
Kämpfe tapfer um ein Wort	Борюсь мужньо за слово
Sancho Pansa wie mein Schatten	Санчо Панса як моя тінь
Der Zweifel kommt	З'являється сумнів
Stech ihn tot	Вбий його

[7, 182]

Як бачимо у даному вірші відбувається радикальна зміна перспективи ліричного Я. Якщо у попередніх віршах мова велася здебільшого від імені Дульсінеї, то тут одразу ж на початку вірша ліричне Я зізнається читачам, що відчуває себе Дон Кіхотом і мужньо бореться за слово. Авторка використовує синекдоху «слово», що на нашу думку, символізує поетичне мовлення в цілому. Дана поезія може слугувати прикладом поетологічного тексту, в якому авторка звертається до теми творчого процесу й акту написання. Звернімося до поетологічного есе Р. Ауслендер «Усе може бути мотивом», в якому вона розмірковує про процес творчої діяльності. Воно розпочинається так: «Чому я пишу? Бо слова мені диктують: пиши нас. Вони хочуть об'єднуватись, ставати союзниками. Слово зі словом. Одна фаланга слів за мене, друга проти мене. Всі вони товпляться, прагнучи вийти на паперове поле, – тут має відбуватися битва... Але слова – то не піддатливі покірні фігури, з якими можна поводитися, як заманеться. Я неправильно їх зрозуміла, твердять вони, малося на увазі інше. Помістила їх не на належному місці, буркотять вони... Наполегливі, навіть найніжніші... Вони обертають стиль навсід, атакують мене, примушують рухати їх сюди-туди, аж доки не вирішать, що зайняли належне місце...» [8, 91]. Цим яскравим образним описом Р. Ауслендер намагається донести до читача поетологічне міркування у формі, максимально доступній для розуміння. Вона зображає своєрідний «розподіл ролей». Слова виконують подвійну функцію: по-перше, вони є рушійною, основоположною силою, що спонукає до творчості, по-друге, матеріалом для літературної продукції. Однак ми розуміємо, що символічний опис боротьби зі словами є проекцією ні на що інше, як на складний, комплексний, більш чи менш тривалий процес творчої діяльності, роботи над поетичним текстом.

У четвертій строфі з'являється Санчо Панса, вірний зброєносець Дон Кіхота. М. Сервантес вперше застосовує у своєму романі мотив двійництва. Існування сервантесівського лицаря не можливе без його зброєносця Санчо Панси. Ці образи доповнюють один одного, є діалогічними. У цьому подвійному образі поєднується бінарна опозиція верх – низ (високий – низький, учений – невчений, худий – товстий та ін.) Загалом Дон Кіхот уособлює недосяжні теоретичні життєві ідеали (верх), а Санчо – практичність звичайної людини (низ). У поетичному тексті Ауслендер ми бачимо, що зброєносець теж постійно супроводжує свого лицаря і є практично його тінню. Варто зазначити, що Санчо Панса присутній тільки в цьому вірші Ауслендер.

У наступній строфі, що складається лише з трьох слів, ми дізнаємося, що на ліричне Я надходить сумнів. Можемо припустити, що це відбувається під час написання віршів, коли авторка сумнівається у виборі поетичних засобів чи, можливо, взагалі доцільності написаного. В останній строфі ліричне Я наказує вбити його, використовуючи імператив *Stech ihn tot*. У німецькій мові дієслово *totstechen* дослівно означає зарізати когось ножом. Наказовий спосіб у даному випадку створює ефект відстороненості ліричного героя від безпосередньої участі в дійстві; зрештою, спонукання до дії не означає того, що особа, якої стосується наказ, виконає його. Ми можемо лише припускати, ще цей наказ стосувався Санчо Панси. Проте фінальна сцена залишається відкритою і читачеві залишається лише здогадуватися, чи послухався наказу лицаря вірний зброєносець.

Аналіз поетичних текстів дозволяє краще зрозуміти хід думок авторки простежити послідовність формування образу Дон Кіхота. Даний образ привернув нашу увагу, оскільки в поетичному спадку авторки дуже мало поезій, в яких вона б ототожнювала себе, ідентифікувала ліричне Я із літературним героєм. Варто відзначити, що образ Дон Кіхота з'являється у період переходу до європейської модерні і присутній також у її пізній ліриці. Поезії останніх років життя Р. Ауслендер характеризуються винятковою лаконічністю. Тільки найголовніше, найнеобхідніше, так би мовити, ключові слова та образи пропонує вона читачеві у своїх пізніх віршах, залишаючи йому простір для власної інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Ауслендер Р. Час фенікса. Вірші та проза / Упор., передм. Та пер. З нім. Петра Рихла. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2011. – 352 с.
2. Сааведра М. де Сервантес. Премудрий гідальго Дон Кіхот з Ламанчі / Передм. Григорія Кочура. – К. : Дніпро, 1995. – 704 с.
3. Українська Літературна Енциклопедія. – К., 1988. – Т. 1: А-Г. – Режим доступу : <http://izbornyk.org.ua/ulencycl/ule25.htm>
4. Ausländer Rose. Die Musik ist zerbrochen. Gedichte / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2007. – 241 S.
5. Ausländer Rose. Gelassen atmet der Tag. Gedichte / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. – 243 S.
6. Ausländer Rose. Die Sonne fällt. Gedichte / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2009. – 177 S.
7. Ausländer Rose. Brief aus Rosen. Gedichte / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. – 279 S.

8. Ausländer Rose. Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa / Rose Ausländer. – Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 2001. – 187 S.
9. Hunger H. Lexikon der griechischen und römischen Mythologie / H. Hunger. – Wien: Verlag Brüder Hollinek, 1988. – 557 S.
10. Geier Luzian. «Verwundert hebt der Pruth im Schilf sein Haupt...». Zeitbilder aus Czernowitz von gestern und heute. Eine Dokumentation. In: Braun Helmut. «Ich fliege auf der Luftschaukel Europa-Amerika-Europa. Rose Ausländer in Czernowitz und New York». Schriftenreihe der Rose Ausländer Stiftung / Helmut Braun. – Band 3. – Üxheim/Eifel: Rose Ausländer Dokumentationszentrum, 1994. – S. 21–31.

АНОТАЦІЯ. Вперше проаналізовано образ Дон Кіхота та його функціонально-стилістичну наповненість у творчості Рози Ауслендер. Розглянуто поезії, написані в різний період творчості авторки, в яких вона звертається до образу Сервантеса: «Don Quixote I», «Don Quixote II», «Vergeblich», «Pegasus», «Dulcinea» та «Ich fühl es».

Ключові слова: Роза Ауслендер, Дон Кіхот, Дульсінея, гуманізм, пізня лірика.

Summary. The study is dedicated to the functional and aesthetic value of Don Quijote image within the lyrics of a German speaking poet – Rose Ausländer. The author's reference to the character of Cervantes expresses her life and intellectual experience. It also represents her art benchmarks and search of a unique writing style. By the profundity of artistic generalization Don Quijote acts as a literature character reaching far beyond the particular texts, or time periods they cover. The given research is pioneering in analyzing an image of Cervantes character, and its role in Ausländer's poetry. The survey is aimed at the exploration of functional and stylistic expression of the image, within Ausländer's lyrics. Don Quijote's image appears in the first post-war collection of poems called «Blinder Sommer», written in German. Believing in the best values of human beings, the author shares humanistic nature of Don Quijote. Ausländer's body of work includes six poems, written at various times, that refer to the character of Cervantes: «Don Quixote I», «Don Quixote II», «Vergeblich», «Pegasus», «Dulcinea» та «Ich fühl es». Moreover, in most of her poems persona talks to the reader with the lips of Dulcinea, a beloved of Don Quijote. Figurative layer of the verses is formed with the clear, even greedy strokes, though providing our imagination with the bright flow of events.

For the last time, Don Quijote's image occurs in the poem named «Ich fühl es». It's featured by the completely opposite mindset of persona. The lyric Self makes a confession of associating itself with Don Quijote. The speech is not handled by Dulcinea anymore, for by the knight. The above-mentioned may stand as an example of a poetological text. The author, within the latter, is concerned with the topic of creativity within the poetry writing.

The poetical works analysis provides better understanding of the author's mindset, as well as an overview of the graduality in Don Quijote's image development. Attention to the image has been drawn by the fact, that Ausländer's body of work lacks poems equaling, identifying the lyric Self with the author.

Key words: Rose Ausländer, Don Quijote, Dulcinea, humanism, late lyrics.

Отримано: 18 серпня 2017 р.

UDC 821.111–3+821.161.2–3]091

A. A. Kruk

THE ROLE OF FATE AND DESTINY IN THE NOVELS OF T. HARDY AND I. NECHUI-LEVYTSKY

Human worldview is reflected in folklore and fiction from beginning occurrence till nowadays. At the end of the nineteenth century, prose on peasant themes with domination of concept fate/destiny got tangible impulse to its development. Accumulating the genetic experience of mankind, this concept was presented in pagan and Christian worldviews, in rich folk materials and national literatures.

Concepts of fate and destiny are the main in the prose of T. Hardy and I. Nechui-Levytsky. These writers, without rejecting the existence of good or evil power in nature, still considered human suffering as a consequence of accidental coincidences and circumstances. Concepts of fate and destiny were widely discussed in the British and Ukrainian literary circles. In particular, many prominent scientists such as J. Bownas [7], H. Garwood [8], J. Thomas [11], I. Abramova [1], V. Voitovych [2], O. Pavlova, T. Melnychuk, I. Gryshchenko [3] devoted their critical works to these problems.

Thomas Hardy contrasts two female characters in his novel «The Woodlanders». On the one hand, it's Grace, a young peasant with the acquired manners of urban girl, on the other, it's Marty, an ordinary peasant girl. These girls had «converging destinies» [9, 49]. Fate of both girls was dramatic. Both heroines were in love with Giles Winterborne, whose heart belonged to Grace. Such was whim of destiny. Grace hesitates whether to marry him, because the dreams of secular life made her too daring and overwhelming. Therefore, she doesn't choose destiny of satellite, but the doctor Fitzpiers, who, on his distorted upbringing of thoughts, seemed to be the embodiment of the highest virtues. «Fitzpiers was, on the whole, a finely formed, handsome man. His eyes were dark and impressive, and beamed with the light either of energy or of susceptibility – it was difficult to say which; it might have been chiefly the latter. That quick, glittering, empirical eye, sharp for the surface of things if for nothing beneath, he had not. But whether his apparent depth of vision were real, or only an artistic accident of his corporeal moulding, nothing but his deeds could reveal» [9, 119–120].

Novel «The Woodlanders» completes an epic, panoramic picture of life in Wessex environment as an artistic integrity. The writer records the process of destruction of this unique area and its inhabitants. The drama was embodied in the image of one of the last yams Giles Winterborne. T. Hardy's peasants are closely connected with the land on which they live and which they cultivate. Taking into account such conditions of life, they do not seek to escape from their fate. Humility combined with hard physical work is curtailed by the mind, so none of them even contemplates the justice/injustice of the world order, why they have fallen this particular part and whether there are any alternatives.

In fact, this man very early became despondent in the ideals of life. «Fitzpiers kept himself continually near her, dominating any rebellious impulse, and shaping her will into passive concurrence with all his desires. Apart from his lover-like anxiety to possess her the few golden hundreds of the timber-dealer, ready to hand, formed a warm background to Grace's lovely face, and went some way to remove his uneasiness at the prospect of endangering his professional and social chances by an alliance with the family of a simple countryman» [9, 204–205]. The author demonstrates heroine's need in her own choice of life path. Her future fate depends on the path she chooses. However, the choice of Grace becomes fatal, because the girl is not able to perceive goodness from evil, and truth from lies. «'So let it be,' she said to herself. 'Pray God it is for the best'» [9, 204]. In her mind, all life priorities were mixed up. L. Tarnashynska notes: «Сюжет долі, як правило, не прораховуваний логічно, однак передбачуваний інтуїтивно – на рівні підсвідомості» [6, 201]. Envisaging the psychology of inexperienced people, T. Hardy proves that they should not neglect instinct or their inner voice.

In the novel, T. Hardy unfolds the idea that fatalistic worldview of heroes is overcoming and caused by their ignorance. Describing the growth of the conflict between Grace and Fitzpiers, the writer says that the hand of fate affected her. Author describes the misunderstanding between married couple in detail. «Grace was amazed at the mildness of the anger which the suspicion engendered in her. She was but little excited, and her jealousy was languid even to death. It told tales of the nature of her affection for him. In truth, her ante-nuptial regard for Fitzpiers had been rather of the quality of awe towards a superior being than of tender solicitude for a lover. It had been based upon mystery and strangeness – the mystery of his past, of his knowledge, of his professional skill, of his beliefs» [9, 243–244]. Fatalism of destiny combined with realistic motivation of human events and actions determines the prospects and poetics of analyzed novel. «When this structure of ideals was demolished by the intimacy of common life, and she found him as merely human as the Hintock people themselves, a new foundation was in demand for an enduring and staunch affection – a sympathetic interdependence, wherein mutual weaknesses are made the grounds of a defensive alliance. Fitzpiers had furnished nothing of that single-minded confidence and truth out of which alone such a second union could spring» [9, 243–244].

The fate of T. Hardy's characters is considered in two aspects: fate as an incident and destiny as predestination, which depends on person's character. H. Garwood states that A. Schopenhauer understood the causes of tragedy as «those that deal with a character of extraordinary wickedness, such as Iago or Richard III; those which portray blind fate, chance and error as the Oedipus Rex of Sophocles, and <...> those that are brought about by simple juxtaposition of ordinary character» [8, 45]. There are no guilty people in his work in general. But there are insignificant case and innocent acts that lead to complicated situations. «In *The Woodlanders* Giles Winterborne refuses to turn his heavily loaded team out of the road for the passage of the haughty Felice Charmond. This sows in her mind the prejudice that makes her refuse to allow Giles to renew his right to the houses, a right lost by the merest chance» [8, 45]. In that case Giles loses his beloved Grace, and Felice loses Dr. Fitzpiers, because he has married Grace. This chain of randomness proves the likelihood of A. Schopenhauer's quote: «this kind of tragedy is so near and horrible and sinister as to make us feel ourselves in the midst of hell» [8, 45].

The Giles' ultimate spirituality will be the cause of his collapse. He always believed that it was necessary to obey the fate, so he did not want to fight for his happiness with Grace, nor with the fatal

disease that struck him. V. Voitovych notes that «кожній людині Бог призначає долю, а тому життя її передбачене долею, і нічого в ньому не буває випадкового. Людина може відчутти долю лише інтуїтивно, своїм внутрішнім голосом, який у тяжку хвилину приходить на поміч» [2, 160].

Many motifs of «The Woodlanders» coincide with the text «Dvi Moskovky» (1868) by I. Nechui-Levytsky, where the author, according to R. Mishchuk, moves «від окремих спостережень до широкого узагальнення соціального буття, до створення повнокровних епічних характерів, соціально детермінованих, індивідуально своєрідних» [4, 19]. Continuing the traditions of G. Kvitka-Osnovianenko, Marko Vovchok, I. Nechui-Levytsky unfolds the motive of person's destiny on the material of new reality.

Novel «Dvi Moskovky» begins with returning Vasyl Khomenko to his village. This fellow is definitely a national type. In portrait characterization he is endowed with a typical Ukrainian handsomeness: «Як смола, чорніли його кучері при білій сорочці з вишиваним коміром, а запалене молоде лице, обмите свіжою водою, засвітилось при світлі, як свіжий мак на городі. Поки засягає шапка – білів лоб, а на йому чорніли дві брови, неначе дві п'явки впилися в біле тіло. Карі очі блищали, як свічки» [5, 53–54].

I. Abramova emphasizes that some ascendancy forces the farmer to the displacements in space, that are inappropriate for him. «Відрив від ґрунту, як правило, передбачає в І. Нечуй-Левицького розпад етносу, дезінтеграцію ідентичності. Так, зрештою десь губиться в далеких краях Василь» [1, 63]. Marina, having not waited for family happiness with her unloved husband, «намагається втекти від горя, остаточно втрачає моральне обличчя й безглуздо гине в Києві. Прикметно, що автор «привів» цю героїню помирати саме до міста, а Ганна – зразок моральної чесноти – доживає в селі. Життєва невдача осмислюється героєм з резигнацією як недоля» [1, 63].

Fundamentally in this story there is the same traditional love triangle, which determines the collisions in English novel. The main heroines are Hannah and Marina, who fell in love with Vasyl. The fate of two girlfriends is different in character, but equally unlucky. It is formed in different ways. Emphasizing the social inequality in the pre-reform village, I. Nechui-Levytsky simultaneously recreates the poor peasants and the sadness of soldier's service in Mykolayiv Army. Hannah lost her husband, and later her son. After all, it caused her hopelessness, life with disadvantages and lonely old ages. Being hard-tempered, quiet and timid Hannah seriously suffered from her parting with Vasyl. «Разом з хазяїном Ганна неначе долю свою випровадила з хати, а пустила до себе лихе безталання» [5, 75]. I. Nechui-Levytsky depicts the fate of woman who has been weakened by hunger and cold, an old-fashioned woman, who, has been undergone severe life trials. Hannah was hidden in stranger's shirt and in coffin made from old boards. Hannah's character is remotely reminiscent to T. Hardy's Grace. She is silent and submissive and takes blows of fate without any complaints and internal protests.

The opposite type of woman is depicted in the character of Marina, who believes that something light and intelligent is laid down in a person. Marina does not want to get used to her fate and actively fights for her happiness. Loving Hannah's Vasyl, she marries unloved man. Whatever sorrow Marina wears in her soul, she jokes from time to time. She finds the strength to laugh at disaster and, at the same time, support her girlfriend. In conversation with Hannah Marina shows her true mood: «Женю я свій талан, видаю заміж свою долю! Грайте, музики, й не переставайте!» [5, 81].

The author interprets the fate of Marina with a certain subtext. Thanks to her cheerfulness and freedom of love, heroine tries to escape from real sad circumstances. Her situation is no less tragic than Hannah's, but she does not obey: «Заб'ю лихо тропакон, затопчу ногами!» [5, 81]. Something like this was depicted by T. Hardy in the character of Marty South, whose fate was also difficult. Her father died and under the law of lease, that had expired after the death of the head of family, the Souths were deprived to be without their dwelling and land. Marty also suffered because she loved Giles Winterbourne. But we see that she, like Marina, does not obey fate and constantly struggles with the elements of disaster that happen on her vital path.

With the help of Hannah and Marina's characters, the author does not personify two varieties of the same type, but depicts independent entities. «Марина кипить енергією, пристрасстю, волелюбністю, непримиренністю до лихих обставин життя; Ганна – втілення працьовитості, доброчесності, страдництва, покори долі. Нечуй-Левицький змальовує людину у її суспільних зв'язках» [3, 207]. Developing the motive of inevitable fate, the writer demonstrates the ontological pattern that prevails in the world, indifferent to sacred things. This fate becomes an inevitable destiny, ie death. Although Marina dared to enter into a fight with the unjust world, the forces were uneven and rough. Human deviousness to defeat is the concept, form and the basis of I. Nechui-Levytsky's artistic world.

I. Nechui-Levytsky is a good narrator. He strives everywhere to complete ethnographic outline, while the psychological analysis in his work goes back to the background. The reasons of Hannah's and Marina's crucial lives depend not only on external circumstances and conditions of social system,

but also on the peculiarities of individual luck. Since Marina's life is impoverished not only by social factors but also by the fatal consequences of certain temperament, often appealing to Ukrainian people.

References

1. Абрамова І.Г. Художнє трактування етнопсихологічних типів українця у прозі І. Нечуя-Левицького 60–80-х років XIX століття; дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Абрамова Інна Георгіївна. – Запоріжжя, 2002. – 194 с.
2. Войтович В. Українська міфологія / В. Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
3. Історія української культури : навчальний посібник / О.Ю. Павлова, Т.Ф. Мельничук, І.В. Грищенко та ін.; [за ред. О.Ю. Павлової]. – К. : «Центр учбової літератури», 2013. – 340 с.
4. Міщук Р.С. Співець душі народної : [про І. Нечуя-Левицького] / Р.С. Міщук. – К. : Дніпро, 1989. – 48 с.
5. Нечуй-Левицький І.С. Дві московки / І.С. Нечуй-Левицький // Зібрання творів : у 10 т. – К. : Наукова думка, 1965. – Т. 1. – С. 51–101.
6. Тарнашинська Л.Б. Презумпція доцільності : Абрис сучасної літературознавчої концептології / Людмила Броніславівна Тарнашинська. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 534 с.
7. Bownas J. Thomas Hardy and empire: the representation of imperial themes in the work of Thomas Hardy / Jane L. Bownas. – USA, Burlington : Ashgate Publishing, 2012. – 174 p.
8. Garwood H. Thomas Hardy. An Illustration of the Philosophy of Schopenhauer / Helen Garwood. – USA, Philadelphia : The John C. Winston Co. – 1911. – 92 p.
9. Hardy T. The Woodlanders / Thomas Hardy // The works of Thomas Hardy in prose and verse. – London : Harper & Brothers Publishers, 1912. – V. VI. – 444 p.
10. Louw P. Identity, Place and 'The Gaze' in The Woodlanders by Thomas Hardy and dream forest by Dalene Matthee / P. Louw // Interdisciplinary Journal for the Study of the Arts and Humanities in Southern African. – South Africa, KwaZulu-Natal : The African Book Publishing Record. – 2007. – Alternation 14,2. – P. 97–115.
11. Thomas J. Thomas Hardy and Desire: Conceptions of the Self / Jane Thomas. – USA, N. Y. : Palgrave Macmillan, 2013. – 248 p.

Анотація. У статті здійснено порівняльний аналіз романів Т. Гарді «Жителі лісів» і «Дві московки» І. Нечуя-Левицького з погляду втілення у них концепту долі. Увагу зосереджено на визначенні специфіки трансформування концепту долі та виявленні змістових доміант творів.

Ключові слова: концепт долі, фатум, фаталізм долі, проблематика, поетика, випадок, приречення.

Summary. This article envisages the comparative analysis of the novels «The Woodlanders» by Thomas Hardy and «Dvi Moskovky» by I. Nechui-Levytsky in terms of implementing the concept of destiny. Attention is focused on determining the specifics of transformation the concept fate/destiny and investigation of content and dominant works.

Modern literary criticism envisages irrational aspects as illumination of various margins of human life. The mystic desire motivates contemporaries to contemplate the reality of irreality. Accordingly, there is a need for archetype and mythologism, which can express and explain various vicissitudes of character's life. T. Hardy gravitated to the mythological aspect as one of creative means for representing reality.

Thomas Hardy and Ivan Nechui-Levytsky, reflecting on the problem of fate, display on the pages of their works various hypostases of women, which are the embodiment of this destiny. It is unambiguously possible to interpret the essence of each heroine, because each of them appears in a romantic halo, and a convinced realist, a rebel, a submissive and conservative one, depending on the circumstances. All of them are looking for a kind, quiet quay in life, trying to overcome life disagreements or purity of their hearts, or extreme optimism, or love, and therefore marriage commitments. As Hannah and Marina («Dvi Moskovky»), Grace and Marty («The Woodlanders») resist their fate, they do not achieve the dreamed happiness.

The object and topos of rural prose of T. Hardy and I. Nechui-Levytsky is the life destiny of man, which appear both in Ukrainian and in English literature in historical space and social entourage. T. Hardy predominantly depicts a fate in the statics of given simplicity and in the measure of average psyche as a result of the generally accepted bourgeois morality. I. Nechui-Levytsky favors the dynamics of peasant's natural protest against social injustice in an oppressive society.

Key words: concept of destiny, fate, fatalism of destiny, problematics, poetics, case, predestination.

Отримано: 8 серпня 2017 р.

КОНСТРУЮВАННЯ ПАМ'ЯТІ ПРО ДРУГУ СВІТОВУ ВІЙНУ В ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРІ СХІДНОЇ ЄВРОПИ: ЖІНОЧИЙ ПОГЛЯД

На сьогоднішній день літературознавство активно долучається до міждисциплінарних гуманітарних досліджень. Однією із актуальних тенденцій у рамках таких наукових проєктів є переосмислення соціокультурного ставлення до феномену війни. Традиційно інтерпретація Другої світової війни зосереджена на бойових діях і політичних стратегіях, проте сучасна художня свідомість конструює інакші підходи до зображення мілітарних подій. На перше місце виходить приватна історія конкретної людини у час глобальних зрушень. Відповідно, гуманітаристика все більше тяжіє до рецепції воєнного досвіду не через призму героїки, а на основі концепції травми, що дозволяє врешті-решт позбутися руйнівного впливу минулого. Дослідник Томаш Більчевський наголошує важливість саме таких літературних текстів, оскільки вони беруть на себе місію відкривати і пропрацьовувати травматичний досвід. Таким чином, на думку вченого, художні твори уможливають вихід у неусвідомлений або слабо усвідомлений простір індивідуальної і суспільної історії та стають своєрідним каталізатором, який дає можливість по-іншому поглянути на минуле [10, 62]. У рамках дискурсу пам'яті працювали також Аляйда і Ян Ассмани, Юрій Лотман, П'єр Нора, Поль Рікер та ін. Вітчизняні наукові стратегії розроблено Тамарою Гундоровою, Оксаною Пухонською, Ярославом Поліщуком, Миколою Рябчуком та ін. Отже, література бачиться найпродуктивнішою формою осмислення давніх проблем та запобіжником переривання комунікативного зв'язку між минулим та сучасним.

Подібна естетико-ідейна орієнтація характерна для більшості європейських літератур. Три-ни Ніколайчук зауважує: «Європейська поствоєнна рефлексія виявляється розірваною між цими двома тенденціями: потреби трансформації фактів у історію і віднаходження місця в цій історії кожною окремою нацією, з одного боку, та демонстрації індивідуальної трагедії, з якою кожен лишається сам на сам, з іншого» [9]. Аналогічний підхід до актуалізації Другої світової війни в сучасному літературному просторі обрали письменниці, твори яких стануть предметом нашого дослідження: представниця чеської культури Квета Легатова («Гануля. Йозина дружина» (2002)) та української – Теодозія Зарівна («Вербовая дочечка» (2008)). Компаративний метод аналізу дозволить виявити збіги та розходження в розкритті теми мілітарної пам'яті у національних літературах Східної Європи. У згаданому ракурсі ці художні тексти ще не розглядалися, хоча і обговорювалися у рецензіях Н. Гербіш, В. Голобородька, Ю. Джугастрянської, З. Дрозди та ін.

Водночас варто наголосити особливість літературних текстів саме як жіночої рецепції минулого: вони виходять поза межі традиції героїки і апелюють до досвіду травми, при цьому сюжетний план обох творів складають історії героїнь-учасниць національного підпілля. Така мистецька стратегія суголосна спостереженій Тамарою Гундоровою соціокультурній тенденції сакралізації нових альтернативних історій, до яких належать і події національно-визвольного руху [4, 117].

У повісті чеської письменниці Квети Легатової «Гануля. Йозина дружина» події Другої світової війни обумовлюють долю головної героїні – успішного хірурга і учасниці підпілля, яка була змушена кинути все, щоб уникнути арешту гестапо; виїхати з малознайомим чоловіком (Йоза – «напівграмотний примітив» [7, 24]) у гірський район і там вийти за нього заміж. Вона болісно сприймає нівеляцію блискучих кар'єрних перспектив: «Після стількох років тяжкої роботи, після стількох років самозречення, я зі своїм талантом, наполегливістю, зі своїм захопленням у пізнання нового й нового могла би бути зіркою світових симпозіумів, оточена визнанням і заздністю» [7, 69], заради однієї цілі – вижити. Проте для цього треба сформувати нову буттєву парадигму: стати кардинально іншою, забути минуле, довірити своє життя випадковому чоловіку, змінити ім'я, отримати нову біографію. Авторка детально виписує психологічну драму жінки, яка переживає болісний процес втрати ілюзій і розчарування не лише у собі, а й у чоловікові, якого кохала, і заради якого наражалася на ризик, беручи участь у антигітлерівському підпіллі. Лише згодом героїня, що має тепер нове ім'я – Ганна Новакова, усвідомлює усю небезпеку своїх вчинків. А в той час вона долучилася до боротьби заради коханого і розцінювала нелегальну діяльність як гру, що була лише частиною любовної історії: «Я ніколи не переймалася тим, що може трапитися якесь нещастя. Мені все це видавалося дитячою грою. Зв'язку між цими дорученнями й червоними папірцями я чомусь не бачила» [7, 11].

Війна у повісті «Гануля. Йозина дружина» не вписується у жодні ідеологічні конструкти, а трактується у рамках особистісної історії. Авторка не показує особливих політичних переконань героїні, її свідомого вибору чинити опір фашистській окупації, проте наголошує дисциплінова-

ність та відповідальність за спільну справу: «Я була частиною гарно налаштованого механізму» [7, 11]. Складною і суперечливою бачиться картина жіночого повсякдення у надзвичайних історичних обставинах. Дуже промовистим є той факт, що ревізії піддається офіційне міфотворення про очільників Руху опору, – героїчна модель зазнає краху. Передусім розвінчується постать Ріхарда, який використав інтимні стосунки для суспільних цілей, і, не вагаючись, наражав за кохану дівчину на смертельну небезпеку: «Йому була віддана душа, яка точно виконає наказ, і я виграла конкурс» [7, 24]. Квета Легатова ініціює пізнання війни крізь призму загальнолюдських цінностей, відмежувавшись від ідеологічного наративу, – це перманентний процес боротьби за переділ світу, де людина однозначно приречена на роль жертви.

У художній структурі повісті діяльність підпілля детально не описується. Вона фігурує фрагментарно у спогадах героїні про фальшиві паспорти; антидержавні листівки; друзів, яких схопило і замордувало гестапо; соратників-в'язнів концтаборів; катування підпільників; зустрічі з Гітлером: «Цей страшний чоловік з бездушним виразом обличчя, що їхав повз нас, був ще менш живим, аніж камінь» [7, 23], – тобто письменниці більше важить психологічний стан людини у змінених обставинах, ніж відтворення самої реальності.

Конфліктна ситуація будується на увиразненні травматичного досвіду вживання самодостатньої особистості з візією безграничної свободи у традиційне суспільство з догматом жінки як неповноцінної істоти. Почуття страху, спровоковане небезпекою бути викритою, підриває можливість конструювання тожсамості. Власне, літературознавець Зоряна Дрозда зауважує, що процес перетворення Єлішки на Ганулю нагадує пригадування себе справжньої [5]. Авторка детально простежує еволюцію персонажа: зі зміною ставлення героїні до оточення, міняється і самоусвідомлення жінки: «Я була блаженною лікаркою. Зараз я блаженна господиня «сільського дурня» [7, 58]. Німецька дослідниця Аляйда Ассман веде мову про те, що в літературі, яка будується на переживанні воєнної травми, процес зцілення зображується як пошук і віднайдення ідентичності [1, 316]. Відтак інтеграція у нові реалії мотивує переакцентування аксіологічної системи: Йоза перетворюється на сенс життя, минуле з Ріхардом стає «дитячою помилкою» [7, 92], і сигналізує про духовну зрілість персонажа.

Феномен війни увиразнюється через протиставлення топосів міста та села. Урбаністичний простір асоціюється з капканом, тому всі без винятку мешканці приречені на загибель, і саме тут найповніше відчувається залежність людини від зовнішніх чинників. Проте для Ганулі – це вже минуле, у яке вона не хоче повертатися. Натомість село – символ затишку, безпеки, втечі від проблем глобального світу, найголовніше – перспектива життя із Йозою. Однак у художньому просторі повісті майбутнє виявляється ілюзією, а війна стає реальністю навіть на маргінесі світу. «Малесеньке село Желари, хутір п'яниць, горлопанів і пачкарів, зворушилося від хвилювання, розуміючи, що його лісами й горами крокує історія. Історія з великої букви, особливо розкішна там, де пахне трупами» [7, 136]. Треба відзначити, що географічний вимір важливий для організації оповіді, бо розглядається як визначальний безпековий чинник: саме ізольованість місця вважалась запорукою мирного повсякдення.

У художній рецепції Другої світової війни проблемним залишається поділ на своїх та чужих. Німці цілком прогнозовано маркуються як вороги, а коли приходить радянська армія, то, на перших порах, це – визволителі, свої. Проте брудний зовнішній вигляд солдатів, наголошуваний у творі, відображає і їхні нечисті помисли, адже відвойована територія, до якої автоматично належать і жінки, сприймається ними як власність. Сексуальна наруга над жінкою є символом насильства над землею, яку захопив окупант, а масове згвалтування як засіб приниження розглядається у рамках дискурсу влади. Цим обумовлюється стратегічний перерозподіл воюючих сторін – союзник стає ворогом. Джоан Нейджел стверджує, що жіноча сексуальність у часи збройних протистоянь перетворюється на справу первинного національного інтересу, адже роль жінки в націоналізмі збігається із роллю матері, символу серця і дому нації, з одного боку, та носія маскулінної честі, з іншого [8, 87]. Гендерне насильство руйнує приватний світ, викорінює відчуття непричетності і змушує переоцінювати традиційні рольові моделі. «Скінчилося братерство. Скінчилися пиятики. Гнів згуртував село в єдине ціле. З-за брусів на стелі виймалися рушниці. Гострилися сокири та ножі» [7, 137]. Збройне протистояння села, яке відстоювало свою гідність, і регулярної армії, що у кровопролитних боях «заслужила» право на трофеї, зображується максимально натуралістично, аби підкреслити зміну свідомості людини у мілітарній ситуації (горяни не брали полонених і добивали поранених). «Війна присмокталася до сповненого рішучості села й жадібно його поїдала /.../ Бойова техніка перемагала. Село полягло попелом, а від костюлу лишилися обгорілі стіни» [7, 138]. Авторка наголошує, що образ ворога об'єднує село, оскільки йдеться не про абстрактні державні інтереси, а про гендерно чутливу особисту образу, яка у патріархальному соціумі постулюється визначальною, оскільки жінки не мають статусу суб'єкта і належать чоловікам.

Ідейна риторика повісті виразно пацифістична – в умовах глобального протистояння кожен відбуває власну війну, у якій не буває переможців, а є лише жертви. Смерть Йози стала остаточним крахом особистого раю, який, як здавалося героїні, вона віднайшла у Желарах. Її ідентичність вдруге зруйнувала війна. Внаслідок катастрофічних подій Єлішка повертається до свого попереднього життя лікарки і навіть відновлює стосунки з Ріхардом. Однак вона не здатна викреслити здобутий досвід, який назавжди змінив її, і тому асоціює себе з приданим ім'ям Гануля. Травма минулого визначає і теперішнє, вона дивиться на мирне життя під кутом зору пережитого, тому внутрішньо не готова сприйняти нормальність післявоєнного часу: «Я марширую як солдат, якому барабани відбивають крок. Моя душа покинула мене. Вона блукає гірськими схилами й доглядає невинуваті могили» [7, 143]. Психологічний дискомфорт проектується через різні тілесні розлади і символічно реалізується через образ тіла без душі.

У повісті Квети Легатової «Гануля. Йозина дружина» дискурс війни конструюється через маркери пам'яті та травми. Мілітарна ситуація виступає лише своєрідним обрамленням тексту, оскільки в центрі оповіді перебуває індивідуальна історія особистості, без виходу на проблеми історизму та ідеології.

На протизагаду ідейно-художньому підходу, притаманному чеській літературі, у романі української письменниці Теодозії Зарівни «Вербовая дощечка» відбувається реставрація національної історичної пам'яті, де доля однієї родини Братківських символічно втілює долю всього українського народу. Тамара Гундорова слушно зауважує, що всяке «представлення (презентація) історії, у тому числі й у формі родового нарративу, включає уявне повторення пережитого і пройденого» [4, 117]. У творі омовлюється принципова настанова не довіряти офіційній версії, яка у всі часи відображала ідеологію, а не факти, обираючи формат історії, побудованої на особистих спогадах, як єдиноправильної. «Але дорогу історію ніхто не може стерти аніякими навіюваннями, бо вона – моя група крові, яка тече в набухлих жилах, мій спосіб думання, котрий хтось від чого й залежить, мій триб життя і стосунків з людьми, мій рід з діда-прадіда...» [6, 64]. У творі Теодозії Зарівни колективна пам'ять постулюється як національна.

Життєва матриця Катерини Братківської – учасниці націоналістичного підпілля, уособлює трагічний шлях жінки-воїна, яка виборювала державну незалежність України у протистоянні з двома імперіями: нацистською та радянською. «Хлопці не хотіли нового пана: ані Гітлера, ані Сталіна. Непокора пройшлася через них, ніби вогонь крізь соломку» [6, 72].

Українська письменниця, на відміну від Квети Легатової, трактує долю підпільниці не як виняткову, а вписує «в рамки колективного досвіду, що зводяться до конотацій патріотизму і героїзації переможців, а з іншого – історичної ролі цих подій і відповідальності сторін» [9]. У центрі оповіді стоїть бачення війни, як особистої справи кожного українця, тому мотив патріотизму визначає сутність художньої стратегії увиразнення історичної теми. Загалом повстанська діяльність розглядається у рамках вікової боротьби за незалежність, при тому Теодозія Зарівна виносить вирок українському соціуму, не здатному об'єднатися навіть заради державницької ідеї, а тому апріорі приреченому на поразку: «Ми програли. Бо захопили добрі дитячі голови боївками, вільною Україною, і всі вони вмерли /.../ А найстрашніше – братовбивчий час. Нас випалювали, але і ми нищились, мов подуріли» [6, 209]. Магістральна ціль боротьби – відновлення української державності – у програшній ситуації відходить на другий план, натомість мова йде про помсту ворогові – опір стає самоціллю й в жертву приносяться не лише родинні цінності, а життя і майбутнє нації.

Історія Катерини Братківської розгортається у рамках художнього дискурсу пам'яті. Дослідниця Тетяна Гребенюк простежує особливість функціонування минулого в оповідній структурі роману і резюмує, що «найбільше значення в таких творах надається не події або факту минулого, а баченню цього факту або події через призму набутого пізніше досвіду» [3, 140]. Відповідно, невідконтрольна сила спогадів керує життям упівки. Героїня нав'язливо переживає воєнні події і все ще не може повернутися до мирних реалій: «надходить момент, і звідкись, із середини очного яблука, а може, із надр затаєної свідомості, спливає отой фільтр, і проти нього всі скарби земні – тлін. Ти ніби дивишся із глибини колишнього схрону, час вертається назад, і нема на це все ради» [6, 215]. До того ж її мучать травми війни і почуття екзистенційної кризи. У трагічній ситуації поразки визвольних змагань вона легалізувалася під іменем Ганни Сидонякової на далекому хуторі у Карпатах, проте зацикленість на минулому визначає сьогодення героїні, уже більше двадцяти років вона живе у страху бути впізнаною. Психологічна нестабільність породжує фізичні розлади, нечасті зустрічі з людьми викликають паніку: «Страх раптово відроджувався, перекриваючи усі наявні чуття <...>, але цілий день потім дрібно тремтіли ноги і боліло серце» [6, 202]. Так ідентичність воїна нівелюється роллю жертви. Ці перетворення відбиваються і на тілесному рівні: «нічого вже не відрізняло її від горянок – така сама стемніла від сонця, ранні зморшки, мабуть,

від сліз і туги» [6, 194]. Прикметна врода героїні ставала на заваді основному завданню – вижити, те, що споконвіку становило жіночий капітал, у межових ситуаціях оберталося прокляттям.

Топос Карпат – «краю землі, де вже починається пустеля» [6, 196] – також набуває у романі негативного відтінку, як чужорідне для героїні середовище, «бо що для однієї людини вітчизна – для іншої тюрма, особливо, коли довічна, не дуже гостинна і не зігріта чийось диханням» [6, 195]. Авторка акцентує увагу на маргінальному статусі чужинки, у якому так і залишилася для місцевих Катерина Максимович, на відміну від героїні Квети Легатової, якій вдалося інтегруватися у традиційний соціум. Попри конспірацію таємниці підпільниці виявилася розкритою, і горяни сприймають її як «бандерівську хвойду» [6, 197], піддаючи обструкції.

Ситуація повної ізоляції відображає екзистенційну самотність персонажа і провокує відчуття марності принесеної жертви: «Нічого геройського не вчинила, лишень переламала найближчим людям життя, про моє вже не йдеться» [6, 197]. Оглядаючись назад, підпільниці осмислює місце жінки в збройній боротьбі і доходить висновку, що іпостась воїна суперечить іншим ідентичностям, оскільки її природне покликання народжувати, а не вбивати, і вона несе відповідальність не лише за себе, а і за наступні покоління: «Тому звитяжці й можуть іти на смерть, думати про перемогу чи народ, бо добре знають – їхні діти пантрує вдома віддана істота – жінка, вона не дозволить найгіршого і завжди щось придумає для порятунку» [6, 200]. Водночас у романі постулюються гендерні відмінності рецепції мілітарної ситуації. Війни – це насамперед незадоволені чоловічі амбіції, у яких переважають публічні мотивації: «Жінка думає дітьми, господаркою, домом, а гарячкові чоловіки потребують, окрім держави, слави, почестей та перемог» [6, 66]. Натомість жінка у художній концепції Теодозії Зарівни традиційно покликана оберігати приватний простір та турбуватися про майбутнє: «Коли вона піде у шанці, то не буде народу. Народ не з'являється помежи боями і зборами, його, мов немовля, треба доглядати і вдень, і вночі» [6, 72]. У координатах змінених історичних обставин проектується й інша модель жіночності: політика у часи війни стає частиною життя, знищує споконвічні родинні пріоритети, і державні інтереси змушують жінок вивільнятися з-під влади традиційних ідентифікацій. Так, Катерина Братківська активно долучалася до військових дій та спочатку сприймала функції зв'язкової як гру: «Вдалося і виглядало як дівтацька гра. Ночі не боялася, страшена нічим не була» [6, 204]. Проте з часом виконувала все більш відповідальні доручення і врешті: «Давно вже могла командувати сама – так багато вміла» [6, 213], але як жінка не була допущена до прийняття рішень. Зображуючи повстанські реалії, письменниця акцентує лише деякі прикметні риси. Так, у організації діяла чітка ієрархія і навіть подружні стосунки підпорядковувалися їй: «існувало багато речей, які не повинна була знати» [6, 214]. У творі відсутній героїчний пафос, оповідь наповнена мотивами страждання та приреченості: «ми вже стали трохи небіжчиками – притуплені рецептори і одним-одна думка: не датися живими» [6, 212].

Важливим у текстуальній реальності виявляється гендерно маркований вимір війни, власне, мілітарний дискурс позначений риторикою тілесності. Гендерні упередження щодо жінки-воїна стають маркером розуміння ситуації, адже попри бойовий досвід Катерини, чоловіки традиційно бачать у ній не побратима, а сексуальний об'єкт. Авторка вводить у твір діалог, який слугує ілюстрацією такого ставлення: « – Я зараз закричу, і хлопці вас застрелять на місці. Бо здобувати Україну – то не під бабську спідницю лазити і горівку пити. – Ах ти, шмарката політиканко, тішилася би, що герой тебе хоче. – Я сама – герой, а хочеш мене не тільки ти» [6, 198]. Чоловік ідентифікує себе як героя, що має необмежені права сексуальної реалізації у рамках владного дискурсу. Дослідниця Марта Гавришко у статті «Заборонене кохання: фактичні дружини учасників підпілля ОУН та УПА у 1940–1950-х рр.» зауважує негативне ставлення до любовних історій у середовищі підпільників і при тому відзначає, що «жіноче тіло було вагомим фактором ризику у відносинах з чоловіками» [2]. Подібно героїня роману Теодозії Зарівни змушена псувати зовнішність, маскуватися, кутатися у старе лахміття, заїкатися, аби не стати жертвою сексуального насилля і, що прикметно, з боку не ворога, а – товариша. Таким чином, як і у повісті Квети Легатової, увиразнюється амбівалентність поняття «свій/чужий».

Художній аспект проблематизації материнства постав більшою мірою у практиці саме українського прозаїка, в його межах постать жінки-воїна набуває трагічної семантики. Пройшовши всі пекельні кола війни, втративши віру у свою справу, наражаючись на смертельну небезпеку, навіть заради коханого чоловіка, упівка Катерина не змогла покинути дитину і вирушити закордон, бо тоді втратила б навіть примарний родинний зв'язок: «Ніякі слова не діяли: ані про долю вітчизни, ані про накази командування, чула їх всяких багато і мала достатньо розуму, аби бачити все власними очима, а не зором старшого за званням» [6, 218]. Водночас чоловік і батько, полковник Мирон, змушений був рятуватися втечею. Політика роз'єднала їх, адже жінка вибрала материнську ідентичність, хоча і безмежно любила чоловіка: долучилася до визвольної боротьби під його впливом, пішла у підпілля, виконувала обов'язки секретарки, народила дитину і від-

дала їй на виховання своїй матері. При тому фундаментально в творі є відмова від романтизації любовних стосунків, у межовій більш затребувані обслуговуюча та бойова функції жінки: «Треба було прати сорочки і кілометри закривавлених бинтів, прасувати гарячим залізком, щоб убезпечитися від зарази, місяцями і літами вдавати яку маломовну чи глухоніму, аби принести відомості, ідучи в розвідку або ж на зв'язок, а жінці легше – заплете в косу папірець – здогадайся, що то вояк» [6, 104].

Як і в повісті чеської письменниці, оприявлюється мотив недоцільності жертви: замість справедливої української держави, наступила доба злодіїв та зрадників, і Катерина тримається за єдиний шанс, щоб виправдати своє життя – незнищенне кохання до найдостойнішої у світі людини, тому авторка і моделює відкритий фінал: постаріла жінка залишається в полоні міфу про ідеального чоловіка. Мирон – взірцевий батько, полковник і герой, перетинаючи кордон, насправді зрадив не лише Україну, але й своє минуле, у якому була партизанська боротьба, відвага, жертвність, повстанське кохання і дитина. Приватна історія набуває універсального характеру – герої виявляються пристосованцями, а оборонницями та спадкоємцями національної традиції стають жінки.

У творах Квети Легатової «Гануля. Йозина дружина» та Теодозії Зарівни «Вербовая дощечка» реконструкція Другої світової війни відбувається в рамках дискурсу травми, хоча традиційно жіноча історія знаходилася на периферії героїчних чоловічих наративів.

Отже, у такий спосіб означаються ідейно-художні вектори формування культури пам'яті про участь жіноцтва у збройній боротьбі. Ці тексти втілюють різні стратегії осмислення воєнних подій, хоча і пропонують однакову художню модель конструювання особистісної історії з акцентуванням власного досвіду як індивідуального. Проте він не виходить поза приватні виміри, а замикається на конкретній життєвій матриці у повісті Квети Легатової і, навпаки, проектується на загальнонаціональну площину в романі Теодозії Зарівни. Письменницька увага акцентується на тому, що воєнні події кардинально впливають на долю жіночих персонажів: призводять до втрати ідентичності (символічно це відображається через зміну імені) та психологічної нестабільності (вони постійно живуть у ситуації страху і прагнуть забути минуле). Обидві героїні роблять спроби втекти від війни, проте безуспішно, оскільки саме травматичні спогади посідають центральне місце у конструюванні особистої (чеські проєкції) та колективної (українська версія) самості. Відтак значення мистецьких творів, які відображають історичні факти, пов'язані із травматичними подіями минулого, полягає у тому, що саме вони уможливають конструювання соціокультурного простору індивідуальної та колективної історії.

Список використаних джерел

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін / А. Ассман. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
2. Гавришко М. Заборонене кохання: фактичні дружини учасників підпілля ОУН та УПА у 1940–1950-х рр. [Електронний ресурс] / М.Гавришко. – Режим доступу : <http://uamoderna.com/md/havryshko-de-facto-marriages-upa>.
3. Гребенюк Т. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція / Т. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
4. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Т. Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с.
5. Дрозда З. Bud te vitani v zelarech! [Електронний ресурс] / З. Дрозда. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/11/01/bud-te-vitani-v-zelarech/>
6. Зарівна Т. Вербовая дощечка / Т. Зарівна. – К. : Contrabanda, 2008. – 294 с.
7. Легатова К. Гануля. Йозина дружина / Пер. з чеськ. Т. Окопна / К. Легатова. – К. : Темпора, 2012. – 144 с.
8. Нейджел Дж. Маскулінність та націоналізм; гендер та сексуальність у творенні націй / Дж. Нейджел // І. Незалежний культурологічний часопис. – 2003. – № 27. – С. 70–87.
9. Ніколайчук І. Війна – це не про... [Електронний ресурс] / І. Ніколайчук. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2017/03/22/vijna-ce-ne-pro/>
10. Bilczewski T. Trauma, translacja, transmisja w perspektywie postpamięci. Od literatury do epigenetyki / Tomasz Bilczewski // Od pamięci biodziedzicznej do postpamięci, pod red. T. Szostek, R. Sendyki i R. Nycza. – Warszawa, 2013. – S. 40–62.

Анотація. На прикладі творів чеської письменниці Квети Легатової «Гануля. Йозина дружина» та української авторки Теодозії Зарівни «Вербовая дощечка» означаються художні вектори формування культури пам'яті про участь жіноцтва у Другій світовій війні.

Ключові слова: пам'ять, ідентичність, спогад, травма, підпілля, жертва, війна.

Summary. *Women's literature substantially redefines sociocultural attitude to the phenomenon of war and its experiences. The traditional vision of the Second World War focuses on the military and political strategies of governments, but modern artistic consciousness constructs different approaches to the image of militaristic events. Women's literature changes the memory structure of the past, showing the global history of the mankind through the life of an ordinary person.*

Art versions of the Czech writer Kveta Legatova «Jozova Hanule» (2002) and the Ukrainian author Teodosiya Zarivna «The little willow board» (2008) depict rejection of ideological constructs, but instead they are implemented as part of the trauma discourse. Thus, in this way, they lay the vectors of forming a culture of memory about the participation of women in the armed struggle, because the stories of the main characters in the national underground predetermine the plot plan of both works. These texts embody different strategies for comprehension of military events, although they offer the same artistic model of constructing personal history with the emphasis on personal experience as an individual. However, it does not go beyond the private dimensions, but concentrates on a particular vital matrix in the story by Kveta Legatova, and, conversely, is projected onto a nation-wide plane in Teodosiya Zarivna's novel. The writers' attention focuses on the fact that military events have a cardinal effect on the fate of female characters: they lead to the loss of identity (which is symbolically reflected through the change of name) and psychological instability (they constantly live in a situation of fear and strive to forget the past); at the same time, the women are depicted as the ones defending national traditions. Both characters make attempts to escape from the war, but unsuccessfully, as it is the traumatic memories that occupy the central place in the structuring of personal (Czech projections) and collective (Ukrainian version) selfhood.

Key words: *memory, identity, recollection, trauma, underground, victim, war.*

Отримано: 29 липня 2017 р.

УДК 821-1.09:793.3-055.2(460)

О. Ю. Кузьма

ОБРАЗ ІСПАНСЬКОЇ ТАНЦІВНИЦІ В ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ Р.-М. РІЛЬКЕ, С. ЧЕРКАСЕНКА ТА Й. БРОДСЬКОГО: ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Інтерес письменників до феномена танцю пояснюється його широким культурологічним та філософським контекстом. Кожна мистецька доба по-своєму моделює танцювальні концепти, увиразнюючи ті їх аспекти, які найбільш суголосні цій добі. Модерністські уявлення про цей вид мистецтва інспіровані передусім ніцшеанським розумінням природи танцю як діоніссійської стихії. Обґрунтування цієї ідеї знаходимо у відомих працях німецького філософа «Народження трагедії, або еллінство та песимізм» [11] і «Так казав Заратустра» [12]. У Ніцше танець має онтологічну основу. Він є самою суттю людського буття. У стихії діоніссійських містерій філософ відчитав потужний вітальний потенціал, можливість повернення людини до своєї суті шляхом переходу із світу земного в трансцендентний простір. Танець відтак – це те, що має в собі божественне начало. У творі «Так казав Заратустра» Ніцше твердить: «Я повірив би лише в такого бога, який умів би танцювати. ...Я навчився ходити; з того часу я дозволяю собі бігати. Я навчився літати; з того часу я не чекаю поштовху, щоб зрушити з місця. Тепер я легкий, тепер я літаю, тепер я бачу себе під собою, тепер бог танцює в мені» [12, 29–30].

Таким чином, танець стає формулою нового світовідчуження, виходом за межі «тут-буття» і поверненням до первісної природи людини.

До танцю як об'єкту мистецького зображення активно звертаються художники, скульптори та письменники кінця ХІХ – початку ХХ століть. Це, зокрема, А. Матісс, Е. Дега, О. Роден, Р.-М. Рільке, представники російського Срібного віку... В українському письменстві цього часу, твердить О. Турган, «ідея танцю входить в художній світ Лесі Українки, М. Коцюбинського, поетів-«молодомузівців», В. Стефаніка, О. Олеся, М. Яцківа та ін., переплітаючись з образними мотивами їх авторської міфотворчості – атрибутів усього космосу, його стихій – землі, води, повітря, вогню, які, переходячи один в одного, відтворюють «космічний танець», структуру світобудови» [17, 190].

У полі художньої рецепції образу танцю вирізняється модифікація «іспанський танець», що майстерно втілювалася в поетичних творах кількох відомих авторів: О. Блока («Іспанці»), Р.-М. Рільке («Іспанська танцівниця»), С. Черкасенка («Іспанка»), Й. Бродського («Іспанська танцівниця»). Відлуння іспанського танцю фламенко звучить і в творчості Федеріко Гарсія Лор-

ки (збірка поезій «Вірші про канте хондо»). Взагалі Лорці належить розробка естетичної теорії «дуенде», що лежить і в основі виконання фламенко [7]. Сучасна компаративістика, що «зіставними методами вивчає генетичні і контактні зв'язки, типологічні та інтертекстуальні відношення національних літератур, а також їхні міжмистецькі й міждисциплінарні відношення» [3, 8], безперечно, доповниться й дослідженням такої локальної проблеми, як художнє моделювання образу іспанської танцівниці у творах письменників, які зверталися до змалювання цього образу.

Мета статті – здійснити типологічний аналіз трьох поезій: «Іспанська танцівниця» Р.-М. Рільке, «Еспанка» С. Черкасенка та «Іспанська танцівниця» Й. Бродського в контексті індивідуально-авторських стилів письменників та онтологічних засад їх творчості. Названі твори в такому ключі ще не зіставлялися, хоча окремі напрацювання в аналітиці образу іспанської танцівниці у творчості Р.-М. Рільке та Й. Бродського є. Маємо на увазі критичні студії Лілі Панн (зокрема, «Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского» [14]), в якій вона зосереджується головним чином на вивченні тексту Й. Бродського. Можна погодитися з дослідницею, яка зазначає: «Усякому, хто бачив автентичне фламенко, зрозуміло, що «Іспанська танцівниця» Бродського написана під великими враженням від побаченого танцю, а не тільки від вірша Рільке» [14]. «Спочатку, звичайно, був танець, – твердить Л. Панн, – як у випадку з Рільке, так і Бродським» [14]. А ми можемо додати, що і в випадку з українським автором С. Черкасенком танець також був первинним поштовхом до творення його диптиха «Еспанка».

В аналізі названих трьох творів опорними для нас були праці, в яких з'ясовуються особливості художнього світу поетів. Серед дослідників творчості Р.-М. Рільке вирізняємо українських учених Л. Кравченко [6], Д. Наливайка [10], російського – Г. Ратгауза [15] та ін. Г. Ратгауз звернув увагу й на вірш «Іспанська танцівниця». На його думку, у цьому творі поет «немов задалегідь відмовляється від будь-яких ліричних роздумів і коментарів, він ніби розчиняється в натовпі глядачів, захоплених цілковито <...> стихією танцю. Саме ця запальна стихія танцю торжествує у вірші, і найбільший успіх Рільке полягає в тому, що ця стихія детально і яскраво відображається в поетичних строфах» [15, 398].

Іспанські зацікавлення українського письменника кінця XIX – початку XX століття Спиридона Черкасенка малодосліджені. Крім диптиху «Еспанка» із циклу «Падучі зорі», іспанська тематика з'являється і в драмі автора «Еспанський кабальєро Дон Хуан і Розіта» (1931). Творчість митця стала об'єктом вивчення Л. Дем'янівської [4], Ю. Коваліва [5], О. Мишанича [9] та ін.

Поезія Й. Бродського має цілий ряд ґрунтовних інтерпретацій. «Іспанська танцівниця» стала об'єктом аналізу вище згаданої Лілі Панн [13; 14]. Цікаві спостереження над іспанськими мотивами в ліриці митця висловила російська дослідниця Н. Медведева, яка називає вказаний вірш зразком метафізичної поезії в доробку Й. Бродського і вважає, що епіграфом до неї могли б бути знамениті рядки Лорки: «Танцуй перед народом с собой наедине. / Ведь танец идет по водам и не горит в огне» (Пер. А. Гелескула)» [8, 53].

Вірш «Іспанська танцівниця» Р.-М. Рільке увійшов до збірки «Нові поезії» (1907–1908). Дослідники датують його червнем 1906 року, хоча в деяких джерелах знаходимо рік написання 1907. Книга із простою назвою «Нові поезії» вмістила далеко не буденні художні твори і стала свідченням подальшого зростання Рільке як поета-філософа. Стилістика митця ускладнюється, метафори нанизуються одна на одну, предметний світ постає в зримих опуклих образах, але ці образи потрібно бачити внутрішнім зором. Поет розширює межі пізнання реципієнта і спрямовує його до осягнення себе через «опредмечене» «тут-буття».

«Нові поезії» творилися в «паризький» період творчості митця. У цей час Рільке захоплюється творчістю скульптора Родена. У 1905–1906 рр. він був його секретарем. Роденівські скульптури відтворювали людське тіло в русі, динаміці. Така творча настанова митця – у статуарному образі зафіксувати людську емоцію, рух – знайшла своє відображення і в ліриці Рільке того періоду. Роденівський слід наявний і в «Іспанській танцівниці». Автор вербалізує процес виконання фламенко. 19 рядків поезії наскрізь пронизані мотивом танцю-вогню: «Немов сірник, що тільки спалахне – / враз язикате полум'я займеться. / Так і вона. Заледве промайне – / залопотить одіння осяйне: / здригаючись, у круглім танці в'ється» (переклад В. Стуса) [16].

У пристрасному танці відбувається герць вогненної стихії і жінки: «І вмить вогнем все коло повилось, / замиготіло пасмами волось. / Кружляє сукня. Все її єство / проймає танцю дике торжество: / одне шалене коло вогневіє, / лиш дві руки стенаються, як змії. / Неначе цей вогонь її знеміг. / Вона його пошпурила до ніг, / зірвавши з себе владно і зухвало» [16]. Лілі Панн вважає, що ця несподівана підвладність вогню палаючій жінці справляє враження <...> Хід, знайдений Рільке, був підказаний самою драматургією фламенко...» [14].

Образ виконавиці іспанського танцю в поезії Рільке моделюється шляхом нанизування асоціативних рядів, основним із яких є уподібнення танцю до вогню. Митець не подає деталізованого портрету жінки. Читач бачить волосся, осяйне обличчя, руки, немов змії, і ніжки, які влад-

но топчуть жар вогню. Автор фокусується на двох дійових особах – танцівниці і фламенко, між ними відбувається двобій, у якому перемагає жінка. На наш погляд, на символічно-архетипному рівні цей танець можна прочитати і як герць між дикою, первісною природою жінки і її прагненням підкорити собі цю неконтрольовану стихію.

На відміну від авторської відстороненості у вірші Рільке диптих «Еспанка» (1913) С. Черкасенка подає образ виконавиці фламенко через призму сприйняття ліричного героя. Захоплений чоловічий погляд на красу танцю і грацію жінки – ось відмінна ознака тексту українського поета. Форма вираження авторської свідомості тут зовсім інакша. Якщо Рільке творить поезію, у якій автор знаходиться понад текстом, за його межами, то в Черкасенковому диптиху легко вловлюється потужний суб'єктивний контекст, цілковита зануреність автора-спостерігача в нарративну структуру твору: «*Чорний блиск жарких очей, / Пітьма кучерів гадюк... / Ох, не спатиму ночей, / Не спину солодких мук! / Мармур плеч, лілеї рук, / Лебединий шиї згин – / То – один чарівний згук, / то – гучний акорд один!..*» [18, 161–162]. Основний засіб моделювання образу танцівниці – це портретування. Р.-М. Рільке в «Іспанській танцівниці» нанизував метафори, С. Черкасенко – портретні деталі, що чергуються із фіксацією емоційного стану автогероя диптиха. Письменник передає враження від танцю градаційним іменниковим рядом: «*Захват, спека, блиск, екстаз!.. / В тілі холод, в тілі приск... / Рух останній – стала враз, – / Занімів в нестямі тиск. / Вибух оплесків і гук, / Доц барвистий із квітоків, / брязкіт шкла, шалений стук... / «Ще раз! Ще раз!» – ремство, гнів...*» [18, 162].

Поезія Р.-М. Рільке закінчується на кульмінаційному моменті – підкорення вогню жінкою. С. Черкасенко не зупиняється на фінальних акордах танцю. У другій частині диптиха він показує танцівницю, що повертається на сцену на виклик публіки: «*Реве шантан. Спокійною ходою / На виклики виходить чарівниця. / Погордлива, прекрасна, мов цариця: / В привітний усміх свій, в легкий уклін, / Вкладає стриманий проклин, / За вдячність прийнятий юрбою...*» [18, 162]. Ліричному герою відкривається таємниця: в погорді до юрби, що шаленіє від палкого іспанського танцю, криється внутрішня драма танцівниці: «*... І з острахом гнітючим / Знаходжу тайну в погляді блискучім: / Величний дар корити всіх собі, / Нести на послуги юрбі – / Кому сих мук не забагато?!*» [18, 162]. Завершальні рядки поезії окреслюють тему митця і юрби, не здатної оцінити глибину його творчого дару. Саме такі акценти робить С. Черкасенко, моделюючи образ «еспанки»-танцівниці. Як бачимо, для письменника був важливим аспект взаємин творчої особистості і публіки, спроможної зрозуміти красу її мистецтва. Разом із тим в образі іспанської танцівниці актуалізується й суто фемінний аспект: уміння жінки зачарувати, підкорити собі іншого/інших своєю первісною вогненною стихією. Архетип вогню так само, як і в поезії австрійського автора, знаходить своє конкретно-чуттєве втілення в описі танцівниці.

Затоптане полум'я у вірші Р.-М. Рільке було винесене в фінал танцювальної драми. За словами Л. Панн, «саме від цього полум'я «танцює» через 90 років Й. Бродський. Знаючи Бродського, ми не дивуємося тому, що затоптане полум'я він запалює» [14]. Іспанська танцівниця у рецепції російського поета – постмодерністський вияв уявлень письменника про природу творчості. Танець в однойменній поезії набуває онтологічного сенсу. Життя творчої особистості – це вічний танець, це «*слепок боли / в груді и взрыва / в мозгу, доколе / сознание живо*», «*побег из тела / в пейзаж без рамы*», «*в пространстве сжатый / протуберанец / вне солнца взятый*», «*виденье Рая*» [2].

Аналіз поезії Й. Бродського вимагає застосування поняття інтертекстуальності, оскільки творчий діалог між ним і Рільке існує, і це відчувається на рівні змістової структури «Іспанської танцівниці» російського автора. М. Бахтін у монографії «Естетика словесної творчості» слушно наголошував: «У будь-який момент розвитку діалогу існують величезні, необмежені маси забутих смислів, але в певні моменти подальшого розвитку діалогу вони знову пригадаються й оживуть в оновленому <...> вигляді. Немає нічого абсолютно мертвого: у кожного буде своє свято відродження» [1, 301].

Таке свято відродження культурних кодів «Іспанської танцівниці» Рільке має місце й у творі Й. Бродського. Поет бере елементи фабули тексту австрійського автора, ставлячи в центр художнього зображення жіночий танець: «*Умолкает птица. / Наступает вечер. / Раскрывает веер / Испанская танцовщица <...> О женский танец! / Рассказ светила / О том, что было, / чего не станет...*» [2]. Мотив вогню, що пронизує твір Рільке, модифікується й у тексті російського митця. Асоціюючи танець із протуберанцем сонця, Й. Бродський продовжує нанизувати ускладнені метафоричні ряди, що є творчим переосмисленням концептів тексту Рільке: «*О, этот танец! <...> В нем сполох платья / в своем полете / свободной плоти, / и чужд объятья. <...> О, этот сполох / шелков! По сути / спуск бедер голых / на парашюте. / Зане не тщится, / чтоб был потушен / он, танцовщица. / Подобно душам, / так рвется пламя, / сгубив лучину, / в воздушной яме, / топча причину...*» [2]. Твір Й. Бродського – органічне переплетення високого і низького, змішування лек-

сем із «високим» і «низьким» змістом, що характерне для постмодерністської поетики. Жіночий танець моделюється як прагнення вийти за межі свого тіла, як помста вертикалі горизонталі. Він ламає усталені уявлення про час і простір. У динамічному відтворенні фламенко зміщуються часові пласти, хронотоп не має цілності, адже іспанський танець зростається із безоднею.

Ліля Панн приходить до висновку, що за образом танцівниці ховається сам Бродський: «Звичайно, це саме Бродський – танцівниця, і він танцює своє життя, у безпосередній близькості до смерті. <...> Поет порушує правила: «топче» не вогонь, а земне тяжіння, «факт тяготенья» тіла (танцівниці) до життя <...> У його видінні полум'я-душа відривається, відлітає і запалює небо!» [14].

На наш погляд, у такому трактуванні символу танцю варто зацентувати і проблему творчого самовияву особистості. Виконавиця фламенко знаходить свою творчу реалізацію у пристрасному танці, поет – у вербалізації своїх відчуттів і переживань, спостережень, рефлексій.

Аналіз усіх трьох поезій дозволяє виокремити в них і концепт «дуенде».

Іспанський літератор Ф.Г. Лорка вважає, що цей концепт відображає сутність світу: «Проявление дуэнде можно сравнить с возгласом ликования: «Жив Господь!» – внезапное, жаркое, человеческое, всеми пятью чувствами ощущение бога, по милости дуэнде вошедшего в голос и тело плясуньи, то самое избавление, напроць и наяву освобождение от мира...» [7]. Лорка підкреслює сакральну природу творчості чи буденного життя, в яких панує дуенде. Це насиченість кожної дії людини вітальним змістом, це сакралізація творчого пориву і мистецького самовияву, але разом із тим це постійна боротьба, в якій викристалізовується твоя істинна сутність. Дуенде – дух, завдяки якому кожен творчий акт стає священним. У праці «Та, що біжить з вовками» Кларисса Пінкола Естес пише: «В буквальном смысле *el duende* – дух ветра; эта сила определяет поступки и творческую жизнь человека, в том числе его походку, звучание голоса, даже то, как он поднимает мизинец. Этот термин используют в танце фламенко, а также для описания способности мыслить поэтическими образами» [19].

На нашу думку, усі три аналізовані поезії пронизані духом «дуенде». Усі автори сакралізують поняття творчого пориву, у глобальному значенні – творчості. Творча самореалізація не від'ємна від процесу духовного горіння, постійного самовдосконалення та росту, від прагнення вирватися за межі «тут-буття», зберегти свою самість. Маємо різні інваріанти окреслених ситуацій: у С. Черкасенка танцівниця хоче уберегти свій дар від очей, не здатних оцінити красу її творчих поривань; у Р.-М. Рільке іспанська танцівниця підкорює вогненну творчу стихію силою своєї особистості; у Й. Бродського митець пристрасно танцює свій танець життя, не згораючи в полум'я творчих звершень, а навпаки, – запалюючи собою й «престол небесний».

Таким чином, моделювання образу іспанської танцівниці в кожного автора має як спільні, так і відмінні риси, пов'язані із специфікою світобачення письменників, типом їх художньої свідомості. Рецепт образу іспанської танцівниці у творах Р.-М. Рільке та С. Черкасенка є модерністською за своєю природою, у Й. Бродського – постмодерністською. Фокус художнього зображення в текстах митців був зумовлений творчими завданнями, які вони ставили перед собою, їх способом моделювання світу, типом мислення та специфікою їх творчої уяви. Вважаємо, що аналітика подібних творів містить глибинний потенціал для подальших компаративних та інтертекстуальних студій.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 444 с.
2. Бродский И. Испанская танцовщица [Электронный ресурс] / И. Бродский. – Режим доступа: <http://libverse.ru/brodskii/list.html>.
3. Будний В. Порівняльне літературознавство : підручник для студ. вищих навч. закл. / Будний Василь Володимирович, Ільницький Микола Миколайович. – К. : Києво-Могилянська академія, 2008. – 430 с.
4. Дем'янівська Л. Спиридон Черкасенко (1876–1940) / Л. Дем'янівська // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XX ст.: у 2 кн. / за ред. О.Д. Гнідан. – К., 2006. – Кн. 2.
5. Ковалів Ю. Спиридон Черкасенко // Історія української літератури. Кінець XIX – початок XXI ст. : у 10 т. – К., 2013. – Т. 1. У пошуках іманентного сенсу : Підручник / Юрій Ковалів. – С. 363–368.
6. Кравченко Л. Парадигматика художньої модальності поезії та її рецептивні аспекти (на прикладі лірики Р. М. Рільке) : автореф. ... д-ра філол. наук : 10.02.05 / Л. Кравченко. – К., 2011. – 40 с.
7. Лорка Ф. Стихи. Театр. Проза: Избранные произведения: в двух томах – [Электронный ресурс] / Федерико Гарсиа Лорка. – М., 1986. – Т. 2. Дуэнде, тема с вариациями. – Режим доступа: http://lib.ru/POEZIQ/LORKA/lorka2_11.txt.

8. Медведева Н. Вымысел vs мимесис : Очерки русской литературы XX– XXI вв. : А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова / Н. Г. Медведева. – Ижевск, 2014. – 128 с. (Академический час. Вып. 2).
9. Мишанич О. В безмежжі зим і чужини... (Повернення Спиридона Черкасенка) / Олекса Мишанич // Черкасенко С. Твори: у 2 т. – К., 1991. – Т. 1.
10. Наливайко Д. Єдиним він зі світом був... / Дмитро Наливайко // Райнер Марія Рільке. Поетії / Переклад з німецької Микола Бажан. – К. : Дніпро, 1974. – С. 5–35. – (Перлини світової лірики).
11. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1996. – Т. 1. – С. 47–157.
12. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Ф. Ницше // Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1996. – Т. 2. – С. 5–237.
13. Панн Л. Альтернатива Иосифа Бродского / Лиля Панн // Иосиф Бродский и мир: метафизика, античность, современность. – СПб., 2000. – С. 54–64.
14. Панн Л. Побег из тела в пейзаж без рамы: «Испанская танцовщица» Рильке и Бродского [Электронный ресурс] / Лиля Панн // Новая Юность. – 2001. – № 3. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/nov_yun/2001/3/pann.html
15. Ратгауз Г. Райнер Мария Рильке (Жизнь и поэзия) / Г. И. Ратгауз // Райнер-Мария Рильке. Нове стихотворення. – М. : Наука, 1977. – С. 373–419.
16. Рільке Р.-М. Іспанська танцівниця [Електронний ресурс] / Райнер-Марія Рільке / переклад В. Стуса. – Режим доступу: <http://rilke.org.ua/verses.html>
17. Турган О. Дискурс пластичних мистецтв у творчості Лесі Українки / Ольга Турган // Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць. – Луцьк: РВВ «Вежа» Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2007. – Т. 4, кн. 1. – С. 182–195.
18. Черкасенко С. Еспанка / Спиридон Черкасенко // Черкасенко С. Твори: у 2 т. – К., 1991. – Т. 1. – С. 161–162.
19. Эстес К.-П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях [Электронный ресурс] / Клари́сса Пинкола Эстес; [пер. с англ. Т. Науменко]. – М. : ИД «София», 2006. – 496 с. – Режим доступа: <http://psylib.ukrweb.net/books/estes01/txt06.htm>.

Анотація. У статті здійснюється типологічний аналіз трьох поетичних текстів, у яких художньо моделюється образ іспанської танцівниці. «Іспанська танцівниця» Р.-М. Рільке, диптих «Еспанка» С. Черкасенка та «Іспанська танцівниця» Й. Бродського розглядаються в контексті індивідуально-авторських стилів письменників та онтологічних засад їх творчості.

Ключові слова: типологія, іспанська танцівниця, танець, модернізм, постмодернізм, інтертекстуальність.

Summary. The article provides a typological analysis of three poetic texts in which the image of the Spanish dancer is artistically modeled. «Spanish dancer» by Rainer-Maria Rilke, diptych «Espanka» by Spyrydon Cherkasenko (from the cycle «Falling stars») and «Spanish dancer» by Yosyp Brodskyi are considered in the context of individual and author's styles of authors and against the background of evolution of a modernist and postmodern esthetics. The attention is paid to the techniques of creating the image of the dancer, feature of reflection of dance by means of verbal art.

The sources of writing of works, impulses which have caused their appearance are found out. The opinion is proved that performance of the Spanish dance of flamenco was primary push to creation of texts. The seen dance has caused the wide field of associations, that have found the artistic realization in an image of the graceful woman who dances flamenco. A common for all authors is an appeal to an archetypal image of fire, with which the dance is compared. But modeling of dance at each author has the essential distinctions connected with specifics of their worldview, type of art consciousness.

In article also the symbolics of the Spanish dance flamenco, which understanding broadens the interpretative field of a research is characterized. Also Friedrich Nietzsche's works («The Birth of Tragedy from the Spirit of Music») and Clarissa Pinkola Est s («Women Who Run With the Wolves: Myths and Stories of the Wild Woman Archetype») which situation allow to define a culturological context of the considered poems are involved. Attention is also drawn to the question of inter textual connections between works, especially emphasizing the creative overheating of the eponymous poems R.-M. Rilke and Y. Brodskyi, in the analysis of which the concept of intertextuality is used. It is concluded that the image of the Spanish dancer is interpreted by authors in different ways. Focus of the artistic image in texts of artists is caused by creative tasks, which they set for themselves, the way of their modeling the world, type of thinking and specifics of their creative imagination.

Key words: typology, Spanish dancer, dance, modernism, postmodernism, intertextuality.

Отримано: 4 липня 2017 р.

МИФ О ДЖЕНТЛЬМЕНЕ В ТВОРЧЕСТВЕ У. С. МОЭМА

Каждая нация творит свой собственный национальный миф, зачастую смещая акценты либо диаметрально противоположно меняя его сообразно политическому моменту, ибо «смысл мифа обладает собственной ценностью, он составляет часть некоторой истории» [2, 275]. В так называемых консервативных обществах на протяжении столетий лелеют свой национальный миф, остающийся, в принципе, неизменным. Например, это касается Англии и её национального мифа. Примечательно, что даже если наблюдаются попытки деструкции этого мифа, то в конечном итоге всё сводится к его явной или закамуфлированной апологии, хотя и не лишённой некоторой иронии. Безусловно, когда мы говорим о национальном мифе, то нельзя обойти вниманием понятие стереотипа. Именно поэтому в современной науке возникает вопрос о соотношении мифа и стереотипа. Интересны в этой связи наблюдения Фритьофа Беньямина Шенка, который, отмечая определённое сходство этих понятий, обнаруживает их принципиальное различие. В частности, Шенк пощёривает, что национальный стереотип остаётся неизменным столетиями, в то время как миф меняется в зависимости от идеологических потребностей, причём не только общества в целом, но и даже какой-либо отдельной его части, а впоследствии навязывается и становится фактом его (общества) картины мира [14, 143–145].

Одной из составляющих английского национального мифа, входящей в комплекс английскости (Englishness), является феномен джентльменства. Цель нашей статьи – проследить пути реализации этого мифа в творчестве выдающегося английского писателя Уильяма Сомерсета Моэма. В качестве методологической базы исследования – теоретические труды Р. Барта, Г.Д. Гачева, П. Лэнгфорда, Л.Ф. Хабибуллиной.

Е.П. Мотузкова отмечает, что «каждая культура, как известно, формирует свою уникальную систему ценностей, моделей поведения и общения, способов мышления и деятельности» [9, 80]. С ней солидарна Ю.Е. Архипова, подчёркивающая, в свою очередь, что «такие концепты английскости, как дом, частная жизнь (приватность), здравый смысл, чувство юмора, джентльменство, сдержанность являются основными составляющими, несущими конструкциями этой стройной системы человеческого бытия» [1, 82]. Поль Лэнгфорд выделяет 31 составляющую английскости. Среди этих составляющих – такие, как практичность, снобизм, ксенофобия, приватность, сдержанность, энергичность, «fair play» и т.д. [15]. Некоторые из составляющих входят в понятие «джентльменство».

Современные толковые словари трактуют «джентльменство» как «подчёркнутую корректность, воспитанность, благородство» [7]. Образ джентльмена (gentleman) сформировался в викторианскую эпоху. Изначально это было базовым определением аристократа, человека благородного происхождения. В XIX в. так называли уже «каждого мужчину, живущего на доходы с капитала и имеющего возможность не работать <...> джентльмен отличается безупречными манерами и галантным поведением по отношению к женщинам, <...> будет неукоснительно соблюдать правила этикета» [5].

Именно такой образ запечатлён С.Моэмом в рассказе «На окраине империи». Мистер Уорбертон являет собой блестящий образчик английского джентльмена викторианской эпохи. Богатый молодой человек из хорошей семьи, чьё имя упоминалось в «Книге пэров», унаследовавший солидные капиталы, окончивший Оксфорд и входящий в высший свет Лондона, в Монте-Карло он играл в баккара с принцем Уэльским, будущим королём Эдуардом VII. Страстный игрок, он спустил всё своё состояние в карты и вынужден был искать счастья в британских колониях. Но, даже попав «на окраину империи», он *«всегда строго соблюдал этикет»* [10, т. 3, 556], т.к. «от джентльмена ожидают соблюдения высоких стандартов в поведении, соответствующих, согласно восьмому изданию Британники, «тому уровню самоуважения и интеллектуальной утончённости, который выражается в манерах непринуждённых и, тем не менее, деликатных»» [5]. Джентльмен Уорбертон остаётся верен себе и вдали от высшего света: *«В белоснежном полотняном костюме, в белых туфлях он выглядел безукоризненно»* [10, т. 3, 543]. Уорбертон сохраняет все привычки джентльмена и денди: он обязательно тщательно переодевается к обеду (*«<...> это наилучший способ сохранить чувство собственного достоинства»* [10, т. 3, 546–547]), содержит дом *«с такой тщательностью, как будто ему служил лакей-англичанин»* [10, т. 3, 545], имеет лучшего на острове повара и старается, чтоб стол у него был образцовым, а меню – написано по-французски. Однако не стоит заблуждаться. Моэм тут же развенчивает миф о джентльмене. И вот уже перед нами предстаёт совсем другой человек. В первую очередь, это сноб, *«самый обыкновенный, наивный, чистойшей воды сноб, с обожанием вззирающий на всякую титулованную особу»* [10, т. 3,

551]. Кстати, снобизмом страдають практически все джентльмены Моэма. Майкл Госселин, насто-
 ящий джентльмен, преисполненный гордости, что его отец – джентльмен, ибо «не всякий может
 похвалиться добропорядочной семьёй» [11, 581], на деле оказывается типичным снобом. Стоило
 Джулии признаться, что её отец – ветеринар, как «лицо Майкла окаменело» [11, 581]. Вирусом
 снобизма заражён и юный любовник Джулии Том Феннел: «Джулия уже увидела, что он немного
 сноб» [11, 649]. Читая о титулованных особах в газетах, Том приходит в неопикуемый восторг.
 Джулия «чувствовала, что он купається в отражённих лучах её славы» [11, 647]. А каким сно-
 бизмом веет от слов мистера Джона Блекбриджа (рассказ «Портрет джентльмена»): «Карты низ-
 шего достоинства, как и низшие классы, бывают полезны лишь в комбинациях или в большом
 избытке; ни при каких других обстоятельствах полагаться на них нельзя» [10, т. 3, 588]! Даже
 выдающийся политик-консерватор, министр иностранных дел лорд Маунтдраго из одноимён-
 ного рассказа обладал «невероятным снобизмом, что легко простили бы, будь его отец первым
 носителем благородного звания <...> лорд Маунтдраго кичился высоким происхождением» [10,
 т. 2, 331–332], хотя его предки были титулованными аристократами со времён войны Алой и Бе-
 лой Розы. Тем не менее, «свои прекрасные манеры он демонстрировал лишь в присутствии тех,
 кого считал равными, а с представителями низших, по его мнению, сословий держался холодно
 и надменно» [10, т. 2, 332]. Снобизм как черту английского характера, возникшую в смыкании
 буржуазии и аристократии, безжалостно критиковал и беспощадно высмеивал ещё Теккерей. Да
 и сам Моэм был не лишён снобизма. Интересно в этой связи замечание А.Я. Ливерганта: «Генри
 Макдональд Моэм (дядя писателя, которому был вверен на попечение будущий писатель, рано по-
 терявший родителей. – А.Л.) был типичным снобом в теккереевском понимании этого слова <...>
 Не от него ли, кстати сказать, унаследовал племянник Уилли непреодолимую тягу к богатым,
 именитым, сильным мира сего?» [8, 20].

Снобизм рука об руку идёт с ксенофобией. С.Н. Филюшкина отмечает, что «национальный
 стереотип, отражающий представления нации о самой себе или о другой, как правило, очень при-
 страстный. Эти представления укоренены в прошлом, имеют коллективный характер и насле-
 дуются личностью благодаря воспитанию, влиянию среды и общественного мнения» [12, 141].
 С.А. Богомолов, анализируя функционирование механизма имперской идентичности в поздне-
 викторианской Великобритании, подчёркивает, что ««матрицей» имперских идей и рефлексов
 является идея иерархии, неравенства «отсталых» и «цивилизованных» народов. Отсюда логи-
 чески следует идея «имперской миссии», «священных обязательств» последних перед первы-
 ми» [3]. Так, мистер Уорбертон искренне привязан к малайцам. Более того, Уорбертон даже по-
 зволяет себе называть некоторых из них джентльменами: «никогда я не встречал более безупреч-
 ных джентльменов, чем иные малайцы хорошего рода» [10, т. 3, 554]. Однако движет английским
 резидентом, в сущности, одно: «пост, который он теперь занимал, тешил его тщеславие; он
 уже не был жалким льстецом, жаждущим улыбки великих мира сего, он был господин и повели-
 тель, чьё слово – закон» [10, т. 3, 554]. Отношение к туземцам наиболее характерно выражено в
 словах Бронсона («Следы в джунглях»): «Он хозяин, они слуги – этим всё сказано» [10, т. 3, 38].
 Именно поэтому европеец, приняв стиль жизни тубильцев, утрачивает свой престиж в их глазах.
 Страстно любя малайку Этель, Лоусон («Заводь») ненавидит её народ: «Туземцы чувствовали его
 отвращение к ним, и их злило, что он всё время подчёркивает своё превосходство» [10, т. 1, 183],
 хотя сам уже находится на дне общества.

Начальник округа Олбен Торел («Открытая возможность») изучает китайский язык, чтобы
 общаться с местными на их родном языке. В отличие от Уорбертона, который, ни на минуту не
 забывая, что он – англичанин и джентльмен, не прощал своим соотечественникам, которые же-
 нились на туземках, считая эти браки интрижками «не только скандальными, но несовмести-
 мыми с достоинством настоящего джентльмена» [10, т. 3, 555], Олбен без осуждения относится
 к управляющему плантацией Принну, женившемуся на туземке. Однако стоило случиться беде
 (китайцы сожгли плантацию и убили Принна, опасность угрожала его семье; требовалось срочно
 ехать спасать женщину с детьми), как проявилась истинная сущность Олбена. На уговоры своей
 супруги Энн он грубо и резко отвечает: «Я не собираюсь рисковать своей жизнью и жизнью моих
 полицейских ради туземки и её полукровок» [10, т. 3, 66]. Энн Торел, в свою очередь не лишённая
 снобизма по отношению к окружающим её представителям английской колонии, которых счита-
 ет людьми заурыдными и над которыми в душе смеётся, не просто уговаривает мужа отправиться
 на спасение семьи Принна, – она готова ехать вместе с Олбеном. Испытав страшное разочаро-
 вание в любимом человеке, Энн ведёт себя как истинная леди. Струсив и сделавшись посмеши-
 щем всей колонии, Олбен Торел продолжает быть высокомерным и пренебрежительным, и Энн
 не остаётся ничего другого, как держать себя в руках, изображая беспечную молодую женщину,
 которая целиком на стороне мужа, хотя уже приняла решение уйти от мужа. Однако А.Я. Ливер-
 гант отмечает, что «образ Энн – в целом, что у Моэма редкость, положительный – психологически

не удался» [8, 198], т.к. остається непонятним ни то, чем живёт героиня, ни откуда берётся такая завышенная принципиальность.

В рассказе «Жена полковника» перед нами предстаёт типичный английский джентльмен Джордж Пилигрим. Успешный помещик и мировой судья, отличный разносторонний спортсмен (джентльмен просто обязан быть спортсменом!), страстный охотник, член нескольких клубов, на деле он оказывается самодовольным тупицей, не только не способным воспринимать прекрасное, но и в сомнительных выражениях отзывающимся о собственной жене. Эва Кэтрин издала книгу стихотворений, ставшую явлением в литературном мире и бестселлером. В своих стихах женщина рассказывает историю любви той, молодость которой позади, и молодого человека. Главное же, что волнует полковника, – это то, что *«даже неизвестно, был ли он (его соперник. – А.Л.) джентльмен»* [10, т. 2, 324]. Рассказ заканчивается весьма показательным: в нарушение кодекса чести джентльмена, полковник обсуждает роман своей жены и её достоинства как женщины со своим поверенным и другом Генри Блейном, резюмируя: *«одного мне нипочём не понять до самого моего смертного часа – что же он всё-таки в ней нашёл, этот субъект?»* [10, т. 2, 326]. Так рушится миф о джентльмене как человеке высокообразованном, обладающем изысканным вкусом, человеке редких моральных качеств, который никогда не опустится до того, чтоб обсуждать женщину (а тем более собственную жену!).

В романе «Театр» фактически каждое появление супруга Джулии Лэмберт Майкла Госселина не обходится без упоминания о том, каким блестящим и настоящим джентльменом он является. Майкл *«получил образование, приличествующее джентльмену»* [11, 581], имеет непринуждённые манеры и говорит как джентльмен, носит на пальце *«кольцо с печаткой, <...> где была выгравирована кабанья голова и девиз: «Nemo te impune lacessit»* « [11, 581]. У Майкла уютный дом, о котором он *«мог с полным правом сказать, что это, вне сомнения, дом джентльмена»* [11, 565]. Но вот одна весьма показательная деталь, упомянутая Моэмом в самом начале романа. Описывая рабочий кабинет Майкла, автор как бы мимоходом замечает: *«Майкл сидел в чиппендейле – подделка, но куплена в известной мебельной фирме»* [11, 562]. И такой же подделкой – уввы! – оказывается «джентльменство» Майкла. То, что Джулия принимала за проявление черт настоящего джентльмена, на поверку оказалось расчётливостью, даже скупостью, снобизмом и душевной чёрствостью. Так, Майкл не стыдится, пользуясь гостеприимством, угощаться на даче. Отправляясь на гастроли в Америку, он на лето планирует вернуться в Англию не потому, что любит Джулию и тяготеет к расставанию, а чтобы поменьше тратиться. Джулия видит мелочное тщеславие Майкла, её выводит из себя его самодовольство, её невыносима его прозаичность. К тому же *«он был зануда, жуткий зануда!»* [11, 617]. Пожалуй, истинным джентльменом предстаёт в романе лишь поклонник Джулии лорд Чарльз. Однако Моэм так изображает этого джентльмена, что вместо восхищения он вызывает недоумённую, а то и ироническую улыбку. Джулия думает о нём: *«<...> он такой большой джентльмен, что просто не знает, как ему себя вести»* [11, 625]. Лорд Чарльз предстаёт этаким анахронизмом, отжившим своё экспонатом. Не зря этот, в общем-то, довольно молодой мужчина, которому нет и сорока, воспринимается Джулией как пожилой мужчина, добрый старый дядюшка.

Апофеозом деструкции мифа о джентльмене и джентльменстве стал рассказ «В льюинской школе». Слово «джентльмен» употребляется в нём 17 раз. И все 17 раз – в отношении главного героя этого небольшого по объёму произведения капитана Роберта Форестьера. Мы узнаём, что его отец служил в индийской кавалерии, а прадед был одним из самых известных повес времён Регентства, что в течение многих веков им принадлежало чудесное поместье в Шропшире, которое пришлось продать, когда прадед разорил семью. Сам же капитан Форестьер имел высокие моральные принципы. Он был *«из тех людей, которые не знают, что такое страх»* [10, т. 1, 366–367]; *«радость жизни он сильнее всего ощущает, когда вокруг свищут пули и следующий миг может оказаться последним. Опасность его только подстёгивала»* [10, т. 1, 368]. Прекрасный спортсмен, Роберт никогда не требовал от других того, к чему не был готов сам. Он был гостеприимным хозяином с развитым чувством общественного долга. Он никогда не злословил за спиной и был очень порядочен по отношению к своей жене. Капитан Форестьер ни при каких обстоятельствах не смог бы ударить человека, который был слабее его. Правда, видим мы этого совершенного человека исключительно глазами его жены миссис Форестьер, богатой американки, нелепой и глупой мужеподобной женщины. Форестьер познакомился с будущей супругой в госпитале (Моэм не без иронии отмечает, что причина, по которой капитан оказался там во время войны, была весьма далека от героической: молодой человек страдал от карбункулов на ягодицах). Элеонора свято верила, что истинный джентльмен, капитан Форестьер считал неблагородным, будучи бедным, просить её руки и никому не позволяла говорить, что он женился на ней из-за денег. Иронизирует автор и над «попытками» Форестьера устроиться на работу, чтобы родственники жены не считали его альфонсом: всё, что подворачивалось, оказывалось не совсем подходящим для джентльмена, ибо

«есть вещи, за которые джентльмен братья не должен <...> sahib всегда sahib» [10, т. 1, 371]. А какая неприкрытая ирония сквозит в замечании, что «капитан Форестьер был слишком уж совершенным типом английского джентльмена. <...> Он был до такой степени джентльменом, что это наводило на мысль об актёре, превосходно исполняющем свою роль» [10, т. 1, 374].

Г.Э. Ионкис отмечает, что Моэм «широко использует элемент неожиданного, что помогает выявить шаткость, относительность социально-политических ценностей, психологических установок, нравственных ориентиров «порядочного» человека» [6, 19]. Такой неожиданностью становится встреча Форестьера с сэром Фредериком Харди. И тут выясняется, что капитан – не тот, за кого себя выдаёт. На самом деле он сын буфетчика, который *«начал мальчиком на побегушках, потом был солдатом, слугой, мойщиком»* [10, т.1, 382], а теперь, благодаря удачной афере, стал блестящим джентльменом и видным человеком. Но сэр Фредерик вовсе не осуждает своего бывшего слугу, т.к. сам вёл далеко не праведный образ жизни: *«Я сам пускался в авантюры, а тобой я просто восхищаюсь за такой изумительный блеф»* [10, т. 1, 381]. Харди прекрасно знает, что, несмотря на различие в происхождении, они с Форестьером стоят друг друга: *«Да не корчи ты со мной джентльмена, Боб. Мы с тобой пара бездельников <...> Ты лжец, мошенник и самозванец»* [10, т. 1, 382]. Однако сэр Фредерик ошибался: *«Этот человек не был заурядным мошенником, женившимся на богатой дуре, чтобы жить в роскоши и праздности. <> Его манил некий идеал, и в стремлении к нему он не останавливался ни перед чем. <...> он мечтал стать джентльменом»* [10, т. 1, 383–384]. Миф становится смыслом жизни, достойным смеха и жалости. В стремлении во всём соответствовать мифу, Форестьер гибнет, спасая во время пожара собачку, т.к. столько лет притворялся джентльменом, что в итоге вынужден был *«поступить так, как по соображениям его тупого, косного ума должен поступить джентльмен. Уже не сознавая разницы между подлинным и мнимым, он пожертвовал жизнью во имя ложного героизма»* [10, т. 1, 389]. Но вот парадокс. Моэм, развенчивая миф о джентльмене, в то же время утверждает его, подчёркивая, что капитан Форестьер лишь изображал то, что ценится только своей подлинностью и даётся правом рождения. Именно поэтому Фред Харди, чей род – один из старейших в Англии, этот *«распутник, циник, бесчестный негодяй»* [10, т. 1, 389], несмотря на свою репутацию, оказывается человеком благородным и произносит в утешение вдове слова, за которые дорого бы дал Форестьер: *«Он был истинный джентльмен»*.

Список использованной литературы

1. Архипова Ю.Е. Становление концептов английскости в художественной картине мира Джейн Остин / Ю.Е. Архипова // Вестник Рязанского гос. ун-та им. С.А. Есенина. – 2015. – № 2 (47). – С. 78–86.
2. Барт Р. Мифологии / [Пер. с фр. С.Зенкина] / Р. Барт. – М. : Академический Проект, 2010. – 351 с. – (Философские технологии : Структурализм).
3. Богомолов С.А. Проблемы функционирования социопсихологического механизма имперской идентичности в поздневикторианской Великобритании / С.А. Богомолов // Новая и новейшая история. Вып. 20. – Саратов : Изд-во СГУ имени Н.Г. Чернышевского, 2002. – Электронный ресурс. – Режим доступа : www.sgu.ru/faculties/historical/sc.publication/historynewtime/new_history_20/6.php-30k
4. Гачев Г.Д. Национальные образы мира : Космо-Психо-Логос / Г.Д. Гачев. – М. : Академический проект, 2007. – 511 с. – (Технологии культуры).
5. Джентльмен // Википедия. – Электронный ресурс. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/Джентльмен>.
6. Ионкис Г.Э. Уильям Сомерсет Моэм: грани дарования / Г.Э. Ионкис // Моэм У.С. Подводя итоги : Эссе, очерки. – М. : Высш. шк., 1991. – С. 7–25.
7. Ефремова Т.Ф. Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. / Т.Ф. Ефремова. – М. : АСТ; Астрель; Харвест; Lingua, 2005. – Т. 1 : А – Л. – 1168 с. – Электронный ресурс. – Режим доступа : <http://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/158050/>
8. Ливергант А. Сомерсет Моэм / А. Ливергант. – М. : Молодая гвардия, 2012. – 283 с. – (Жизнь замечательных людей : Серия биограф.; вып. 1379).
9. Мотузкова Е.П. Английская самобытность как объект исследования / Е.П. Мотузкова // Записки з романо-германської філології. – 2013. – Вип. 2 (31). – С. 80–86.
10. Моэм У.С. Собрание рассказов. В 3 т. / [Пер. с англ.] / У.С. Моэм. – М. : АСТ : АСТ МОСКВА, 2010. – Т. 1. – 605 с.; Т. 2. – 701 с.; Т. 3. – 733 с.
11. Моэм У.С. Театр / [Пер. с англ. Г. Островской] / У.С. Моэм // Моэм У.С. Пять лучших романов в одном томе. – М. : АСТ : Астрель, 2010. – 1081 с.
12. Филюшкина С. Национальный стереотип в массовом сознании и культуре (опыт исследовательского подхода) / С. Филюшкина // Логос. – 2005. – № 4. – С. 141–155.

13. Хабибуллина Л.Ф. Национальный миф в современной английской литературе / Л.Ф. Хабибуллина // Филология и культура : Philologia and Culture. – 2010. – № 2 (20). – С. 183–187.
14. Шенк Ф.Б. Политический миф и коллективная идентичность : Миф Александра Невского в Российской истории (1263 – 1998) / [Пер. с нем. А. Каплуновского] / Ф.Б. Шенк // Ab Imperio. – Казань. – 2001. – № 1 – 2. – С. 141–164.
15. Langford P. Englishness Identified : Manners and Characters 1650 – 1850 / P. Langford. – Oxford : Oxford University Press. – 2002. – 408 p.

Анотація. У статті розглядається феномен джентльменства, який є складовою англійськості, а також механізми конструювання цього національного англійського міфу в творчості В.С. Моєма. Аналізуючи національний міф і національний стереотип, автор статті доходить висновку, що вони формують національну ідентичність. На прикладі оповідань письменника і його роману «Театр» доводиться, що, незважаючи на деструкцію міфу про джентльмена, Моєм явно чи приховано закріплює цей міф у свідомості читача, хоча його апологія джентльменства не позбавлена іронії.

Ключові слова: В.С. Моєм; джентльмен; міф; національна ідентичність; національний стереотип.

Summary. Each nation creates its own national myth, often shifting the emphasis or diametrically opposing it in accordance with the political moment. The article analyzes the component of Englishness – the myth of a gentleman. In so-called conservative societies, despite some external changes, over the centuries cherish their national myth, which remains, in principle, unchanged. For example, it concerns England and its national myth. It is noteworthy that even if there are attempts to destroy this myth, in the end everything comes down to its explicit or camouflaged apology, although it is not without some irony (for example, by W.M. Thackeray, W.S. Maugham, etc.).

Of course, when we talk about the national myth, we can not ignore the notion of stereotype. That is why in modern science the question arises about the relationship between myth and stereotype. The national myth and the national stereotype are interconnected with each other. They create national identity. Often they are treated as one whole or used as identical. One of the components of the English national myth, part of the complex of the so-called Englishness, is the phenomenon of gentlemanliness. The purpose of our article is to trace the ways of realization of this myth in the work of the outstanding English writer William Somerset Maugham. As a methodological basis for the study are the theoretical works of R. Barthes, G.D. Gachev, P. Langford, and L.F. Khabibullina.

Maugham's gentlemen inherent features such as snobbery, xenophobia, prudence, even cowardice. The apotheosis of the destruction of the myth of a gentleman becomes the story «The Lion's Skin». Maugham, debunking the myth of a gentleman, at the same time asserts it, emphasizing that Captain Forestier only portrayed something that is valued only by its authenticity and given birthright.

Key words: W.S. Maugham; gentleman; myth; national identity; national stereotype.

Отримано: 2 серпня 2017 р.

УДК 82-343-115:[821,161,2+821.163.2]

О. О. Мітракова

ПОЕТИКА МІФУ ПРО ОРФЕЯ У ТВОРІ «ВИДІННЯ ОРФЕЯ» ГАЛИНИ ПАГУТЯК ТА «ЧОВЕН ХАРОНА» ІВАНА ДАВИДКОВА

Образи та сюжети античної міфології вплелися в сучасну європейську культуру. Античний міф став традиційним та невід'ємним об'єктом трансформації в елітарній та популярній літературі ХХ століття. Як зазначає у праці «Поетика міфу» Е. Мелетинський, у літературному міфологізмі на першому плані є ідея вічної циклічної повторюваності першоджерельних міфологічних прототипів під різними «масками», своєрідним заміщенням літературних і міфологічних героїв [3, 15]. Міф про Орфея є одним із найвідоміших та впізнаваних. Образи Орфея та Евридики неодноразово оспівані письменниками та музикантами, інтерпретовані кінорежисерами. За переказами, Орфей – учасник походу аргонавтів, який своєю чудовою грою на кітарі та співом багато чим допомагав їм у скрутні хвилини. Коли його дружина німфа Евридика померла від укусу гадюки, Орфей нібито спускався за нею на той світ. Старий Харон не хотів везти його до Аїду, але почувши чарівливу гру на кітарі, переправив співця за Стикс. Розчулений натхненною музикою,

Аїд погодився відпустити Евридику. За однією версією, Персефона дозволила Орфею вивести Евридику на землю разом з богом Гермесом, але з умовою, що співець не гляне на дружину, поки не покине царство мертвих. Попри застереження Гермеса Орфей порушив заборону і назавжди втратив свою кохану [2, 173–175]. Традиційний сюжет про нещасного закоханого та неперевершеного митця також не минули Галина Пагутяк та Іван Давидков. Протилежне і схоже у трансформації міфу про Орфея детально можна простежити у творі Галини Пагутяк «Видіння Орфея» та «Човен Харона» Івана Давидкова.

Фантастика і ліризована проза розщеплюють цілісний міф, завдяки чому Орфей постає різним і схожим водночас. Образ співця, творчої особистості у сучасному світі – спільне у творах болгарського та українського авторів.

Античний образ Орфея як творчої особистості та співця є одним із прихованих символів у творі «Човен Харона». Сучасного Орфея Іван Давидков протиставляє суспільству, наголошує на конфлікті творчої особистості з існуванням у соціумі. Есеїст, Перекладач, Фокусник – усі вони Орфеї, загублені в суспільстві. Створивши власний літературний вимір, Іван Давидков влітає внутрішнє, творче Я в двоплановість твору. Звичне життя, плин часу та повсякденних справ переплітаються з внутрішнім конфліктом героїв.

Співець І. Давидкова незвичайний, нетиповий, нестереотипний. Крім проблеми творчості, автор додає тягар часу як проблему для існування нетипової особистості. Для Перекладача це хвороба, для Есеїста – старість. Побутові, типові поняття незрозумілі співцям, важкі для сприйняття.

Образ Орфея також згадується і прямо, як ремінісценція, поряд з інше одним античним образом: «Ще один ювіляр, який зростав під південним сонцем Пиринського краю, після бучного вшанування повірив, що він справжній Орфей, лише не тримає арфи в руках, і коли його увінчали, мов древнього Пана, вінком з виноградної лози, він вирішив почастувати все містечко: звелів викотити просто на вулицю барило й написав на ньому крейдою: «Причастись до еліксиру Діонісія, як причащаєшся до щирого вірша!» [1, 22]. Символи творчості та веселощів, Орфей та Діоніс, влучно доповнюють та описують стан персонажа, продовжуючи наскрізну лінію образу співця.

Смерть Орфея, занепад творчої особистості автор розкриває на прикладі онука Есеїста, Траяна. Раніше творець, нині людина, яка проміняла духовне на матеріальне, Траян повністю розчинився у побуті, збагаченні, користі та вигоді. У думках персонажа переважають цінності споживача, а не творця, як це було раніше: «І ніхто не звертав уваги на те, що Траян Баларев щодня проїздив повз великий театр і шукав місця, де б поставити свою розкішну машину, щоб оглянути облутаний риштованням будинок, ремонт якого тривав уже кілька років» [1, 36].

Перехід через Стікс, переправа на човні Харона як фінал твору розв'язує внутрішній конфлікт Мартина, символізує нове життя та новий початок: «І Мартин зрозумів, що над ним пролітав камінний ангел, вирізьблений каменярем, ангел, який і розчавив свого творця. Він летів, щоб супроводити душу мертвого майстра до другого берега...» [1, 49]. Варто зазначити, що традиційний міф про смерть Орфея [2, 176–177] у творі майже не згадується, а заміщується більш відомим та використовуваним сюжетом про переправу на човні Харона.

Художній простір творів Галини Пагутяк – це дивовижне поєднання реального й ірреального. Про безвихідь занурення людини у суєту, яка сприймається як порятунок душі, розповідається у сюрреалістичному творі «Видіння Орфея». Головний герой – музикант Орфей – кладе в портфель свої справжні руки і вдягає брудні, щоб заробити в ресторані якусь копійку. Він грає у країні напівлюдей-напівтварин, знаючи про те, наскільки важливо зберегти себе у кон'юнктурному світі. У нагороду за виступ Орфей просить, щоб жінка, що не може розродитися, перестала страждати. На таку саможертвність здатна тільки Людина:

«– Ну, перш ніж зійти з нашого корабля, скажи про нагороду.

– Хай жінка, що кричить, нарешті розродиться» [4, 77].

Образ Орфея в творі Галини Пагутяк є як і міфічним, так і водночас схожим на реальний на фоні всієї образної системи твору. Орфей, який наділений великим талантом, але живе у скруті та майже злиденному становищі, згоджується на ризикований та сумнівний заробіток у хмарочосі – місці, де живуть звірі, пануючий клас фантастичного суспільства.

Як і будь-якому митцю, Орфею було важко творити в умовах, що позбавляли свободи творчого начала, грати там, де він не міг налаштуватися на використання свого таланту, бо розумів безглуздість цього та марність задуму.

Складний психологічний стан героя описується протягом всього твору. Страхи, відчуття, емоції зринають з усіх закутків свідомості та загострюються в стресовій, абсурдній, трохи мото-рошній, подібній до сну атмосфері. Але це не реакція на подразнювач звичайної пересічної лю-

дини, а зображення зломленості та апатії творчої особисті, поступової смерті внутрішнього «Я» митця, на якому тримається як внутрішня його сутність, так і зовнішня захисна, тілесна оболонка.

Сюжет твору побудований на подорожі Орфея до «райського» саду: «Власне, нащо я туди йду, – міркував Орфей. – Мені ж треба вниз. Та хоч гляну на сад: буде що згадати!» [4, 76].

Будівля, в якій знаходиться митець, має безліч поверхів, але сам не знаючи того, музикант майже інстинктивно потрапляє до саду на сьомому поверсі. Саме цей сад можна порівнювати з сьомим небом, на яке потрапляє Орфей: «Двері, за якими починався сад, були скляними. Орфей побачив багато дерев із стиглими лимонами, помаранчами, безліч ящиків із трояндами та орхідеями. Зелень буяла скрізь, погрожуючи затопити навіть вузькі доріжки, викладені чорними й білими плитками» [4, 76].

Дорога до саду сповнена обманами та несподіванками, спробами змішати головного героя з тваринами, перетворити на кольорову маріонетку: «Алегорія зняла зі столу білу широку сорочку з короткими рукавами, так накрохмалену, що вона подряпала Орфееві шию. Слава богу, сорочка діставала нижче колін, й Орфееві стало легше. Фантазія начепила на нього сріблястий пояс з вкрапленими синіми камінцями. Потім наказали сісти. Дівчата взували його в сандалії на дерев'яній підошві з довгими ремінцями, якими туго затягли литки. Алегорія насунула йому на голову жовтий кучерявий парик, а чоло пов'язала чорною стрічкою. Фантазія наостанок кинула Орфееві на плечі золотисту з чорними плямами шкуру» [4]. Алегорія та Фантазія – це не тільки символ зваби та переходу до тваринного від людського, але й алюзія, натяк на вакханок із міфу про смерть Орфея [2, 176–177]. Вакханки є символом небезпеки, агресії, біди: «Раптом залунали вдалині гучні поклики, дзвін тимпанів і сміх. Це кіконські жінки справляли веселе свято шумного Вакха» [2, 176–177]. Орфей у творі Галини Пагутяк оминає свою смерть, зриває із себе оманливі прикраси Алегорії та Фантазії та залишається собою.

Тільки знайшовши полегшення та таку жадану красу серед райського саду, Орфей віднаходить гармонію та єдність із самим собою: «Посередині стояло велике різьблене крісло, в кутку – великий канделябр із свічками, а поруч із канделябром – портфель Орфея. І більше нічого. Орфей аж затрусився, коли побачив свій портфель. Руки були на місці – цілі, неушкоджені, з гнучкими натренованими пальцями, насподі у футлярі лежала флейта. Він торкнувся її і водночас почув жалібний крик бідної жінки, що ніяк не могла розродитися. Тоді прихилився до холодної стіни, заплющив очі і тихо заграє» [4, 77].

У саду Орфей пізнає не тільки давно втрачену рівновагу, а розуміє філософію володарів хмарочосу, перестає боятись їх: «Ми звірі, бо живемо інстинктами, і тільки старість та невдачі можуть нас перетворити на людей. Безтурботність – ось за чим тужить людина, відколи порвала з природою. У нас кожен стає тим звіром, на якого заслуговує» [4, 77].

У «Видіннях Орфея» головний герой – це митець та людина, якій важко зберегти свою людську сутність у сучасних умовах та оточенні. Водночас Орфей є загубленим митцем у буремному світі, що йде до своєї мрії, намагається досягти більшого, кращого, виборсатися із бруду буденності. Людяність та талант – дві основні сили головного героя, дві головні ідеї твору.

У творі «Видіння Орфея» традиційний образ використовується для філософських узагальнень про сенс творчості, митця і поезію, талант і суспільство. Незвичайна жанрова форма оповідання, що поєднує риси фентезі, антиутопії та притчі, дозволила перенести героя античної міфології в іншу художню реальність нового міфу.

Фантастичний і реальний Орфей у творах Івана Давидкова та Галини Пагутяк є збірним образом митця у сучасному світі та суспільстві. Міф видозмінюється, грає та змінює своє першоджерельне значення. Традиційний образ співця переплітається з ілюзорним у творі «Видіння Орфея» чи навпаки з занадто реальним та буденним у творі «Човен Харона». Античні та біблійні образи створюють новий варіант сучасного Орфея, повністю змінюють ідею вічної історії про неперевершеного митця та нещасних закоханих.

Список використаних джерел

1. Давидков И. Лодката на Харон: Роман / Иван Давидков. – София : Бълг. писател, 1987. – 141 с.
2. Кун М.А. Легенди і міфи Стародавньої Греції; худож. оформл. В.І. Баріби / М.А. Кун. – [4-е видання]. – Тернопіль : АТ «Тарнекс», за участю МП «Мальви», 1993. – 416 с.
3. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – М. : Восточная литература РАН, Языки русской культуры, 1995. – 408 с.
4. Пагутяк Г.В. Видіння Орфея: [Оповідання] // Г. Пагутяк. Потрапити в сад // Сучасне фантастичне оповідання. – К. : Молодь, 1990. – С. 71–78.

Анотація. У статті розглянуто особливості поетики міфу про Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк та «Човен Харона» Івана Давидкова. Виділено риси трансформування міфу в сучасній ліризованій прозі Івана Давидкова та фантастичній прозі Галини Пагутяк. Тексти об'єднані образом митця у сучасному суспільстві.

Ключові слова: міф, образ, Орфей, Галина Пагутяк, Іван Давидков.

Summary. The article deals with the features of the poetics of the myth about Orpheus in the work «Vision of the Orpheus» by Galina Pagutyak and «Charon's Boat» by Ivan Davydkov. Images and stories of ancient mythology intertwined in modern European culture. The myth of Orpheus is one of the most famous and recognizable. The images of Orpheus and Eurydice are repeatedly sung by writers and musicians, interpreted by film directors. According to legend, Orpheus is a participant in the campaign of the Argonauts, who, with his excellent play on the kitar and singing, helped them hard in a difficult moment. When his wife died nymph Eurydice from the bite of a viper, Orpheus allegedly descended on her in Hades. Ancient myth became a traditional and inalienable object of transformation in the elite and popular literature of the twentieth century. The opposite and similar of the transformation of the myth about Orpheus can be seen in the work of Galina Pagutyak «Vision of Orpheus» and «Charon's Boat» by Ivan Davydkov. The features of the transformation of myth in modern lyricist prose by Ivan Davydkov and fantastic prose by Galina Pagutyak are highlighted. The image of Orpheus as a creative person and a singer is one of the hidden characters in the work «Charon's Boat». Ivan Davydkov opposes modern Orpheus to society, emphasizes on the conflict of the creative personality with the existence in society. In the «Visions of Orpheus,» the main character is an artist and a person, who can hardly keep his human essence in today's society. Fantastic and lyricist prose unravel a holistic myth, making Orpheus different and similar at the same time. The image of a singer, a creative person in the modern world is common in the works of Ukrainian and Bulgarian authors. The myth transforms, plays and changes its original meaning. The traditional image of the singer intertwined with illusory in the book «The vision of Orpheus» or with too real and commonplace in the book «Charon's boat». The ancient and biblical images create a new version of the modern Orpheus, completely altering the idea of eternal history of the unsurpassed artist and unfortunate lovers. The texts are combined with the image of the artist in modern society.

Key words: myth, image, Orpheus, Galina Pagutyak, Ivan Davydkov.

Отримано: 22 серпня 2017 р.

УДК 82.091

А. Б. Мурейко

ПРИЙОМИ ПСИХОЛОГІЧНОГО ЗОБРАЖЕННЯ У НОВЕЛІСТИЦІ М. КОЦЮБІНСЬКОГО ТА П. МЕРІМЕ

У сучасній літературній науці в умовах пошуку нових дослідницьких підходів особливо актуалізуються проблеми дослідження найбільш значних форм взаємодії художньої словесності та реальності. Однією з найважливіших форм такої взаємодії є феномен художнього психологізму, складність дослідження якого обумовлена багатовекторністю розуміння даного поняття у розвідках науковців, проте ця «багатозначність» знаходиться у рамках двох основних полюсів: психологізм розглядається як естетичне явище, іманентне художньому твору, і як психологізм автора-митця. У цьому науковому контексті дослідження форм і прийомів психологічного аналізу в структурі художнього твору набуває особливого значення.

Як правило, до прийомів психологічного зображення відносять різну організацію оповіді, використання художніх деталей, способи опису внутрішнього світу, зокрема психологічний аналіз і самоаналіз. За А. Єсіним, їхнє значення полягає у тому, що складні душевні стани розкладаються на елементи, тому стають зрозумілішими читачу. Цей розподіл можна вважати універсальним. Так, художня практика М. Коцюбинського і П. Меріме визначається типологічно подібним відчуттям складності сучасної їм доби, що передається через поетику психологізму як домінуючу новелістики цих письменників. Художній психологізм письменників можна розглядати як реакцію на усвідомлення ускладненого, почасти незбагненого психічного світу людини.

Відомо, що картина світу в літературі «неспокійного» часу демонструє свою невизначеність та нестабільність. Нагадаємо, що творчість П. Меріме припадає на складний історичний період: революції 1830 і 1848 років, а М. Коцюбинського повністю «вкладається» у перехідний період. У

такий час увага письменників, як правило, переакцентовується на загальнолюдські, психологічні проблеми, зображення індивідуальності, неповторності людини, душевної драми; формується контрапунктний тип викладу, більшого значення набуває ліризований літературний підтекст. Таким періодам притаманні активні інноваційні пошуки, які формують перспективу подальшого розвитку літератури. Саме цими пошуками характеризується творчість видатних «психологічних» новелістів – Проспера Меріме і Михайла Коцюбинського. Однією із тенденцій цих пошуків можна вважати синтез та переосмислення особливостей різних художніх течій і напрямів. Цей процес сублімує традиційні ознаки романтизму і реалізму у творчості П. Меріме та реалізму і модернізму (імпресіонізм) у творчості М. Коцюбинського.

Відомо, що саме мала проза у нестабільні, перехідні періоди є домінуючим жанровим утворенням. Динамічна форма новели дозволяє швидко реагувати на зміни, які відбуваються у суспільстві, відображає напружені соціальні та психологічні конфлікти, є тим полем, на якому ефективно застосовуються нові або трансформовані художні прийоми. Суголосна розробка малих жанрових форм, у тому числі й у емоційній площині, розроблялася багатьма письменниками, зокрема П. Меріме і М. Коцюбинським, творчість яких демонструє поступове заглиблення у внутрішній світ особистості: від зовнішніх (екстравертних) проявів психологізму – жест, міміка, портрет – у П. Меріме до аналізу латентних (інтровертних) психологічних особливостей як наслідку соціально-історичних проблем – у творчості М. Коцюбинського.

Обидва новеліста звертаються до прийому художнього психологізму, що дозволяє розглядати сюжет як концепцію дійсності, її подієвої сторони. Проте у П. Меріме переважає *сюжет-подія* (через винятковість ситуацій, фантастичність, зображення маргінальних героїв та соціальних груп, через психологізм проблеми індивідуальної долі тощо), коли психологічна тема переходить у підтекст («Матео Фальконе», «Локіс», «Коломба», «Подвійна помилка»), вчинки героїв передають психологічну складність характеру, «думка і дія максимально зближені» [2, 22].

У М. Коцюбинського переважає *сюжет-настрій*: сюжетоутворюючою темою стає лірична тема («Цвіт яблуні», «Infermezzo», «В дорозі»). У новелах переважає ліричне начало: почуття, думки, настрої, враження «ліричного героя» передаються у прозовій формі, що не характерно для реалістичної новели. М. Коцюбинський створив новий тип психологічної новели-враження, концептуалізувавши, словами Ю. Коваліва, «надзвичайну витонченість людського сприймання», через «внутрішній пейзаж», вишукану техніку ліризованого письма» [3, 264, 262].

Сюжет психологічних новел М. Коцюбинського реалізується через психологічний аналіз, який проектується на індивідуальність – особистісну свідомість у суспільному конфлікті часу. Так, наприклад, у новелах «Він іде!» і «Сміх» домінуючим почуттям, яке поступово стає «головним образом і сюжетотворним принципом» [3, 269] є почуття страху, яке передається не прямим описом жахливих подій, а за допомогою опосередкованих емоцій та вражень.

У творах українського митця майже відсутні зовнішні події, а уся подієва сторона оповіді переноситься у «внутрішній сюжет», який вибудовується не за рахунок подій, а завдяки «ритмам людської думки, її припливів і відпливів, ставлених людською свідомістю тез й антитез» [1, 129].

При всій несхожості творчих шляхів П. Меріме і М. Коцюбинського, у художньому доробку письменників спостерігаються спільні типологічні риси, схожі прийоми психологічного аналізу. Наприклад, спад інтересу до соціальної / ідеологічної проблематики: не відмежовуючись від неї, письменники акцентують увагу на загальнолюдських проблемах. Психологічний аспект у цьому контексті відіграє головну роль.

Пріоритетними категоріями художнього світу психологічних новел письменників були категорії естетичні, «важливим було не що, а як, не характер матеріалу, а спосіб його художньої обробки» [6, 256]. Принципово новим у новелістиці українського і французького письменників було поєднання буденності повсякденного життя з літературністю. У П. Меріме – пригоди, фантастика, містика, у М. Коцюбинського – ліризм (емоційна сфера). У центрі творчості письменників – індивідуальність, неповторність людини, «я» самодовліюче й абсолютне, яке мало право користуватись з усього, що є на світі, і поступатись своїм правом тільки тоді, коли імпульсом до того буде власне бажання чи переконання» (М. Чернявський) [3, 256]. Письменницька увага засереджується на індивідуальності, душевній драмі, фіксації зсуву свідомості, переоцінки сталих уявлень – усе це, як відображення самого буття. Звідси у психологічній площині спостерігається потенція раптових зрощень: високого з низьким, універсального з одиничним. Важливим аспектом у творчості письменників є і актуалізація опосередкованих форм психологізму: у М. Коцюбинського – складна психологічна ситуація (пробудження людяності), у яку потрапляє герой («Persona grata»), передається словами оповідача, який аналізує гаму найрізноманітніших почуттів і вражень персонажа. Герой новели Коцюбинського – Лазар – не здатен самотійно збагнути і пояснити тонкі порухи власної душі. Лазареве прозріння передається крізь призму бачення стороннього оповідача. Герой навіть не підозрює про присутність у своєму «мікросвіті»

таких глибоких емоційних переживань і протиріч: вбивця і кат в одній особі не зміг виконати свою «роботу»: людяність виявилась закладеною у свідомості героя значно глибше, ніж він міг сподіватися.

Через опосередковані форми психологізму: жести, міміку, поведінку письменник відтворює внутрішні суперечності Лазаря. Герой після першого виконаного «завдання» ката «все пив і все говорив, щоб не було у хаті тихо, а сам надаремне старався згадати, що вона крикнула тоді, перед смертю?» [4, 273]. Наприкінці новели внутрішнє напруження ще більше загострюється, Лазар не може всидіти на місці, ходить по хаті і постійно дивиться на руки: «<...> ні з того, ні з сього, простягне руки, огляне долоні, пальці й сховає в кишені. Потім знов ходить, зирне, чи не стежать, виймає руку, огляне уважно і зараз ховає. Що він там бачить?» [4, 279].

У Меріме активно використовуються драматичні засоби і прийоми: динамічні репліки дійових осіб, відсутність докладної оповіді та пейзажних замальовок, що передають душевний стан героїв. Проте увага акцентується на зовнішніх проявах психологізму: жести, міміці, рухах, які фіксують душевні переживання персонажів, передають панораму напружених внутрішніх конфліктів. Так, втікач Санпєро («Матео Фальконе»), зраджений Фортунато, продемонстрував усе презирство до роду Фальконе у незначних, на перший погляд, діях, за якими вгадується глибоке внутрішнє розчарування та зневага. Він посміхнувся, плюнув на поріг і промовив лаконічну фразу: «Будинок зрадника» [5, 15].

Серед психологічних новел М. Коцюбинського і П. Меріме необхідно виокремити групу новел, яку умовно можна назвати «екзотичними». У М. Коцюбинського – «Для загального добра», «Пе-коптьор», «Посол від чорного царя», «Відьма», «В путях шайтана» тощо, у П. Меріме – «Матео Фальконе», «Таманго», «Коломба», «Кармен», «Перлина Толедо».

«Екзотичні» теми, відображають конфлікт світу «природної» і цивілізованої людини, у етиці посилюється діалогічне зіткнення протилежних і одночасно рівноправних з точки зору автора голосів і правд. Головними героями тут є люди іншого ментального типу (маргінали), які не обтяжені законами і умовностями цивілізації, де соціальні зв'язки превалюють над природними. Проте «екзотична» тематика у творах письменників не є самоціллю. Це фон для всебічного розкриття психології персонажа.

Не відкидаючи впливу обставин на формування людини, її долі, письменники відзначали і зворотній процес: вплив людини на життєві обставини, можливість вільного вибору позиції, поведінки і, у результаті, долі. Це концепція людини, яка яскраво виявилась у новелістиці П. Меріме та отримала розвиток у психологічній новелі М. Коцюбинського.

Згідно з антропологічною концепцією П. Меріме і М. Коцюбинського, можливості людини часто обмежуються певними соціальними ролями, які залежать від конкретних умов, які діалогічно сполучаються з різного роду обставинами, проте вони (обставини) не повинні знищувати потенціал особистості, обмежувати свободу вибору. Ця концепція людини в оточуючому її світі конкретизувалась і розроблялась у європейській літературі наступного періоду. У психологічній новелі М. Коцюбинського вона отримує нове звучання.

Отже, психологізм як художнє зображення внутрішнього життя людини стає важливим і актуальним явищем культури в ті епохи, коли на першому плані опиняється не суспільно-колективна свідомість, а окрема особистість з її неповторним світом, її самовизначенням. Тоді виникає прагнення описати її емоційний стан, думки, причини певних дій тощо. Така ситуація спостерігається, як правило, в період краху суспільних моральних канонів, героїчних орієнтирів і авторитетів, коли відбувається протиставлення усталеному колективному досвіду відживаючого суспільства «нетривкої», «непевної» й «сумнівної» картини власного «переживання». Саме цей факт ілюструється творчістю українського і французького письменників. Типологічну подібність прийомів психологізму у творчості обох письменників можна пояснити їхнім прагненням відтворити душевний і духовний світ героїв, прагненням до синтезу і багатоваріантності літературно-естетичних пошуків (достовірність, реалістичність художньої картини доповнюється елементами виключності, поетизації незвичайного, підсвідомого). П. Меріме романтичними засобами, а М. Коцюбинський – імпресіоністичними ставили реалістичне завдання, яке дозволяло відобразити драматичні долі свого часу. Психологізм виступає як свідомо обраний естетичний принцип побудови твору, надає йому єдності, завершеності та естетичної досконалості, що ідентифікує його цілісність.

Список використаних джерел

1. Денисюк І.О. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / І.О. Денисюк. – К. : Вища школа, 1981. – 215 с.
2. Кирнозе З.И. Предисловие // Merimee – Пушкин : Сборник / Сост. З.И. Кирнозе. – М. : Радуга, 1987. – На франц. и русск. яз. – С. 5–26.

3. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія». – (Серія «Альма-матер»). – Т. 2 : У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 624 с.
4. Коцюбинський М. Твори : у 7 т. / М. Коцюбинський – К. : Наукова думка, – Т. 2 : Повісті, оповідання : 1897 – 1908. – 1974. – 384 с.
5. Мериме П. Собрание сочинений : в 4 т. / П. Мериме – М. : Правда. – Т. 2. – 1983. – 448 с.
6. Поліщук Я. І ката, і героя він любив... : Михайло Коцюбинський: літературний портрет / Я. Поліщук. – К. : ВЦ «Академія», 2010. – 304 с. (Серія «Життя і слово»).

Анотація. У статті увага акцентується на проблемі своєрідності художнього психологізму у творчості П. Меріме та М. Коцюбинського. Компаративний аналіз зосереджено на типологічній подібності психологічної новелістики українського і французького письменників, найважливішим вектором творчих пошуків яких є звернення до складності та багатогранності внутрішнього світу людини. Основну увагу у роботі акцентовано на сукупності форм і прийомів художнього психологізму в структурі творів М. Коцюбинського і П. Меріме, що у даному науковому контексті набуває особливого значення.

Намагаючись художньо відтворити внутрішній світ людини складних «перехідних» періодів, обидва письменники звертаються до жанру новели, у якому поетика психологізму стає домінантною. Своєрідність психологізму новелістики як Проспера Меріме, так і Михайла Коцюбинського, кожного у своєму часі, полягає у гармонійному поєднанні традиційних художніх рішень з новими відкриттями у зображенні душевного життя індивіда.

Ключові слова: психологічна новела, психологізм, внутрішній світ героя, компаративний аналіз, індивідуальність, екзотика.

Summary. The article deals with actual problem of one of the forms of artistic literature and reality interaction – the phenomenon of artistic psychology. The comparative analysis focuses on the typological similarity of the psychological novels by M. Kotsiubynsky and by Prosper Mérimée, whose the most important vector of creative searches is the appeal to the complexity and versatility of the inner world of a person.

The complication of the study of this phenomenon is conditioned by the multidirectional understanding of this concept in scientific research. The main attention in the article is focused on the combination of forms and techniques of artistic psychology in the structure of the works by M. Kotsiubynsky and P. Mérimée, which has a special significance in this scientific context.

Trying to recreate the inner world of complex «transitional» periods of a person, both writers turn to the genre of novels, in which the poetics of psychology becomes dominant. The dynamic form of the story allows us to respond to changes in society, reflecting on social and psychological conflicts, is a field in which new or transformed artistic techniques are effectively used. The peculiarity of the psychology of P. M. Merimé's and M. Kotsiubynsky's novels is in the harmonious combination of traditional artistic decisions with new discoveries in the image of the individual soul's life (according to the innovations of his time).

The creativity of the writers demonstrates the gradual absorption in the inner world of the person: from the external (extravert) manifestations of psychology – a gesture, facial expression, a portrait – in the novels by P. Mérimée, to the analysis of latent (inverter) psychological peculiarities as a result of social and historical problems – in the works by M. Kotsiubynsky. The typological similarity of psychology methods in the works of both artists can be explained by their aspirations for the synthesis and multivariateness of literary and aesthetic searches (authenticity, realism of the artistic painting is complemented by elements of exclusiveness, poetization of the unusual, subconscious). Psychology acts as a consciously chosen aesthetic principle of a story constructing, giving it unity, completeness and aesthetic perfection, which identifies its integrity.

Key words: psychological novel, psychology, internal world of the hero, comparative analysis, personality, exotic.

Отримано: 14 липня 2017 р.

РЕЦЕПЦІЯ ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОЇ Й ЕСТЕТИЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

Сучасне літературознавство розширює парадигму досліджень різних видів рецепцій, та одно-значного, чітко визначеного терміна «художня рецепція» на сьогоднішній день немає, втім велика потреба в цьому чітко відчувається, **що і визначає актуальність даної розвідки**. В історії гуманітарних наук проблема сприйняття мистецтва часто вважалася прикладною, а не власне теоретичною. Відтак художньою рецепцією переймалися риторика, мораль, психологія, теорія масової комунікації, які були зацікавлені в результатах впливу мистецтва, а не в осягненні його природи.

Метою статті є з'ясування шляхів становлення рецептивного підходу, визначення поняття рецепції та адаптації його до художнього тексту.

Завданням статті є дослідження впливу різних літературознавчих шкіл на формування поняття «рецепція», аналіз взаємодії літературного тексту та читача, сприйняття читачем художнього тексту.

Сучасна теорія літератури загострює увагу на тісному взаємозв'язку художніх творів та епохи, національної культури, індивідуальних психологічних особливостей реципієнтів, крізь призму яких здійснюється художнє сприйняття об'єкта (у даному випадку художнього тексту). Таким чином, художня рецепція зумовлена об'єктивними соціально-історичними передумовами і суб'єктивними особливостями читача. Досвід рецептивних досліджень свідчить, що неправо-мірно розглядати твір як втілення раз і назавжди даної цінності або одного певного і незмінного сенсу. Твір може кожного разу по-різному, по-новому впливати на аудиторію і в синхронному, і в діахронному зрізі. Кожна людина – унікальна і унікальною, тільки їй притаманною, є її рецепція художнього твору. Реципієнтом є кожна людина, бо рецепція, як зазначає фізіологія, є сприйняття навколишньої дійсності за допомогою чутливих нервових утворень – рецепторів. Звичайно, це визначення не є літературознавчим, але його можна вважати основним, базовим, для визначення поняття «рецепції».

Твір, вийшовши з-під пера письменника, стає об'єктом рецепції не лише всередині тієї культури, якій він належить, а й в іншомовних культурах. Результат іншомовної рецепції завжди значно відрізняється від результату внутрішньокультурної рецепції. Тому вивчення твору має, в ідеалі, враховувати максимально широкий спектр його сприймань, оскільки – тільки в цьому випадку ми зможемо розглядати кожний окремий твір як факт загального феномену – всесвітньої літератури.

Повноцінне розуміння кожної окремої національної літератури неможливе без ставлення до неї як до частки (органічної і живої) літератури загальної. У той же час твір іншомовної літератури, потрапивши в новий контекст і ставши його частиною, бере участь у перебудові всієї парадигми культур, нарівні з творами, створеними всередині неї. Так кожен твір, який став фактом іншомовної національної літератури і зазнав переосмислення з погляду нової традиції, є невід'ємним компонентом її історії.

Вивчення літературних зв'язків висвітлює самотність і літератури, яка сприймає, і літератури, яку сприймають, оскільки своєрідність літературних явищ завжди яскравіша у порівнянні. В.М. Жирмунський підкреслював, що «для історика літератури, що вивчає конкретний випадок літературного впливу, питання про риси відмінності і їх соціально історичної обумовленості не менш важливе, ніж питання про подібність» [4, 7].

Порівняльне літературознавство почало формуватися в Європі ХІХ століття з появою поняття «світова література», яке належить Гете. Але, без сумніву, його поява може бути перенесена і далі в глибину століть. Найбільшого розквіту компаративістський підхід набуває в другій половині ХХ століття. Американська та французька школи були найбільш впливовими в той час.

Французька компаративістика спиралась на природні науки. Так, засновники французької компаративістики І. Тен та Ф. Брюетер орієнтувалися на ідеї Ч. Дарвіна. Вчені наступних поколінь, такі як Ф. Бальденсперже, П. Ван Тигем, Г. Лансон, також будували свої теорії під впливом концепції дарвінізму. Представники французької школи, в основному, займалися накопиченням фактичного матеріалу, якому не прагнули давати естетичної оцінки. Вони зосередилися головним чином на питаннях «впливів», і механізми «впливу» цікавили їх більше, ніж механізми «рецепції». Французьких вчених цікавила національна специфіка порівнюваних літератур. Вони наголошували, що компаративістика «спить біля національних рубежів» і покликана вивчати насамперед процеси обміну темами, ідеями і почуттями між двома або кількома культурами.

На відміну від французької, американська школа закликала звертатися до «загального аспекту», тобто розглядати художній твір як вираження «універсальної» сутності людини взагалі.

Американські компаративісти запропонували ідею відмовитися від «національної літератури» як застарілого поняття, що відображає «забобони політичного націоналізму», і звернутися до «загального аспекту», тобто розглядати художній твір як вираження «універсальної» сутності людини взагалі.

Разом із загостренням інтересу до порівняльного літературознавства, в середині ХХ століття починається активний розвиток теорії читацького сприйняття, що отримало назву **рецептивної естетики**, яка, у свою чергу, виросла в надрах герменевтики – науки про інтерпретацію й тлумачення текстів. Саме слово «*receptio*» прийшло із середньовічної латини і зародилося в надрах схоластики. Один із засновників рецептивної естетики Х.Р. Яусс пропонує запозичений із схоластики вислів: «*Quidquid recipitur ad modum recipientis recipitur*» (дослівно: все, що сприймається, сприймається так, як може сприйняти той, хто сприймає), який вважає чи не відправною точкою теорії рецепції [6, 34].

Спочатку поняття рецепції застосовувалося в галузі природничих наук та означало процес трансформації стимульної енергії (механічної, термічної, електромагнітної, хімічної та ін.) в нервові сигнали, які здійснювалися рецепторами. Крім рецепції сенсорної, в сучасній науці утвердилося поняття фармакологічної рецепції, яка виникла в результаті взаємодії різних хімічних та біологічно активних речовин (медіаторів, гормонів та ін.) з надмолекулярними утвореннями клітин, що приводило до фізіологічних реакцій органів і тканин.

Крім того, термін «рецепція» тісно пов'язаний з дослідженнями у сфері права. Так, рецепція римського права роз'яснюється як відновлення дії (відбір, запозичення, переробка і засвоєння) того нормативного, ідейно-теоретичного змісту права, яке виявилось придатним для регулювання нових відносин більш високого ступеня суспільного розвитку, основним змістом якого стало використання досвіду минулого в створенні нового права.

Багато праць зарубіжних та вітчизняних філософів були присвячені проблемам рецепції. Скажімо, проблема сприйняття та інтерпретації ідей І. Канта у світовій філософії досі залишається предметом різних наукових дискусій. В історії естетики проблемі рецепції довгий час не приділяли спеціальної уваги. Першими про неї заговорили дослідники, що працюють у прикладних галузях гуманітарних знань, таких як риторика, мораль, соціологія мистецтва, психологія, теорія масової комунікації, за природою своєї діяльності вимушени враховувати реакцію «споживача». Головною проблемою рецептивної естетики є проблема «споживання» витвору мистецтва, його функціонування, взаємодії з аудиторією, засвоєння і присвоєння думок і почуттів автора читачем. Так, рецептивна естетика досліджує естетичний процес очима читача, глядача, слухача, – «рецептора» художнього твору.

Засновники рецептивної естетики Г. Яусс та В. Ізер найбільш послідовно обґрунтували принципи рецептивної естетики. Вони склали так звану «Констанцьку школу», що сформувалася у ФРН в 1960-х рр. З ініціативи Г. Яусса і В. Ізера в 1963 році була створена дослідницька група «Поетика і герменевтика» при університеті в Констанці. Варто зазначити, що Г. Яусс, В. Ізер були представниками неогерменевтичної лінії німецької школи рецептивної естетики. На їхню думку, твір має властивість по-різному впливати на аудиторію і в синхронії, і в діахронії. У зв'язку з цим, однією з центральних проблем рецептивної естетики стає проблема «перекладу» в широкому сенсі слова, що передбачає інтерпретацію твору публікою, яка належить іншій епосі, іншій культурній традиції, іншому культурному середовищу.

Дуже важливою подією у вивченні рецепції став квітень 1967 року, коли у своїй лекції в університеті Констанца Г. Яусс виклав дослідницьку літературознавчу парадигму «*the poetics of reception*» та презентував термін «горизонт очікувань», який позначає сукупність естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, що визначають відношення автора до суспільства, а також відношення читача до твору [7, 59]. Він вважав, що реконструкція «горизонту очікувань» допомагає відновити історію рецепції даного тексту та вписати його в історичний процес розвитку літератури. Таким чином, Г. Яусс вважав недоцільним розділяти історію і літературу, історичне і естетичне поняття, а також наголошував на важливості вивчення не тільки необхідної творчої активності особистості при читанні художніх творів, а ще й сучасну для реципієнта ситуацію. Дуже цікавою та такою, що заслуговує уваги, є спроба прихильників так званої «Констанцької школи» моделювати процеси сприйняття художнього твору з опорою на термін «горизонт очікувань». «Горизонт очікувань» складається з найрізноманітніших установок і вимог, орієнтацій і стратегій, характерних для реально існуючих читачів і їх груп. У світлі сказаного однією з важливих наукових проблем при вивченні художньої рецепції стає питання про міру відповідності / невідповідності «горизонтів очікування» реципієнтом (читачем, критиком) самої сутності словесного мистецтва і його реального стану в даний період.

Паралельно з німецькою школою рецептивної естетики дослідження в галузі читацького сприйняття вели і американські вчені. Початок їх теж відноситься до 60–70-х років ХХ століття і

пов'язаний з іменами Стенлі Фіша і Нормана Холланда. Надалі, на основі їхніх праць оформився цілий рух, що одержав назву «рецептивна критика», або «школа читацької рецепції» (receptive criticism; reader-response criticism / school). Американська школа читацької рецепції формувала свої погляди в суперечках з новою критикою й тому, інколи впадаючи в крайність, заявляла, що текст взагалі не існує поза читацьким сприйняттям. На відміну від представників німецької школи рецептивної естетики, які пов'язували сприйняття із соціальною та тимчасовою стратифікацією, більшість американських дослідників дотримуються думки, що рецепція завжди глибоко індивідуальна. Тому їх концепції в основному шукають опору в таких психологічних теоріях, як психоаналіз (Д. Блейх, Н. Холланд, М. Шварц), когнітивна психологія, психолінгвістика (Р. Андерсон, Д. Румельхарт).

Надмірно загострюючи увагу на неповторних особливостях кожного окремого акту сприйняття, школа читацької рецепції ускладнює класифікацію рецепції і порушує уявлення про діалогічну взаємодію тексту і читача, в якому обидві сторони активні. Відтак, ми більшою мірою будемо послуговуватися теоретичними положеннями Констанцької школи.

Рецептивна естетика зосередила увагу головним чином на часових параметрах процесу сприйняття. За заявою Яусса, «рецептивна теорія ще раз порушила проблему підходу до твору з погляду його впливу, діалектики впливу і сприйняття, формування та реструктуризації канону і діалогічності розуміння, обумовлених тимчасовою дистанцією...» [7, 57].

Не менш важливою є проблема підходу до твору з погляду обумовленості його сприйняття просторовою дистанцією. Адже «контекст», «горизонт сприйняття» змінюється не тільки від епохи до епохи, не тільки від індивідуума до індивідуума, але і від країни до країни, від культури до культури, від однієї національної ментальності до іншої. У зв'язку з цим виникає необхідність вивчати художній твір не тільки з точки зору історії його сприйняття в країні, де він виник, але і з точки зору рецепції його іншомовними культурами, що володіють принципово іншими «горизонтами очікування» і оперують іншими «контекстами». Тільки тоді твір виявиться вписаним в єдине поле всесвітньої літератури.

Коли мова йде про твір іншомовної культури необхідно враховувати, як він подається – у всій своїй складності, з акцентом на його національну самобутність, або, навпаки, спрощено, адаптовано до національної свідомості культури, яка його сприймає.

Твір, створений автором, являє собою певне ядро, що містить нескінченне число потенційних інтерпретацій, які виникають у процесі рецепції. Це ядро «обростає» інтерпретаціями у національній та інонаціональній культурі як в синхронії, так і в діахронії. Інтерпретації ці будуть різнитися залежно епохи і культури, до яких належить читач.

Він, як «концепірована особистість» (Б. Корман) є елементом естетичної реальності, освоєння якої потребує великої «духовної роботи» (Н. Гумільов), щоб отримати рецептивну й інтерпретаційну свободу.

Отже, рецепція, як феномен мистецтва, не може розглядатися у відриві від традиції і реальності, в яких вони виникли і в яких існують. Тому при дослідженні рецепції необхідно враховувати традицію, з якої виріс витвір мистецтва, що сприймається, контекст, в якому він створювався; традицію сприймаючої культури і контексту, в якому відбувається рецепція інокультурного твору. Також необхідно зважати й на загальну тенденцію відношення до зарубіжної літератури та культури в цілому, а також літератури країни, до якої належить твір, що сприймається.

Список використаних джерел

1. Белецкий А. А. Результаты двуязычия в говорах румейского языка на Украине (Тюркизмы румейского языка) / А. А. Белецкий // Актуальные вопросы современного языкознания и лингвистическое наследие Е.Д. Поливанова : материалы конф. : тезисы докл. – Самарканд, 1964. – Т. 1. – 122 с.
2. Бондаренко Л.Г. Вивчення ліричних творів на уроках української літератури у взаємозв'язку із зарубіжною (9–11 класи): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02 / Л.Г. Бондаренко. – К., 2001. – 178 с.
3. Галич А.А. Теорія літератури: підручник для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів / О.А. Галич, В.М. Назарець, Є.М. Васильєв; науч. ред. О. Галича. – К. : Либідь, 2001. – 487 с.
4. Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1979. – 358 с.
5. Рецептивная критика // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М. : Интелвак, 2001. – С. 872–875.
6. Яусс Х.Р. История литературы как провокатор литературоведения [Текст] / Х.Р. Яусс ; [пер. с нем. и предисл. Н. Зоркой] // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

7. Jauss H. R. The Theory of Reception : A Retrospective of its Unrecognized Prehistory // Literary Theory Today / Ed. by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. – Cambridge, 1990. – 59 p.

Анотація. У статті розглядаються процеси становлення рецептивного підходу, конкретизуються поняття терміна «рецепція» та його трактування в різних галузях науки; досліджується вплив різних літературознавчих шкіл на формування поняття «рецепція». В статті аналізуються взаємодії літературного тексту та читача, сприйняття читачем художнього тексту.

Ключові слова: рецептивний підхід, рецепція, сприйняття, художній текст, аналіз.

Summary. The article specifies the concept of the term «reception», examines its interpretation in various fields of science; makes an attempt to adapt the term in reference to fiction, researches the influence of different literary schools on the formation of the concept of «reception». The paper analyses the interaction between literary text and the reader, the reader's perception of a literary text. The interest in the reception as in the process of borrowing and adapting society various texts that have arisen in different cultures and at different times, takes place against the background of displacing the interest from the author and the reader to the text. In this context, the work is examined not as existing artistic value on its own, but as a part of the system in which it (the work) is in interaction with the recipient. As a result, the work is studied as a historically opened phenomenon, which meaning and value are historically moving, changing and are the subject of rethinking. Literary reception is generally described as the reader's perception of the artistic text. Such issues have been a part of the historical and literary studies of foreign schools of literary criticism for a long time. Reception comes from the idea that the product fully realizes its potential only in the process of meeting, contacting the literary text with the reader.

Equally important is the problem of approach to the work in terms of the conditionality of its spatial distance perception. The «context», «horizon of perception» changes not only from an era to an era, not only from an individual to an individual, but also from country to country, from culture to culture, from one national mentality to another. In connection with this, there is a need to study the work of art not only from the point of view of its perception's history in the country where it arose, but also from the point of view of its foreign cultures' reception, which possess fundamentally different «horizons of expectation» and operate in other «contexts».

When studying the reception, it is necessary to take into account the tradition from which the work of the perceived art grew, the context in which it was created; the tradition of perceiving culture and the context in which the reception of an inocultural work takes place.

Key words: receptive approach, reception, perception, text, analysis.

Отримано: 7 серпня 2017 р.

УДК 821.111Брэ (045)

Н. И. Назаренко

ИНТЕЛЛЕКТУАЛ-ПИКАРО В ЭПОХУ «FIN DE SIÈCLE»

Мода на выражение *fin de siècle* возникла в результате успеха пьесы «Конец века» французских писателей Микара и Жувено в 1888 г. Уже в начале 1890-х годов понятие «конец века» стало использоваться критиками, писателями, деятелями искусства для обозначения не только временного отрезка, сколько особого умонастроения и мироощущения. Хотя французско-русский фразеологический словарь определяет «fin de siècle» как «девяностые годы XIX века» [11, 977], мы будем использовать данное устойчивое словосочетание как культурологическое понятие, обозначающее особый тип культуры переломного периода. Эпоха «fin de siècle» характеризуется настроениями противоречивости и поиска и является уникальным культурным феноменом, которому присущи пограничность, поиск новых образных средств выражения, определяющимися изменениями в художественном сознании [8, 10]. Также эта эпоха характеризуется повышенной чувствительностью к происходящим событиям, остротой ожиданий, проектированием образов и моделей будущего. В романе Малкольма Стэнли Брэдбери «Профессор Криминале» «Doctor Criminale», 1992) отражена особая атмосфера последних десятилетий XX века, которая передает состояние завершенности целого этапа в развитии политической истории (от тоталитаризма к демократическому государственному устройству) и культуры (от канонического реализма и эк-

зистенціалізма к постмодернізму і деконструктивізму), що дає достаточні вескіе основания использовать термин *fin de siecle* в контексте анализа его художественной структуры.

Творчество английского писателя и литературного критика М. С. Брэдбери (1932–2000) в последнее время привлекает все большее внимание литературоведов. Так, О. Чернявская [13] исследовала две стороны творческой деятельности Малькольма Брэдбери – как критика и ученого, изучавшего современные тенденции литературного развития, и как писателя, пытавшегося в своем творчестве отразить изменчивость мира XX века. Н. Сизоненко [9] рассматривает принадлежность большинства романов Брэдбери к жанру историографической метапрозы. Многие исследователи считают роман «Профессор Криминале» значительным этапным произведением писателя, где в художественной форме выражены основные идеи Брэдбери-критика. Например, И. Дробит анализирует романы М. Брэдбери «В Эрмитаж» и «Профессор Криминале» с точки зрения репрезентации исторического прошлого в художественной литературе и отмечает, что их ведущим мотивом является артикуляция собственной точки зрения автора на способ познания истории [2]. Ю. Сысоева в своей диссертации проводит развернутый анализ формы «Профессора Криминале» с точки зрения ее полиструктурности и художественной целостности [10], а Е. Фролова исследовала многообразие художественно-семантических свойств симулякра в этом произведении [12]. В. Новикова считает указанный роман постмодернистским произведением, принадлежащим к жанровой разновидности «романа большой дороги», который восходит к английской литературной традиции XVIII века и европейского плутовского романа еще более раннего времени [7, 140].

Целью данной статьи является анализ образа заглавного героя романа – профессора Басло Криминале. Читатель воспринимает и оценивает его глазами молодого английского журналиста Френсиса Джея, который выступает в качестве нарратора и второго главного действующего лица произведения.

Его ретроспективный рассказ об «охоте» на профессора Басло Криминале имеет практически мемуарную форму о событиях его молодости, когда, абсолютно неожиданно для него самого, из сотрудника газеты он становится начинающим тележурналистом и получает задание подготовить передачу о «крупнейшем мыслителе современности»: *«And that, as it happens (and that is more or less how it happened), is how I came to spend the next months of my chaotic young life wandering the world in pursuit of Doctor Bazlo Criminale»* [15]. Его работа над этим заданием, связавшим его жизнь с судьбой знаменитого философа, изложена в серии хронологически последовательных эпизодов, представленных в 16 главах. Приведенная выше цитата завершает 1-ю главу и логично предваряет содержание 2-й главы, в которой Френсис погружается в «таинственный мир Басло Криминале» [1]. Философ и автор важнейших работ во всех мыслимых жанрах – от экономического эссе до романа, почетный гость престижных конференций и обладатель всевозможных наград и званий, щеголь и любимец женщин, богач и ценитель роскоши, величайший мыслитель современности и гражданин мира – вот кто такой Басло Криминале. Но реальная жизнь профессора плотно укрыта слоем выдумок, нестыковок, пробелов и недоговоренностей. Выпускник Сассекского университета, литературовед, поклонник теории деконструкции, Френсис Джей воспринимает тайну личности Криминале как текст, который ему надо расшифровать и декодировать, и с этой целью ему приходится покинуть свой «small island on the edge...» (маленький остров на краю...) и отправиться на континент. В 3-й главе начинаются странствия рассказчика по европейским странам и хронотоп дороги становится основным принципом построения сюжета. Разного рода приключения и встречи, погоня за неуловимым философом, любовные интриги и обманы – все это, как и в плутовском романе, испытывает молодой, достаточно наивный «журнец», как он сам себя иронически называет, во время своего путешествия. Огромное количество информации, собранной в ходе расследования, и личные впечатления от встреч с Криминале на конференциях в Бароло, Лозанне и Шлоссбурге дают возможность Френсису Джею создать почти полное жизнеописание «философа мирового значения, известного как «великий аналитик современности» и интеллектуальный супергигант...» [1]. Недоверчивая подозрительность журналиста уступает место искреннему интересу к личности известного человека.

Сам Басло Криминале появляется на страницах романа в конце 7-й главы, на конференции на вилле Бароло в Италии: *«И тут рядом с профессором Монцей возник, словно соткался из воздуха, ладный, крепкий, плечистый человек лет шестидесяти – шестидесяти пяти. Впрочем, слово «человек» тут не совсем подходит; вернее назвать его персоной. Светло-синий шелковый костюм с нежнейшим отливом первосортного венецианского стекла; мне представилось, что костюм сшит неким портным из Гонконга, который годами смаковал в уме пропорции своего заказчика и лишь потом отважился на первую выкройку. В нагрудном кармане – синий шелковый платок; под обшлагом голубой шелковой сорочки бликуют швейцарские золотые часы. Запонки, скорее всего, иранского производства; туфли, вне всяких сомнений, – от «Гуччи», галстук – от «Гермеса». Над седой шевелюрой, мнилось, как следует поработала взбивалка лучшего париж-*

ского кондитера. На первый взгляд облик незнакомца мог показаться отчасти топорным: пухлые предплечья, кряжистый торс, и из-под узла галстука выбилось несколько курчавых волосков. Но при внимательном рассмотрении в этом человеке проступала неподдельная грация. Он держался с безукоризненными изяществом и деликатностью, руки участников конгресса, что по очереди подскакивали к нему засвидетельствовать почтение, пожимал ласково, будто пианист, который склонился над клавиатурой «Бехштейна» и извлекает из рояля пробные аккорды. Один я понятия не имел, кто это такой; попросту не узнал, столкнувшись с ним наяву. «Эссе хомо!» – воскликнула мисс Белли, стиснув мою ладонь и указывая в его сторону. «Ага, ага, вон он, это он и есть», – сказала Илдико таким же взволнованным тоном. – Гляди же, гляди: это Басло Криминале» [1].

Френсис, как подлинный деконструктор, стремясь к пониманию Криминале, выделяет его сильные стороны: «старомодную учтивость, остроуму ума, властность». Слабостями он считает «нескрываемое самомнение, ироническую уклончивость, вселенское безразличие. Он был одновременно толерантен и непримирим, великодушен и жесток» [1]. Привлекает внимание одна краткая характеристика философа из великого их множества, рассыпанных в тексте романа: «...I thought, the real mystery of Criminale was not political deceits, strange loves, celebrity follies. Maybe it was simply the kind of man he was: the odd and inescapable charisma, the strange intellectual power he exerted, the glimpse he gave of offering some answer to the chaotic times we lived in. As I'd confessed to Monza, he was impressive; he impressed others, distinguished figures from around the world, and he even impressed me, sceptical, doubting, Oedipal» [15]. В русском переводе 2000-го года, авторами которого были Г. Чхартишвили (Б. Акунин), Б. Кузьминский и Н. Ставровская, встречаем следующее: «Истинная тайна этого человека, думал я, отнюдь не в сфере политических, экзотических интрижек и экстравагантных причуд. Нет, главная загадка – он сам: его диковинная, но совершенно неотразимая харизма; поразительная сила интеллекта; наконец, ощущение того, что он может знать ответы на вопросы, которыми мучается наша сумбурная эпоха. Я был совершенно искренен, когда сказал профессору Монце, что Криминале производит впечатление. Да, он поистине впечатлял, причем сила его личности действовала не только на достопочтенных участников конгресса, но даже на такого скептического и вечно сомневающегося Фому, как я» [1]. В последнем предложении был использован прием переводческой трансформации, когда имя собственное, производное от Эдип, было заменено на Фому – в соответствии с поговоркой про Фому неверующего. Возможно, более соответствующим оригиналу был бы такой вариант: «...он производил впечатление и на выдающихся личностей со всего мира, и на меня, сомневающегося скептика, следующего путем Эдипа» (перевод наш. – Н.Н.). Ведь Ф. Джей занимался тем же, что и Эдип из античного мифа – разгадывал загадку сфинкса Криминале.

Журналист Джей и философ Криминале являют собой контрастную пару, что неоднократно подчеркивает и сам нарратор: «Он – колосс, реактивный двигатель знания; я – патагонский пигмей. Он – Лукач 90-х; я – безработный журнец. Он – классик эры модернизма; я – клякса постмодернистской смуты»; «он был слон, а я – блоха»; «Криминале – текст, я – дешифровщик. Он автор, я читатель» [1]. Но, кроме этого, на наш взгляд, в тексте присутствует также оппозиция по признаку «плут – простак», «опытный игрок в мире большой политики – обыкновенный, средне-статистический гражданин». Рассказывая о своем расследовании, уже умудренный добытыми знаниями и опытом, Френсис подчеркивает свою наивность и неискренность в начале пути: «to my naive eyes»; «I was still an innocent»; «Of course (as you'll see later), I didn't really understand him». В этом контексте знаковым представляется эпизод в Лозанне, когда Френсис обнаруживает, что его венгерская подружка Илдико Хази вела двойную игру по заданию спецслужб: «... both Bazlo and Ildiko were far more interesting – their lives far more complex, obscure, and no doubt deceitful – than I had troubled, in my innocence, to imagine» [15] – «Басло и Илдико намного интереснее, их жизни – куда более затейливы, таинственны и, без сомнения, обманчивы, нежели я в своей наивности мог вообразить» [1]. Он думает, что его расследование завершено: «Я задавал не те вопросы. Я нашел невнятное решение, точнее, не нашел его вообще. Жизнь, женщины, друзья, враги, сюжет и замысел – все было лишено как формы, так и смысла. Я был сбит с толку, выбит из колеи, разбит, убит и не имел понятия, что делать дальше» [1]. Но лишь спустя несколько месяцев случайная встреча в Аргентине со второй женой Басло Криминале – Гертлой расставит окончательные акценты в биографии философа. Окончательных иллюзий в понимании политических реалий лишит Джей разговор с Козимой Брукнер, представительницей нового европейского руководства: «Бедный Фрэнсис, – изрекла она. – Столкнулся с тем, чего понять не может. Я думаю, мир – место пострадней, чем вам казалось» [1].

В итоге, Френсис приходит к осознанию того, что «всемирно известный интеллектуал, матерый мыслитель эпохи гласности», «крупнейший философ современности, флагман мировой науки», который «вращался среди сливок искусства и власти, дружил с Бушем и Хонеккером,

с Горбачевым и Кастро, с Колем и Мао», по сути являлся удобным посредником между Западом и Востоком в финансовых и политических махинациях, что можно рассматривать также в виде современной трансформации образа «слуги двух господ». Болгарин по происхождению, венгр по месту наиболее длительного проживания, американец по паспорту и космополит по духу и стилю жизни, Криминале превратил плутовство в вид деловой, интеллектуальной деятельности, которая дала ему возможность скопить состояние и достичь всемирной славы. В постмодернистском романе М. Брэдбери, по аналогии с английским романом XVIII века, плутовство лишается своей маргинальности и деклассированности [5, 252]. Басло Криминале является «рефлексом среды», продуктом переломной эпохи перехода мира из одного состояния в другое. Как известно, «герой становится плутом в процессе возмужания и приспособления, вследствие некой «инициации» самой жизнью» [5, 234]. Ключевым моментом инициации Басло можно считать его предательство по отношению к возлюбленной Ирины, попавшей под жернова репрессий после подавления венгерской революции 1956 года. В словах соотечественницы героя, профессора из Болгарии Людмилы Марковой видим объяснение вынужденного характера его плутовства как естественной реакции на условия окружающего мира: «...он боролся за свое существование в мире сил, остановить которые не в состоянии никто. Он родился среди хаоса, жил среди хаоса. Ждал хаоса, писал о нем. Он видел хаотичность, присущую всему на свете – разуму, истории. Вы помните, что главная его книга называется «Бездомье». В жизни ему уцепиться было не за что, он нигде не чувствовал себя в безопасности» [1].

Жизненные приоритеты главного героя выражены в его словах: «Ну, что-нибудь всегда сбивает нас с пути – любовь, деньги, власть, известность, ...». Это подтверждают хорошо знающие Басло люди. Гертла Риверо: «Он отдавался женщинам целиком и полностью. Его философские построения зависели от той, с кем он спал на данном этапе»; Илдико Хази: «Деньги сами к нему плыли, сами же и уплывали. Для Криминале важна только свобода» [1].

Е. Мелетинский утверждал, что «архетип плута почти неотделим от архетипа шута» [5, 228]. Определенным образом это перекликается с фразой Криминале в разговоре с Френсисом: «Помните, философ – это просто клоун мысли. Он обязан представляться мудрым, ему назначена такая роль» [1]. На протяжении своей жизненной карьеры Басло Криминале, не придерживаясь четкой точки зрения, развивал свое умение находиться по обе стороны идеологического барьера и создал себе репутацию интеллектуала-космополита.

Итак, подводя итоги данного исследования, отметим, что в известном и многозначном романе М. Брэдбери «Профессор Криминале» четко прослеживаются традиции пикарески и «романа большой дороги». Образ главного героя Басло Криминале, по нашему мнению, является современной модификацией архетипа плута, которого автор помещает в историко-политическую ситуацию конца эпохи – эпохи идеологического противостояния в Европе. Ему, как и традиционному пикаро, свойственна нравственная, социальная и географическая мобильность [14]. Образ профессора-плута связан с образом простака-журналиста Френсиса Джея, создающего его жизнеописание и ведущего повествование от первого лица. Образ Френсиса, который читатель наблюдает в процессе его развития и взросления, также ассоциируется с линией «романа воспитания». Перемещения Криминале связаны с мошенническими операциями, но также в большей степени они являются проявлением его желания свободы и странствий по миру. Односторонняя общественная критика, характерная для классического плутовского романа, в романе «Профессор Криминале» преобразуется в критическое изображение европейской действительности конца XX века, приправленное иронией интеллектуала. Особенно критикуются такие сферы культуры и общественной жизни, как постмодернизм, наука, политика и журналистика.

Список использованных источников

1. Брэдбери М. Профессор Криминале [Электронный ресурс] / М. Брэдбери. – Режим доступа : http://royallib.com/book/bredberi_malkolm/professor_kriminale.html.
2. Дробіт І. Історичний дискурс в британському романі 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис. ... кандидата філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / І. Дробіт. – К., 2010. – 20 с.
3. Ильин И. П. Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм / Илья Петрович Ильин. – М. : Интрада, 1996. – 254 с.
4. Література Англії. ХХ століття: навчальний посібник / [К. О. Шахова, Н. Ю. Жлуктенко, С. Д. Павличко та ін.]; за ред. К. О. Шахової. – К. : Либідь, 1993. – 400 с.
5. Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е.М. Мелетинский. – М. : Наука, 1986. – 318 с.
6. Мірошніченко Л. Скептичний інтелектуал у романі М. Бредбері «Професор Кримінале» та у книзі О. Монжена «Виклики скептицизму» / Л. Мірошніченко // Вісник Харківського

- національного університету ім. В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2013. – Випуск 68. – С. 210–216.
7. Новикова В.Г. Традиции жанра «романа большой дороги» в постмодернистском романе М. Бредбери / В. Г. Новикова // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. – С. 140–143.
 8. Самсонова С. «Fin de siècle»: культурологическая дефиниция и художественные практики: автореф. дис. на соискание ученой степени кандидата культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / С. Самсонова. – Кострома, 2003. – 18 с.
 9. Сизоненко Н. Поетика історіографічної металітератури Великобританії 1980–90-х років: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / Н.А. Сизоненко. – К., 2008. – 20 с.
 10. Сысоева Ю.Н. Полиструктурность художественной формы романа М. Бредбери «Профессор Криминале» [Электронный ресурс] / Ю.Н. Сысоева. – Режим доступа : <http://cheloveknauka.com/polistruktturnost-hudozhestvennoy-formy-romana-m-bredberi-professor-kriminala>.
 11. Французско-русский фразеологический словарь / [В.Г. Гак, И.А. Кунина и др.]. – М. : Изд-во иностранных и национальных словарей, 1993. – 1111 с.
 12. Фролова Е.Е. Художественно-семантические свойства симулякра в романе Малькольма Бредбери «Профессор Криминале» [Электронный ресурс] / Е.Е. Фролова. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/khudozhestvenno-semanticheskie-svoistva-simulyakra-v-romane-malkolma-bredberi-professor-krim>.
 13. Чернявська О. Малкольм Бредбері – теоретик роману і митець: автореф. дис. ... кандидата філол. наук: спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн» / О. Чернявська. – К., 2001. – 20 с.
 14. Штридтер Ю. Плутувальний роман в Росії: на шляху до дослідження [Електронний ресурс] / Ю. Штридтер. – Режим доступа : <http://gefter.ru/archive/14539>.
 15. Bradbury M. Doctor Criminale [Електронний ресурс] / Malcolm Bradbury. – Режим доступа : <http://fb2.booksgid.com/content/18/malcolm-bradbury-doctor-criminala/1.html>.

Анотація. У статті досліджено образ сучасного інтелектуального крутія, який є головним героєм роману М. Бредбері «Професор Кримінале». Розглянуто характерні якості класичного пікаро та своєрідність сучасної трансформації цього образу. Зазначено, що аналізований постмодерністський твір поєднує риси традиційної пікарески та роману «великої дороги».

Ключові слова: мотив подорожі, архетип, крутії, філософ, інтелектуал, роман «великої дороги», пікареска, постмодернізм, деконструктивізм, ідеологія, епоха.

Summary. The article examines the image of contemporary intellectual rogue, which is the main character of M. Bradbury's novel «Doctor Criminale». The characteristic qualities of a classic picaro (a rogue) and the peculiarities of the modern transformation of this image are considered in the article. It is noted that the postmodernist work under analysis combines the features of the traditional picaresque and the novel of «a great road».

M. Bradbury expresses his thoughts on the last decade of the XXth century in the substantial novel «Doctor Criminale» in which he presents the figure of Bazlo Criminale: an international academic, a respectable thinker and philosopher, a reputable power on the political and social scene of Europe. He is followed all over Central Europe by a journalist Francis Jay, who is paid by a TV channel to find out as many details as possible about «the great man». The myth of Doctor Bazlo Criminale proves almost impossible to penetrate, but Jay doggedly pursues the doctor from congress to congress, from woman to woman and from muse to muse in quest of the answer: just who is the mysterious Criminale? Criminale's close connections with the mighty of Europe, his solid bank accounts, his invitations to all congresses possible make him a composite and chameleonic character, a postmodern East-West mixture of deep contrasts. He is just a present-day intellectual rogue, always on the road, trying on all the possible masks, serving as a very useful intermediary in the political and financial matters between West and East.

Through the various characters and the first person narrative of Francis Jay, Bradbury does not only satirize European society, especially the European academia, newspaper and TV journalism, but also gives a comprehensive view of the past and the present of Europe, of the relations between East and West after the fall of the Iron Curtain. Generally characters in the novel can be described as dramatic, self-reflexive and self-ironical, who are also perplexed in the situation of the end of the century and consequently the millennium, which proves to be a certain fin de si cle.

Key words: travel motif, rogue, philosopher, intellectual, picaresque, novel of «highway», postmodernism, deconstruction, ideology, age.

Отримано: 16 серпня 2017 р.

НАРАТИВ ТА НОМЕНОСФЕРА МАЛОЇ ПРОЗИ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА

Складові елементи поетики, виокремлені М. Кодаком [2], поміж інших містять і наратив та номеносферу, які відіграють досить велику роль у формуванні індивідуального стилю письменника. Навіть підпадаючи під вплив тієї чи іншої літературної групи чи напряму, автор зберігає своє я в доборі заголовків, епіграфів, присвят та у виборі манери оповіді.

Наратив малої прози XIX ст. здебільшого вивчався в ідеологічному аспекті: чи є наратор народним, як будуватиметься оповідь від першої/третьої особи тощо. Досліджуючи формування наративу української літератури XIX ст., М. Ткачук пише про вплив суперечності романтичного та реалістичного літературного дискурсів: «Перший певною мірою виступав чинником актуалізації в літературі суб'єктивного дискурсу, який розкривав широкі можливості для вираження індивідуального світу героя, його внутрішніх марень та візій. Реалістичний дискурс, з другого боку, акцентував увагу на демократичному розвитку національної літератури, коли наратором-персонажем ставала людина з народу, яка, можливо, не володіла всіма ознаками естетичної організації свого тексту, проте ставала повновладним суб'єктом у контексті індивідуальної онтології» [11, 94]. Вчений вважає, що в історико-літературному процесі XIX ст. великого значення набула «власне гомодієгетична форма нарації, яка давала можливість означити нового героя, який би став не тільки спадкоємцем вічних істин буття, але й творцем індивідуальної світоглядної парадигми. Проте комунікативна природа гомодієгетичного наративу в українській літературі XIX ст. ще недостатньо досліджена. Це зумовлює потребу нового прочитання наративної побудови прози українських класиків, зокрема й такої, що конструється як оповідь від першої особи» [11, 94].

Попри те, що творчість Миколи Костомарова постійно привертає увагу дослідників, російськомовна мала проза письменника зазвичай залишається поза увагою вітчизняних літературознавців, зокрема й такий аспект, як наратив оповідань та номеносфера текстів. Я. Козачок у низці праць пише про особливості творчої манери Миколи Костомарова, націєтворчий характер його прозових текстів [3; 4; 5]. Вчений для наукового прочитання «тексту історії епохи – «підросійського» українського тексту Миколи Костомарова 40–80-х рр.» вважає найбільш продуктивними п'ять кодів наративних текстів Р. Барта: «акціональний (код подій, голос Емпірії), референційний (культурний, голос Знання), герменевтичний (код загадки), семний (голос Особистості), та символічний (голос Символу)» [3, 36]. При цьому основний акцент у дослідженні творчого спадку митця Я. Козачок переносить на пошуки національної ідеї на різних рівнях тексту, зокрема, й у наративі: «Водночас українська національна ідентичність прози письменника позначена яскраво вираженою ідейною позицією автора, конкретикою оцінок наратора як її виразника, вибором сюжетних ситуацій, характеристикою типів, засобами образотворення, диференціацією російського і українського та визначальними ідеями українського націєтворення» [3, 28]. Про наратив дослідник зазначає: «Спосіб і характер зображення подій у прозових текстах Костомарова свідчить про те, що він виступає не як абстрактний, а як імпліцитний наратор, за теорією В. Шміда, компетентний і цілеспрямований у «доборі елементів, фабули, поєднанні їх один з одним для творення конкретної історії, їх оцінці та означенні» [4, 166]. Проте, хоча Я. Козачок пише про відсутність прямого авторського втручання у текст (авторські відступи, роздуми в прозі Миколи Костомарова, «але непрямі ознаки присутності наратора виражаються в стилі розповіді, характері оповіді, де позиція автора і його оцінки за зовні стриманим виразом виражені чітко, яскраво і неоднозначно. Письменник широко використовує досконале знання конкретики кожної епохи, фактів з життя славетних історичних осіб, національних героїв українського народу. Причинами його уваги до тої чи іншої постаті, історичної події завжди служить їх роль у долі українського народу, він інтерполує проблеми історичних творів у свою сучасність, оцінює у цьому дискурсі їх значення, простежує наслідки в далекій перспективі» [4, 236].

Як зазначає М. Ткачук: «У художньому дискурсі твору читач має справу з образом наратора, який набуває ознак актанта, тобто виступає в ролі як організатор принципу розповіді чи оповіді і визначає співвідношення розповіді і показу, відбору деталей, послідовності викладу (застосування хронологічного принципу, аналепсисів і пролепсисів, монтажу), композицію і сюжет, загалом поетикальні особливості твору. Наратор як суб'єкт часто стоїть за текстом, або є частиною художнього світу» [11, 5]. Микола Костомаров, як і Марко Вовчок, часто послуговується автодієгетичним наративом, коли нарацію ведуть безпосередні учасники подій.

Оповідання Миколи Костомарова «Пригоди після смерті» («Приключения после смерти») має підзаголовок, що безпосередньо вказує на особу наратора, водночас, не конкретну, а досить загальну: розповідь одного слобожанина. Таким уточненням автор уможливорює розуміння чи-

тачем того, що оповідач є українцем, як дізнаємося з тексту, – із Харківської губернії. Історія злочину подається дещо відсторонено, без емоцій, попри те, що письменник передає ставлення слобожан до Карманнікова зокрема, і до москалів загалом, вже на початку оповідання. Міркування автора-оповідача про те, кого називають москалями в різних регіонах України подано як констатацію факту: «Малоросу завжди судилося бути тільки мужиком. Він до тих пір і малорос, доки мужик; а поки він мужик – його неодмінно експлуатують чужі люди. В краї, що колись займала Гетьманщина, експлуататором малороса був іудей, а в Слобідській Україні ту ж роль захопили великороси-москалі, як їх там називав народ. Між тим зазначимо, що в Гетьманщині москалем називають винятково солдата, а в слободах за цією назвою тримається значення великороса взагалі» [6, 412]. Детальна розповідь-пояснення того, чому в слободах не люблять москалів, ведеться відсторонено, проте вона є своєрідним ключем до розуміння сюжету «пригод» і водночас констатує побутування національних стереотипів: «Багато москалів дають хохлам гроші під відсотки: у москаля завжди водяться гроші, а в хохла їх майже завжди немає, а між тим є в них завжди потреба. Москаля, що живе в слободі, майже завжди не люблять хохли, але хохол без москаля обійтися не може, тому що у хохла не вистачає стільки хитрості, скільки її буває у москаля, і тому хоча хохол москаля не любить, а залежить від нього. Особливо противний був москаль тим хохлам, що вимушені обставинами просили в нього допомоги і потрапивши йому до рук, відчували себе розореними ним і злиденними» [6, 412–413]. Згадується дослідження Миколи Костомарова «Дві руські народності» і низка паралелей зображення українців та росіян у текстах Тараса Шевченка, Миколи Гоголя та Миколи Костомарова, на яку звертає увагу Л. Ушкалов у книзі «Моя Шевченківська енциклопедія» [12, 29]. Такі міркування наратора у тексті «Пригод після смерті» зближують позиції оповідача і авторську позицію. Москаль у «Пригодах після смерті» постає не просто в образі Іншого, але й набуває рис Ворожого. Одним із таких персонажів слободи Б. постає Лука Фомич Карманніков – експлуататор «туземного населення».

Суха нарація з мінімумом тропів, насамперед констатуються факти. Наратор ніби присутній увесь час у подіях, які відбувалися без свідків. Використовуючи займенник «наш» до персонажа Луки Фомича Карманнікова, оповідач водночас дає зрозуміти, що він також є учасником подій, або ж, можливо, автор поєднує таким чином тріаду: автор-оповідач-читач. Наратор у тексті «детективу навпаки» часто є оповідачем, який подає історію злочину дещо відсторонено, без емоційної авторської оцінки. Знеособлений образ крадія, якого вбив Карманніков, стає річчю, своєрідним інструментом для демонстрації людських вад: труп мандрує селом і його околицями завдяки людям, які спочатку легковажать людським життям, а потім намагаються приховати свій гріх. Сюжет оповідання Миколи Костомарова почасти подібний до фрагменту-вставної оповіді одного з героїв оповідання Олекси Стороженка «Лісовий дідько і непевний» [8, 20–37]. Проте там оповідач передає власні почуття, оповідь емоційна, увиразнена згадкою про Каїнів гріх, саме з Каїном порівнює себе хлопець, змучений почуттям провини. Через злий жарт над небіжчиком чоловіка позбавлено християнського поховання, а сам хлопець не встигає отримати материне благословення. Персонажа тривожать муки совісті за скоєний гріх: «Вибіжу, було з хати й цілісіньку ніч трясуся, як Каїн; ходжу, ходжу поки не виб'юся з сили, упаду на землю, та так, як собака, і засну. От так два місяці скребло мене за душу, зовсім зчах і зробився, як шпичка. Хотів, було, вже наложити на себе руки, так і умирать страшно: загубив свою душу і чужую» [10, 31]. Карманніков же, попри безпосередню вину, не хоче на себе брати відповідальність і намагається перекинути провину на іншого, а в результаті все ж небіжчик повертається до нього, як невідворотна кара за злочин.

Я. Козачок, пишучи про авторську позицію в оповіданні Миколи Костомарова «Син», зазначає: «Попри зовні об'єктивну, епічно розлогу манеру оповіді, проступає авторська позиція упродовж тексту. Він не безсторонній спостерігач, а зіркоокий суддя, що наскрізь бачить і причини злочину, і його перебіг у деталях, і безпросвітню безвихідь безкарності зла в тому антисвіті, до якого зійшов свідомо і з метою. Добро в тому світі якщо і з'являється, то приречене на знущання і загибель. Моторошну картину свавілля і аморальності російського побуту і звичаїв виразно передає письменник до найдрібніших деталей. Герої видаються сучасниками, так яскраво діють, переживають, спілкуються. І причина не тільки в досконалому знанні реалій епохи, але в позиції автора-наратора» [5, 95]. Микола Костомаров і в інших своїх творах виступає майстерним наратором. Простір оповідання «Тайновидець» постає поєднанням різних топосів життя головного героя. При цьому форма оповіді наближається до жанру життя, тим паче, що йдеться про мученика за віру.

Наратив оповідання «Вільшаник» («Ольховняк (Рассказ из воспоминаний воротившегося на родину из Сибири)» [6, 458–475]) можемо порівняти з оповіданням Євгена Гребінки про двох братів «Страшний звір» [1]. У Миколи Костомарова є кілька оповідачів: автор-наратор і наратор-персонаж, а в Євгена Гребінки ведеться оповідь від третьої особи з моралізаторськими настановами

письменника. Близька самому Миколі Костомарову проблема позашлюбних дітей поміщиків не залишає байдужим і оповідача в творі «Вільшаник», де ускладнена наративна структура оповіді, оскільки, окрім основного оповідача, від першої особи якого йде мова, є вставні розповіді-бувальщини нараторів-очевидців. Родинний переказ-легенда переплітається з напівдетективною-напівмістичною історією злочину й розплати за нього. Така складна жанрова й наративна структура оповідань письменника дає підставу погодитися з думкою Я. Козачка про естетичну вартість прози Миколи Костомарова: «Їх естетична непроминальна вартість – у вільній грі інтелекту, логічному багатоаспектному зміщенні структурних площин сюжету, інших новаторських індивідуально-естетичних засобах його творення, характерних для жанру високої прози. Художньо-словесна картина текстів прозора, відтворює певну життєву реальність безпосередньо. У ній постійно відчутна образна сила митця, естетично згармонійована точність і ясність думки наратора» [4, 169]. Якщо заголовок є констатацією місця злочину, бо саме у вільшанику брат вбиває брата, то підзаголовок розширює простір дії, водночас вказуючи на ускладнений наратив тексту.

У творі Миколи Костомарова «Незаконнонароджені» («Незаконнорожденные. Из моих воспоминаний») [6, 475–488] задля створення психологічно вмотивованого образу жінки, яка є і грішницею, і праведницею водночас, автор використовує ще одного наратора – священика, який дає таку характеристику: «Істинно так: незвідані долі Божії, ними ж Бог веде всіх до спасіння! Як знати: може бути, ця блудниця, яку ми знали як таку, що перебуває у безпристрасній відразливій розпусті, оправдала перед Богом своє мерзенне життя одним таким вчинком? Так! А їх, можливо, у неї був не один, і тільки випадково про один стало відомо! Істинно скажу вам: як би не видався нам хтось із ближніх наших схильним до всіляких пороків і не здатним до виправлення, – остерегаймося висловлювати йому осуд наш з однієї тієї причини, що ми не знаємо всього життя його і тим менше його внутрішніх переконань, які Бог у змозі спрямувати до добра так, як ми не можемо передбачити» [6, 488]. Слова священика, сповнені християнських сентенцій, пов'язані з благородним безкорисним вчинком розпусної жінки, яка рятує каліку перехожого – паломника, що ходив із Ростова у Київ на прощу. Незаконнонароджені – тема винесена в заголовок безпосередньо стосується автора, характерно, що оповідь від першої особи поєднується із підзаголовком «Із моїх спогадів», а текст не є власне спогадами, а перемежує кілька різних часових пластів, поєднуючи спогади різних часів.

В оповіданнях Миколи Костомарова превалює гомодієтичний наратор із розповідями про власне життя, переказами місцевих бувальщин тощо. При цьому автор не створює наратора на кшталт Гоголевого пасічника Рудого Панька, який поєднує «вечори на хуторі» у повість. У Миколі Костомарова образ автора-оповідача, що, мандруючи, дізнається про якусь історію, і наратор, який власне й уводить в художній світ бувальщину, поєднуються.

Наратив оповідання Миколи Костомарова «Фаїна» ускладнюється містичними подіями, учасником яких стає головний герой твору. Видіння в тексті також вклинюється в часопростір, є пророчим, виконує сюжетотвірну функцію, ускладнює композицію твору. П'ятирічному хлопчику кілька разів являлася дівчинка, яка в подальшому його житті стала єдиним світлим і трагічним коханням: «Мати і нянька розповідали (сам, зізнаюся, я цього не пам'ятаю), що одного разу, граючи з дітьми в саду, я показував ручкою на вишневий кущ і говорив, що з гушавини дивиться на мене білява дівчинка і манить мене до себе. Придивлялися й інші і не бачили; потім дівчинка зникла. Те ж саме повторилося там само. Повторилося воно і в третє в будинку, і це вже я добре пам'ятаю. Була світла зимова ніч. Я прокинувся. Лежачи в своєму дитячому ліжечку і глянувши у вікно, освітлене повним місяцем, я побачив зі зворотного боку за склом обличчя білявки. Раніше, коли вона являлася в саду, я, як мені розповідали, її не боявся, а навпаки, весело посміхався; тепер же ця фігура дивилася на мене крізь скло з таким печальним виглядом, що я злякався і крикнув» [6, 436].

Пророче видіння Микола Костомаров включає й у структуру тексту «Сорок літ». Картина, що постає перед персонажем твору, є сном-пророцтвом, який М. Лотман називає «вікном у таємне майбутнє» [8, 126]. Трохим бачить видіння на місці вбивства [7, 365–366]. Сон-видіння у повісті «Сорок літ» Миколи Костомарова відіграє сюжетотвірчу функцію, – всі подальші події так чи інакше перебувають під впливом пророцтва, бо здійснення покарання очікує злочинець. Тут можемо говорити про сюжетотвірний хронотоп, де назва повісті вже спрямовує увагу читача на обмежений час (сорок літ) та події, з цим пов'язані. Саме зима стала фатальною для Фаїни, вона помирає взимку невідомо від чого. Головний герой двічі втрачає свою кохану: вперше за реальних, вдруге, за містичних обставин, а тому все життя і події, пов'язані з Фаїною Осипівною, набувають наприкінці тексту характеру видіння. Наратором у тексті є головний герой, причому в оповіданні подається коротка історія його життя, що найбільше враження справила на маленького хлопчика, і на вже дорослого чоловіка, – дивна історія з Фаїною. Микола Костомаров послу-

говується оригінальною формою введення тексту в текст: наратор розповідає про співбесідника компанії, в якій говорили про загадкові містичні історії, зокрема про Василя Варфоломійовича Зонтікова, який не захотів оприлюднювати свою історію. Саме цей персонаж стає основним наратором у тексті оповідання, викладає свою історію у формі листа.

Наратор в оповіданні «Хвора» («Большая») із підзаголовком «Рассказ врача» веде розповідь від першої особи. Лікар із німецьким прізвищем, що працює в барина, у помісті якого є і росіяни й українці, розповідає містичну історію однієї малоросіянки. При цьому розповідь основного наратора доповнюється діалогами з вдовою, її розповіддю про ходіння вночі на кладовище, і про прихід мертвого чоловіка. Показово, що у тексті наратив ускладнюється додатковим наратором, що надає достовірності розповіді про містичні події, буденні реалістичні речі поєднуються зі світом міфічних істот. Микола Костомаров майстерно розвиває баладний сюжет про мертвого нареченого, фольклорні перекази про мертвих чоловіків [9, 84], проте романтичне переплітається із прагненням наратора знайти логічне пояснення подіям. Висновок розказаної історії вкладається у уста головного наратора, причому звучить досить несподівано в контексті репліки священика, яка характеризує лікаря як особу вчену, реаліста. Автор наводить міркування лікаря-матеріаліста, який переконує сам себе в неможливості існування привидів [6, 430], і роздуми головного героя про необхідність щирої молитви після пережитого страху.

Оповідання Миколи Костомарова є поєднанням різних моделей наративних ситуацій, письменник вводить у текст як гетеродієгетичного наратора (Ж. Женетт), так і гомодієгетичного наратора, що є співучасником подій. Часто два типи нараторів поєднуються в одному тексті, зокрема за допомогою послуговування елементами різних жанрів: епістолярного («Фаина»), мемуарного («Незаконнорожденные. Из моих воспоминаний», «Ольховняк»), детективного, пригодницького («Приключения после смерти», «Ольховняк»). Вставні оповіді, видіння також є органічною частиною наративу оповідань. Поєднуються в одному тексті автор-наратор і персонаж-наратор, як і в оповіданнях Олекси Стороженка. Важливу роль у наративі відіграють заголовки та підзаголовки оповідань, спрямовуючи увагу читача в потрібне русло.

Список використаних джерел

1. Гребінка Є.П. Страшный зверь // Гребінка Є.П. Твори: [у 3 т.] – Т. 1. Байки. Поезії. Оповідання. Повісті [ред. тому В.Л. Микитась, упорядкування та примітки І.О. Лучник, К.М. Секаревої] / Євген Павлович Гребінка. – К. : Наукова думка, 1980. – С. 218–224.
2. Кодак М.П. Поетика як система: літ.-крит. нарис. – 2-ге вид., доповнене / М.П. Кодак. – Луцьк : ПВД «Твердиня», 2010. – 176 с.
3. Козачок Я.В. Концепція нації як духовної спільноти в художній та публіцистичній творчості Миколи Костомарова: автореф дис. на здобуття наук. ст. д-ра філол. наук: 10.01.01 – українська література / Я.В. Козачок ; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2004. – 40 с.
4. Козачок Я.В. Націєтворчий характер прозових текстів Миколи Костомарова / Я.В. Козачок // Наративні виміри літератури. Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упор. І. Папуша // *Studia methodologica*. – Вип. 16. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 164–172.
5. Козачок Я.В. Українська ідея: з вузької стежки на широку дорогу (художня і науково-публіцистична творчість Миколи Костомарова): Монографія / Я.В. Козачок. – К. : НАУ, 2004. – 352 с.
6. Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії; Драми; Оповідання / упоряд., авт. передм. та приміт. В.Л. Смілянська. – 538 с.
7. Костомаров М.І. Твори: [в 2 т.] / М.І. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Повісті / упоряд., автор передм. та прим. В.Л. Смілянська. – 780 с.
8. Лотман Ю.М. Семиосфера / Юрий Лотман. – С.-Петербург : «Искусство-СПБ», 2000. – 704 с.
9. Маркевич М.А. Обычаи, поверья, кухня и напитки малороссіян. Извлечено из ныншнього народного быта и составлено Николаем Маркевичем. – К. : В типографіи И. и А. Давиденко, 1860. – 171 [2] с.
10. Стороженко Олекса. Твори: [в 2-х томах] / Олексій Петрович Стороженко / упорядк. А.О. Іщука. – К. : Держвидав худ. літ., 1957. – Том 2. – 422 [3] с.
11. Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства / Микола Ткачук. – Тернопіль : ТНПУ, Медобори, 2007. – 464 с.
12. Ушкалов Л. Моя шевченківська енциклопедія: із досвіду самопізнання / Л.В. Ушкалов. – Харків–Едмонтон–Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2014. – 602 с.

Анотація. У статті досліджується мала проза Миколи Костомарова, зокрема, особливості наративу російськомовних оповідань письменника, їх номеносфера. В одному тексті поєднуються автор-наратор і наратор-персонаж, що не є винятковим явищем у прозі XIX ст., зокрема, це дає матеріал для порівняння з прозою Євгена Гребінки, Олекси Стороженка та інших письменників.

Ключові слова: Микола Костомаров, проза, наратив, заголовок.

Summary. Mykola Kostomarov's short stories are examined in the article. The article is about the narrative features of russian stories writer. The image of the narrator and the image of the author are combined in the reception of reader, as a rather complicated system of combining story in the story makes the narrator part of the artistic world of stories. In one text author-narrator and the narrator-character are combined. It is not an exceptional phenomenon in the prose of the nineteenth century. In particular, it provides material for comparison with prose of Eugene Combs, Oleksa Storozhenko and other writers. The narrative of Mykola Kostomarov's «Adventures after Death» has a subtitle that directly points to the personality of the narrator, at the same time, not concrete, but quite general: the story of one resident of Slobozhanshchyna. By this clarification, the author makes it possible for the reader to understand that the narrator is a Ukrainian, as we learn from the text, from the Kharkiv province.

The story of Nikolai Kostomarov is a combination of different models of narrative situations, the writer introduces into the text of a heteroditic novice (J. Zhenett) and a homosexual observer who is an accomplice to events. Often, two types of narrators are combined in one text, in particular by serving elements of different genres: the epistolary (Faina), the memoir («Illegal births, from my memories», «Olhovnyak»), detective, adventure («Adventures after death», «Olhovnyak»). Insert stories, the vision is also an organic part of the narrative of stories. The writer-narrator and character-narrator are combined in one text in the stories of Oleksiy Storozhenko. An important role in the narrative is played by the headlines and subtitles of the stories, paying attention of the reader in the right direction.

Key words: Narrative poetics, Mykola Kostomarov, short stories.

Отримано: 5 липня 2017 р.

УДК 821.161.2(092)

С. В. Осяк

ПОСТАТЬ МИКОЛИ ВОРОНОГО НА ПЕРЕТИНІ ЛІТЕРАТУРНИХ ДИСКУСІЙ ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Межа культурних епох невідворотно породжує хвилю мистецьких дискусій, літературних діалогів, протистоянь та суперечок. Не стала винятком і літературна доба кінця XIX – початку ХХ століття, що розмежувала епохи реалізму та модернізму, зчинивши бурхливі зіткнення і непорозуміння між представниками різних літературних шкіл – апологетами критичного реалізму та модерної естетики «декадансу».

Проблема складного дискурсу естетики модернізму в українському письменстві кризь зламаними «списи» та літературні долі, і надалі залишатиметься актуальною та невичерпаною, незважаючи на численні ґрунтовні студії вітчизняних літературознавців (Я. Поліщука, С. Павличко, Н. Зборовської, М. Махиди, О. Забужко, Т. Гундорової та ін.), доки існуватимуть в українському літературному просторі тієї доби письменницькі постаті, не охоплені достатньою увагою дослідників.

Серед цих персоналій особливо вирізняється своїм мистецьким талантом і принциповою та твердою літературною позицією постать одного з перших апологетів модерністської естетики – Миколи Вороного, яка досі є своєрідною «terra incognita» і для широкого кола читачів, і для науковців.

Щоправда, творча діяльність такого багатогранного митця – письменника, критика, публіциста, мистецтвознавця – не могла не знайти свого, хоча б часткового, освітлення у вітчизняному літературознавстві, ставши предметом окремих наукових студій та розвідок (Г. Вервес [1], О. Камінчук [5], В. Кузьменко [7], В. Колкутіна [6], В. Кшевецький [8] та ін.), проте наразі ще годі навіть говорити про ґрунтовне і всебічне осмислення творчого спадку Миколи Вороного. А тому робимо спробу ще раз наблизитись до постаті митця, прагнучи розкрити нові грані його творчої долі та письменницького таланту, що гартувався під тиском глобальних історичних та мистецьких зрушень.

Микола Вороний приваблює увагу дослідника неординарністю поетичної естетики, багатогранністю й широтою охопленої тематики, глибиною порушених проблем і чіткістю та сміливістю літературних декларацій у добу непростих дискусій і напружених суперечок між представниками опозиційних шкіл народницької та модерністської (тоді – «декадентської») критики щодо подальших шляхів розвитку українського письменства.

Як влучно спостеріг М.Хорошков, «в історії вітчизняного мистецтва слова літературні дискусії відігравали виняткову роль своєрідних «рушіїв» мистецького розвитку; вони увиразнювали кризу літературних цінностей, напрямів і стилів, естетичних канонів і, водночас, окреслювали шляхи подальшого мистецького поступу. <...> Літературна дискусія помежів'я XIX–XX ст. свідчила про кризу народницької ідеї літературної творчості й пошук нових ідей» [13, 95].

Народницька ідея літературної творчості, що побутувала у другій половині XIX ст., за наполегливими настановами її апологетів (М. Драгоманова, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченка, І. Франка, С. Єфремова), передбачала звуження літератури до її утилітарного вжитку – «служіння громадській справі». Зокрема, М. Драгоманов впевняв українських митців: «Треба шукати законів життя людського і провідних ідей громадської праці не в тих чи інших метафізичних системах, а в соціально-психологічних основах громадського і індивідуального життя» [4, 428]. Логічний вислід цих думок постає у праці І. Нечуя-Левицького «Сьогочасне літературне прямування», в якій автор закликає письменників опиратися у своїй творчості на принципи ідейно-естетичної системи реалізму: «Тільки така література матиме великий вплив, як на розумове розвиття, так і на соціальну реформу громадянства, бо вона покаже соціальні відносини вищих верств до середніх та нижчих, панства до мужицтва» [9, 68]. Виходячи з цих тверджень, цілком послідовною є позиція І. Нечуя-Левицького в статті «Українська декадентщина» щодо безапеляційного заперечення естетики модернізму, в якій він вбачав лише незрозумілі «символічні образи», «відсутність ідеї», «головної мислі й думки», «нахильність до декадентства» [10, 196].

У дусі народницької ідеології також виписані ключові формулювання у критичній праці Івана Франка «Література, її завдання і найважливіші ціхи», де ставиться вимога «аналізувати описувані факти, вказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок [...], втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки» [11, 16]. А в статті «Слово про критику» Франко, навіть говорячи про «повну емансипацію особи автора» та «якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах», тут же застерігає письменника од «втечі від соціальних тем», від «хоробливих вибриків зіпсованого смаку», від «декдентизму» [12, 216]. Подібні думки висловлює критик і в статті «Маніфест «Молодої Музи», в якій полемізує з програмовою працею модерніста Остапа Луцького, ідейного провідника львівського літературного гурту «Молода Муза» (1906–1909), в лоні якого, а згодом і в осередку київського часопису «Українська хата» (1909–1914), до якого належали М. Сріблянський, П. Богацький, А. Ніковський, М. Євшан та ін., формувалася ціла когорта поборників українського модернізму.

Якраз на зорі цього тривалого змагання за утвердження модерної естетики На загальному тлі ідейно-естетичних принципів традиційної народницької літературної школи простежується формування модерністських явищ в українському письменстві. Серед численних персоналій українських письменників-модерністів особливо вирізняється своїм мистецьким талантом і принциповою та твердою літературною позицією постать одного з перших апологетів модерністської естетики – Миколи Вороного, яка досі є своєрідною «terra incognita» і для широкого кола читачів, і для науковців.

В українському письменстві і виникає постать Миколи Вороного, який чи не першим з усіх модерністів здобувся на мужність у тотально матеріалістичну і «приземлену» добу «наукового реалізму» Івана Франка та його літературної школи (з її безнастанним копанням у соціально-побутовій сфері буденного життя та рефлексіях викривленої стражданнями людської свідомості) відверто висловити прагнення іншої реальності у мистецтві, тугу за іншою – надземною красою, безапеляційно виявити широкому загалу свої модерні літературно-естетичні уподобання і твердо постанову шукати нові шляхи розвою українського письменства, які б вивели його на загальносвітові овиди.

Надрукований 1901 року у «Літературно-науковому віснику» відкритий лист-відозва Миколи Вороного до письменства із закликом укласти «русько-український альманах, який би змістом і виглядом бодай почасти міг наблизитись до новіших течій та напрямків в сучасних літературах європейських» [2, 472], стає одним з перших «маніфестів» українського модернізму. М.Вороний закликає літераторів відійти від «заспіваних тенденцій», що уклалися в традиційному письменстві, і звернути увагу «на естетичний бік» творчості. «Бажало б ся творів, – говорить митець, – хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де б було хоч трохи філософії, де б хоч клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглибною таємничістю...» [2, 472].

Саме цим своїм зверненням до українських митців слова із закликком вибудувати письменство на нових естетичних засадах Микола Вороний і викликає опозиційне збурення серед табору народницької літературної школи, що згодом переросте в непримиренне протистояння представників двох літературних таборів і вилетить на початку ХХ ст. у гарячі літературні суперечки і дискусії щодо подальших шляхів розвитку українського письменства.

Одним з перших проявів цього ідейно-естетичного протистояння стала своєрідна – у формі поетичних «послань» – дискусія між Миколою Вороним та Іваном Франком, з яким митця пов'язувала давня дружба і творча співпраця у львівських товариствах і часописах (1895–1897). Вважаючи Франка своїм учителем, М. Вороний, проте, підходив до творчості поета цілком критично. Зокрема, у листі до М. Коцюбинського від 28 жовтня 1901 року Вороний писав: «Грубого реалізму в поезії цілком не визнаю. (Терпіти не можу «Тюремних сонетів» Франка, але закохуюсь в його «Зів'ялім листі»)» [3, 5]. І коли Іван Франко адресував Миколі Вороному своє «Посланіє», між ними зав'язалась справжня «поетична» дискусія.

Саме на цьому моменті мусимо призупинити наші розмисли, оскільки питання смислового наповнення та естетичного підґрунтя цієї дискусії настільки глибоке і багатоаспектне, що потребує окремої спеціальної студії.

Список використаних джерел

1. Вервес Г. Микола Вороний / М. Вороний // М. Вороний. Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наукова думка, 1996. – 704 с.
2. Вороний М. «Український альманах» / М. Вороний // М. Вороний Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. – К. : Наукова думка, 1996. – С. 472.
3. «Все, все пригадую так ясно...» : 3 листів М. Вороного до М. Коцюбинського // Літературна Україна. – 1991. – 12 грудня. – С. 5.
4. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці / М. Драгоманов. – К. : Наукова думка, 1970. – Т. 2. – 561 с.
5. Камінчук О. Поезія Миколи Вороного і український символізм / О. Камінчук // Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2010. – № 1. – С. 85–100.
6. Колкутіна В. Архітектоніка поетичних циклів Миколи Вороного : [монографія] / В. Колкутіна. – Одеса : Астропринт, 1998. – 100 с.
7. Кузьменко В. Палімпсести Миколи Вороного / В. Кузьменко // Дивослово. – 1996. – № 12. – С. 13–16.
8. Кшевецький В. Валерій Брюсов і Микола Вороний : архітектоніка поетичного твору / В. Кшевецький. – Кам'янець-Подільський : Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка, 2011. – 136 с.
9. Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямовання / І. Нечуй-Левицький // І. Нечуй-Левицький. Українство на літературних позвах з Московщиною. Культурологічні трактати. Упорядк. М. Чернопиского. Львів : Каменярь, 1998. – С. 64–126.
10. Нечуй-Левицький І. Українська декадентщина / І. Нечуй-Левицький // І. Нечуй-Левицький. Зібрання творів : У 10 т. – К. : Наукова думка, 1968. – С. 187–222.
11. Франко І. Література, її завдання і найважливіші ціхи / І. Франко // І. Франко. Твори : В 50 т. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26. – С. 5–14.
12. Франко І. Слово про критику / І. Франко // І. Франко. Зібрання творів у 50 т. / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 30. – С. 214–218.
13. Хорошков М. Літературні дискусії другої половини ХІХ ст. як спосіб генерування нових мистецьких ідей / М. Хорошков // Вісник Маріупольського державного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. Вип. 6. – Маріуполь, 2012. – С. 95–111.

Анотація. У дослідженні окреслюються літературно-естетичні погляди Миколи Вороного на тлі літературних дискусій в українському письменстві кінця ХІХ – початку ХХ століття. Простежується творче протистояння Вороного як апологета модерністської естетики з представниками традиційної критичної школи в українському письменстві.

Ключові слова: літературна дискусія, традиційна школа українського письменства, естетика раннього модернізму, модерністське літературне угруповання.

Summary. The article reviews the basic ideological and aesthetic concepts of I. Nechui-Levitsky's, I. Franko's, S. Efremov's, B. Grinchenko's M. Hrushevsky's literary and critical presentations and discussions. The author also attempts to describe the philosophical and ideological parameters of literary and critical discourse of the late nineteenth century.

The study attempts to trace the formation of literary and aesthetic views of Mykola Vorony in the context of literary discussions in the Ukrainian literature of the late nineteenth and early twentieth centuries. The author focuses on the active position of the writer in a controversial competition on artistic perception and assimilation of the aesthetic program of modernism in the Ukrainian literary terrain. Traces the creative confrontation of Mykola Vorony as an apologist for modernist aesthetics with representatives of the traditional critical school in Ukrainian writing.

Mykola Vorony attracts the attention of the researcher to the uniqueness of poetic aesthetics, the versatility and breadth of the subjects covered, the depth of the problems raised, and the clarity and boldness of the literary declarations in the era of difficult discussions and tense disputes between representatives of oppositional Populist schools and modernist (then «decadent») critics of further ways of development Ukrainian Writing.

Along with the figure of Mykola Vorony, the ideological and aesthetic confrontation between the old literary school and the young representatives of modernist writing is mentioned – Ostep Lutsky, ideological leader of the Lviv literary group «Young Muse» (1906–1909), in the womb of which, and later in the cell of the Kiev magazine «Ukrainian Hut» (1909–1914), to which M. Sribliansky, P. Bogatsky, A. Nikovsky, M. Yevshan and others belonged, formed the whole cohort of champions of Ukrainian modernism.

Key words: *literary discussion, traditional school of Ukrainian writing, aesthetics of early modernism, modernist literary grouping.*

Отримано: 12 липня 2017 р.

УДК 82:001.8

С. В. Підпригора

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ ЛІТЕРАТУРИ В ДИСКУРСИВНОМУ ПОЛІ СЕМІОТИЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ТА РЕЦЕПТИВНОЇ ЕСТЕТИКИ

У другій половині ХХ століття нова літературно-критична теорія відходить від оцінно-нормативного літературознавства, оновлює теоретичні та методологічні основи роботи, залучаючи здобутки в галузі філософії, антропології, психології, соціології, теорії інформації й комунікації та інших дисциплін. У ряді літературознавчих досліджень розглядаються літературні факти, що виходять за норми традиційної поетики; процеси, котрі змінюють, поживляють, посилюють рух мистецтва, або ж перекодовують його; робиться акцент на експериментальності як важливій динамічній властивості мистецтва. У наукових працях авторитетних представників семіотики та рецептивної естетики, зокрема Р. Барта, В. Ізера, Ю. Лотмана, У. Еко, Г.-Р. Яусса, поняття «експеримент» та «експериментальність» так чи інакше пов'язані із науковими висновками вчених щодо специфіки та розвитку художньої літератури. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю визначення сенсів експериментальності в мистецтві та літературі, що дозволить певним чином структурувати різновиди художнього експериментування та в подальшому осмислити парадигму експериментальної прози ХХ – початку ХХІ століть.

Мета статті – окреслити експериментальність як вагому складову досліджень в галузі рецептивної естетики та семіотики. Визначення ознак, що вчені вкладають в поняття «художній експеримент», а також простеження зв'язку художнього експериментування з «вибухом в культурі» (Ю. Лотман), «горизонтом очікувань» (Г.-Р. Яусс, В. Ізер), «відкритим твором» (У. Еко), «нульовим ступенем письма» (Р. Барт) сприятиме вивченню дискусійних аспектів проблеми експериментальності в літературознавчому та естетико-філософському векторі.

Теоретико-методологічною основою статті є дослідження «Культура і вибух» (1992) Ю. Лотмана, «Історія літератури як провокація для літературознавців» (1970) Г.-Р. Яусса, «Процес читання: феноменологічний підхід» (1972), «Зміна функції літератури» (1986) В. Ізера, «Відкритий твір» (1962), «Інновація і повторення: між естетикою модерна і постмодерна» (1985) У. Еко, «Нульовий ступінь письма» (1953) та «Задоволення від тексту» (1973) Р. Барта.

Семіотика, як наука про функціонування різних знакових систем, пропонує вивчення художніх творів у цілості змістових та формальними ознак. Декодування, розшифрування знаків стають невід'ємними під час інтерпретації творів та розгляду культурних процесів. Причому зчаста звертається увага не лише на естетичний бік, а й на соціальний контекст літератури, її позалітературні чинники. Семіотика дала в подальшому поштовх до розвитку структуралізму та

постструктуралізму, що намагалися наблизити літературознавчий аналіз до логічних операцій точних наук, чітко вирізняючи структурні рівні та взаємозв'язки між ними.

Ю. Лотман – засновник Тартуської школи структуралістів-семіотиків – неодноразово звертається до понять «експеримент», «експериментальність» у праці «Культура і вибух», розглядаючи мистецтво в семіотичному просторі. Мистецтво, за своєю сутністю, є для вченого полюсом експериментування, оскільки саме в ньому зростає ступінь свободи по відношенню до дійсності [6, 234], а геніальною властивістю мистецтва взагалі є мисленнєвий експеримент, що дозволяє перевірити недоторканість тих чи інших структур світу [6, 235].

Ю. Лотман художній експеримент в мистецтві розглядає в координатах свободи та порушення нормативних меж. Він вступає в дискусію із Платоном, оскільки його «циклічний світ, знищуючи непередбачуваність в поведінці людини і вводячи незаперечні правила, руйнує мистецтво» [6, 236], що за своєю сутністю є механізмом динамічних процесів, де встановлюється та порушується норма. Ю. Лотман пояснює прогрес мистецтва, зокрема й літератури, процесами повторення та вибуху, що можуть не лише змінювати один одного, але й хронологічно співіснувати. Поступові процеси вчений пов'язує з традиційним розумінням мистецтва, а вибухові співвідносить з творення принципово нового, експериментального. Експериментальність (чи то вибуховість) це те, до чого суспільство не звикло, що викликає спротив, здивування, але, водночас, є неодмінною умовою руху вперед. Експериментальність завжди перебуває за межами норми, відкриває потенційні можливості та надзвичайні перспективи, виходить за кордони передбачуваного, «обурює стереотипну аудиторію» [6, 124]. Причому в пошуках нової мови мистецтво не може вичерпатися, так як не може вичерпатися дійсність, що ним пізнається [6, 247].

Цікавими є спостереження Ю. Лотмана стосовно експериментальних властивостей моди, які можна перенести й на мистецькі явища. Так, мода має «нести нову інформацію, неочікувану для аудиторії і незрозумілу їй. Аудиторія не повинна розуміти моду й обурюватися їй. ... мода одночасно елітарна та масова. Елітарність в тому, що її не розуміють, а тріумф моди – в її протистоянні юрбі» [6, 127]. Мода, подібно до мистецтва, «має на увазі постійну експериментальну перевірку меж того, що дозволено» [6, 129].

Отож, Ю. Лотман позиціонує мистецтво як простір непередбачуваного, експериментального, що розвивається через постійне зіткнення і напруження між різними системами, у випадку літературного тексту – лексичної, графічної, метричної, фонологічної і под. – порушення загальноприйнятого «коду». У художньому творі безперервно взаємодіють звичайні схеми та драматичні зміни, процеси повторюваності та вибуховості, саме динамічність мистецтва підштовхує його до постійної експериментальності.

Р. Барт, чії роботи дали посутній поштовх розвитку семіотики, структуралізму та постструктуралістській реконструкції, в одній із перших наукових розвідок – «Нульовий ступінь письма» – звернувся до проблем мовного та стилістичного експериментування. Загалом проблема мови є центральною для «конотативної семіології» Барта, оскільки будь-яке слово пройняте багатьма мінливими ідеологічними смислами, котрі воно набуває в контексті свого використання. Г. Косіков підкреслює, що в естетичній концепції Барта справжнє завдання того, хто пише, є не в тому, щоб розпізнати, а потім правильно використати певну мовну одиницю, а в тому, «щоб розгледіти смисли, що її наповнюють, та визначитися по відношенню до них» [5, 13]. Різноманітні смисли розщеплюють мову на багато «соціолектів», які Барт означив терміном «типи письма».

У розвідці «Нульовий ступінь письма» вчений спостерігає, що література упродовж століть прагне перетворитися на форму, позбавлену будь-яких рис спадковості, і зараз приходить до кінцевої точки своєї метаморфози – до зникнення [2, 54]. Такий порив до заперечення засвідчує поява нейтральних типів письма, т. зв «нульовий ступінь», наявний у творчості Камю, Бланшо, Кено, Кейроля. «Наша сучасність, – зазначає Барт, – починається з пошуків Неможливої літератури» [2, 78], котра прагне позбавитися всього, що було характерним для літератури минулих епох: оповідності, логічної упорядкованості, часово-просторової визначеності, звільнити слово, літературну мову від соціальних, ідеологічних, міфологічних обмежень. Так, нейтральне, біле, «нульове письмо» якраз і має забезпечити це звільнення. Однак процес заперечення призводить до створення позитивного мистецтва, ілюструючи одночасність механізмів руйнування та творення, як це бачимо, наприклад, у Пруста. Революційні перетворення, рух від традиції є тимчасовим, оскільки літературне письмо, демонструючи самознищення літератури, приходить до відновлення форм, від яких воно намагалося позбутися. Й у білому письмі «виробляються автоматичні прийоми там, де раніше процвітала свобода, закам'янілі форми з усіх сторін обступають і тіснять слово в його первородній безпосередності» [2, 106].

У яскравому есе «Задоволення від тексту» Барт розрізняє текст-задоволення та текст-насолоту. Саме текст-насолота пов'язаний із експериментом, порушенням канону, викликом існуючим приписам написання художніх текстів. У такому тексті домінує увага до процесів мови й

у який спосіб оновлюється читацьке сприйняття. Читати сучасні тексти Барт пропонує повільно, оскільки насолода виникає «в мовному просторі, в самому акті висловлювання, а не в послідовності висловлювань-результатів» [1, 469]. Як приклад він наводить «Закони» Ф. Соллерса, де «фраза перестає бути моделлю тексту, сам же текст перетворюється на потужний словесний фонтан, на цвітіння інфраними» [1, 465]. «Насолода» йде від «дезорганізації» твору, руйнування його внутрішніх кордонів та логіки оповіді, «перерозподілення» мови. Текст-насолода є «райським садом слів», де зі сміхом сприймаються вимоги будь-якого культурного топосу як домінуючого й панує влада полілогу, стикаються антипатичні коди.

Як бачимо, у ракурсі наукових поглядів Р. Барта безперервне прагнення літератури вийти за власні межі й складає фактично експериментальну сутність сучасних художніх текстів, в яких еkleктично поєднується руйнівний та творчий потенціал. «Неможлива Література» одночасно втілює розрив з минулим та прагнення майбутнього, беручи бажані образи з тої дійсності, котру прагне зруйнувати. Художнє письмо йде до проектування світу, де мова буде вільна від відчуження, у який спосіб перетворюючи літературу на утопію мови [1, 114]. Він пропонує до прочитання модерністичний текст, в якому немає точного сенсу, а присутня гра слів, що деформує традиційні системи мислення через неоднозначність мови.

Праці Г.-Р. Юсса і В. Ізера привернули увагу до процесу читання та фігури читача. Результатом їх зусиль стало вкорінення в літературній теорії рецептивної естетики, інтересу до феноменології самого процесу читання. У науковій роботі «Історія літератури як провокація для літературознавства» Г.-Р. Юсс намагається подолати розрив естетичного та історичного розгляду літератури, аргументує провідну роль рецепції у формуванні чи руйнуванні традиції, відтворенні та інновації в галузі літературної культури. Він безпосередньо не звертається до поняття «експеримент», однак поняття нового в літературі та механізм сприйняття інноваційних перетворень знаходяться у фокусі уваги дослідника. Критикуючи марксистський підхід до розгляду мистецьких явищ, Юсс вбачає негативний наслідок платонівського мімезису в зведенні мистецтва до відтворення природи та акцентує на тому, що такий підхід не дає можливості помітити революційний характер мистецтва – «його здатності вести людину через традиційні уявлення і заботи свого історичного часу і ситуації до нового сприйняття світу, до передбачення нової дійсності» [9, 51].

Як відомо, основними категоріями в рецептивній естетиці Юсса є «горизонт очікувань», «естетична дистанція», «естетичний досвід». Художня цінність літературного твору визначається дистанцією між ним та горизонтом очікування його першої аудиторії. Якщо очікування співпадають, або ж дистанція скорочується, то твір наближається до сфери «кулінарного» чи розважального мистецтва. Однак Юсс вирізняє й твори, у яких у момент появи не було власної аудиторії, котрі повністю руйнували існуючі звичні горизонти, формували свою аудиторію лише поступово і заново [9, 64]. Невідповідність «горизонту очікувань» читача робить твір новаторським, справляє вражаючий ефект, що й здійснюють експериментальні твори. Юсс слушно наголошує, що під час аналізу твору неодмінно потрібно враховувати історичний контекст, в якому він з'явився, «тобто контекст культурних смислів, в яких він був створений, а потім досліджувати зміну відношень між ним і змінними «горизонтами» його історичних читачів» [3, 110]. У подальшому інновації «перетравлюються» масовим мистецтвом, та починають представляти код, який треба змінити.

В. Ізер в роботі «Процес читання: феноменологічний підхід» на відміну від Г.-Р. Юсса більше звертається до структурної організації тексту, а не історії літератури, він концентрується на потенціальних можливостях тексту, що актуалізуються в процесі читання. В. Ізер обґрунтовує думку про те, що найціннішими літературними текстами є ті, в яких читацькі очікування майже ніколи не збуваються, оскільки «чим більше текст індивідуалізує чи підтверджує викликані ним початкові очікування, тим очевиднішою стає його повчальна мета» [4, 206]. Ізер розрізняє «традиційні» тексти та сучасні, що мають потенціал до різних реалізацій та насичені «динамічними пробілами», котрі читач має самостійно заповнювати, вишукуючи зв'язки між фрагментами. Для того щоб читати, потрібно бути знайомим із літературними техніками й традиціями, що розгортаються в конкретному творі. Читач повинен розуміти «коди», через які означаються правила, що методично керують способами продукування смислу. Вартісна література порушує і змішує загальноприйняті коди, змінює установку по відношенню до соціальних і культурних систем своєї епохи.

Динамічна сутність мистецтва, зокрема літератури, виявляється у вченні У. Еко про відкритий твір. Відомий італійський теоретик-семіотик у праці «Відкритий твір: форма і невизначеність в сучасній поетиці», що принесла йому наукове визнання, піднімає питання відкритості твору, що передбачає багатозначність та неоднорідність інтерпретації, активну позицію читача. Яскравим прикладом «відкритого» твору Еко називає романи «Улісс» та «Поминки по Фіннеганові» Дж. Джойса. Так, в «Уліссі» представлено одночасність множинності кутів зору,

порушено часову та простору однорідність, що є кардинальним відходом від поетики «аристотелівської форми». Основним засобом досягнення цілісної багатозначності твору «Поминок по Фіннеганові» стає каламбур, за допомогою якого «одне слово стає вмістилищем значень, кожне з яких стикається і співвідноситься з іншими осередками алюзій, котрі, у свою чергу, відкриті новим варіантам і можливостям прочитання» [8, 39]. Серед «відкритих» творів Еко вирізняє «твори у русі», котрі не мають сталої фізичної форми та можуть піддаватися різним структурним змінам. Так, у незавершеній «Книзі» Малларме сторінки мали пов'язуватися між собою різними способами відповідно до перестановки та зберігати при цьому завершений зміст.

Умберто Еко не відмовляє у «відкритості» класичним творам, однак наголошує, що саме в ХХ столітті вона позиціонується як фундаментальна можливість, якою наділений сучасний митець та його читач чи слухач. «Поетика твору в русі створює новий тип відношень між художником і аудиторією, новий механізм естетичного сприйняття, інше положення художнього твору в суспільстві» [8, 63].

Поняття «відкритий твір», «текст у русі» корелюються із поняттям «художній експеримент», оскільки йдеться про поетику новаторських творів, що порушують норми. У праці «Відкритий твір» Еко розрізняє романи сюжетні та експериментальні. Сюжетні відповідають звичному, механізованому способу орієнтації в реальних подіях, коли оточуючий світ наділяється однозначним змістом. «І тільки в експериментальному романі, – зазначає Еко, – відбувається руйнування звичних зв'язків, з допомогою яких ми тлумачимо життя, і не заради того, щоб знайти якесь не-життя, а для того, щоб випробувати це життя в нових його аспектах, вийшовши за рамки усталених умовностей» [8, 232]. Експериментальні твори позиціонуються як сміливі виклики існуючим формам виразу, естетично перекодовані конструкції.

Розглядаючи наукові погляди Еко в контексті художнього експериментування, варто звернутися ще до однієї його праці «Інновація і повторення: між естетикою модерна та постмодерна», де розглядається специфіка інноваційності постмодерних творів. Тут він аргументує думку, що мистецтву значною мірою властиве повторення, варіативність. А оригінальність в постмодерній естетиці є не чим іншим як можливістю безкінечних варіацій. «Ера електроніки, – пише У. Еко, – замість того, щоб надавати особливого значення феноменам потрясіння, переривання, новизни і обману очікувань – повертається до континууму, до циклічного, до періодичного, до регулярного» [7]. Творчий експеримент у цьому випадку полягає у створенні різноманітних варіацій з наявних текстів та структур задля досягнення оригінального ефекту, а повторення наділяється інноваційним потенціалом.

Отже, у розглянутих наукових працях на огляд виносяться дражливі питання мистецтва, осмислюються межі та ознаки культурного бунту ХХ століття, спрямованого проти естетичного ідеалізму ХІХ століття, вирізняється специфіка сучасної літератури, що втратила ряд функцій, котрі раніше вважалися власне літературою. У парадигмі модерністичної поетики експеримент позиціонується як скандал, провокація, культурний вибух, відкритість та неоднозначність інтерпретацій, невідповідність читацьким очікуванням, перехід від точного сенсу до гри слів. Експеримент завжди стає виходом за межі відомих знань у світ нових сутностей, є динамічним художнім явищем, яке постійно видозмінюється, прагне до оновлення. Експеримент перетікає в традицію, входячи до масиву відомих художніх прийомів, у такий спосіб унаочнюючи рух літературного процесу з його одночасним протіканням процесів повторюваності й вибуховості, руйнування й оновлення. На етапі постмодерного експериментування можлива варіативність вже створеного визнається інноваційною.

Серед перспектив дослідження – подальше визначення координат художнього експерименту, окреслене в філософсько-естетичних працях Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Ф. Ліотара.

Список використаних джерел

1. Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт ; пер. с фр. – М. : Академический проект, 2008. – 431 с.
3. Иглтон Т. Теория литературы : введение / Терри Иглтон ; пер. Е. Бучкиной под ред. М. Маяцкого и Д. Субботина. – М. : ИД «Территория будущего», 2010. – 296 с.
4. Изер В. Процесс чтения : феноменологический поход / В. Изер // Современная литературная теория. Антология / сост. И. В. Кабанова. – М. : Флинта : Наука, 2004. – 344 с.
5. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед / Г. К. Косиков // Барт Р. Избранные работы : Семиотика : Поэтика / Ролан Барт ; пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – С. 2–44.

6. Лотман Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман. – М. : Гнозис, Прогресс, 1992. – 272 с.
7. Эко У. Инновация и повторение : между эстетикой модерна и постмодерна [Электронный ресурс] / Умберто Эко. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Еко/Inn_Povt.php.
8. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко. – СПб. : Академический проект, 2004. – 384 с.
9. Яусс Х. История литературы как провокация литературоведения / Х.-Р. Яусс // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 12. – С. 34–84.

Анотація. У статті беруться до уваги наукові праці в галузі семіотики та рецептивної естетики (Р. Барт, В. Ізер, Ю. Лотман, У. Еко, Г.-Р. Яусс), у яких художня інноваційність мистецтва перебуває в колі зацікавлень дослідників; простежується зв'язок понять «експеримент» та «експериментальність» з науковими висновками вчених щодо специфіки та розвитку художньої літератури.

Ключові слова: експеримент, інновації, «вибух у культурі», «відкритий твір», «горизонт очікувань», «нульовий ступінь письма».

Summary. In the second half of the twentieth century, the new literary-critical theory departs from the normative literary criticism, updates the theoretical and methodological foundations of work, drawing on achievements in the field of philosophy, anthropology, psychology, sociology, information and communication theory and other disciplines. A number of literary studies investigate literary facts that go beyond the norms of traditional poetics; processes that change, enliven, amplify the movement of art, or transcode it; an emphasis on experimentation as an important dynamic property of art is underlined. The paper takes into account scientific works in the field of semiotics and receptive aesthetics (R. Barthes, V. Iser, Ju. Lotman, U. Eco, H.-R. Jauss), in which artistic innovation of art is in the circle of researchers' interests. The connection between the concepts of «experiment» and «experimentalism» can be traced to scientific conclusions of scientists regarding the specifics and development of fiction. In the paradigm of modernist poetics, the experiment is positioned as a scandal, a provocation, a cultural explosion, an openness and ambiguity of interpretations, a discrepancy with reader expectations, a transition from a precise meaning to a game of words. The experiment always goes beyond the known knowledge in the world of new entities, is a dynamic artistic phenomenon, which constantly changes, strives for renewal. Experiment flows into the tradition, entering into an array of famous artistic techniques, thus depicting the movement of the literary process, with its simultaneous occurrence of processes of repetition and explosion, destruction and renewal. At the stage of postmodern experimentation the possible variation of the already created is recognized as innovative.

Key words: experiment, innovation, «explosion in culture», «open work», «horizon of expectations», «writing degree zero».

Отримано: 24 липня 2017 р.

УДК 821.112.2

Ю. А. Помогайбо

МНОЖЕСТВЕННАЯ ИДЕНТИЧНОСТЬ В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ГЕРМАНИИ (О. ГРЯЗНОВА, Ю. РАБИНОВИЧ)

В новейшей литературе Германии и Австрии с каждым годом все ярче заявляют о себе писатели межкультурного направления. Творчество инациональных авторов, пишущих на немецком языке, сегодня воспринимается уже не как маргинальная, а скорее как магистральная область немецкой словесности. В 2015 г. Ф. Вайдерман сравнил возможности этих писателей с потенциалом «группы 47», заявив, что именно они создают на сегодняшний день «лучшие книги современной немецкой литературы» [11]. Все чаще, определяя творчество авторов с иным культурным опытом, литературоведы обращаются к определениям «постмигрантская» или «межкультурная литература». Этими же политкорректными обозначениями пришли на смену словосочетаниям «эмигрантская литература» или «литература гастарбайтеров», распространенным в 1960–70-е гг. и относившимся к писателям турецкого, итальянского и румынского происхождения. И всё же, любые дефиниции, как новые, так и старые, воспринимаются самими авторами как неудачные ярлыки, которые навешивают писателям, имена которых звучат не совсем по-немецки.

Интересно отметить, что среди множества экзотических имен в последнее время все ярче заявляют о себе выходцы из Восточной Европы и бывших советских республик – Катя Петровская, Юлия Рабинович, Наташа Водин, Владимир Вертлиб, Ольга Мартынова, Марьяна Гапоненко, Нино Харатишвили, Ольга Грязнова. Чем же обусловлен этот «восточный поворот», по словам британский литературоведа Б. Хайнес, в мультикультурной словесности Германии? [6]. Интерес к писателям с инациональными корнями, связан, очевидно, с официально декларируемой государством политикой толерантности. Это означает поддержку основных актеров литературного рынка – государственных программ, фестивалей, премий издательств (в частности, премия Шамиссо, ежегодно присуждаемая писателям немецкого происхождения; издательство «editionexil»).

Произведения, принадлежащие к межкультурному направлению, чаще всего объединяет внимание к вопросам самоидентификации в новой национальной, этнической, религиозной и социокультурной среде. В этих текстах, как правило, речь идет о феномене эмиграции, утрате родины и языка, о травмах и воспоминаниях, о встрече с Другим, об интеграции и отчужденности, о памяти, травмах и поиске своего «я». Именно эти «традиционные» для межкультурной литературы темы и вопросы («Кто есть я?» и «Кто есть мы?») преобладают и в творчестве Ольги Грязновой (1984) и Юлии Рабинович (1970).

В их транзитных биографиях есть много общего. О. Грязнова родилась в Баку, Ю. Рабинович – в Ленинграде. Дома говорили на русском. Их семьи принадлежали к кругу еврейской творческой интеллигенции. Родители Ю. Рабинович были художниками-нонконформистами, мать О. Грязновой – учителем музыки. Обе в детстве эмигрировали в Европу по программе контингентных беженцев, Ольга Грязнова в Германию, Юлия Рабинович в Вену. Потеря родины выразится потом в их текстах в метафорах неукоренённости («Меня выкорчевали и пересадили в Вену», – напишет в своей официальной биографии Ю. Рабинович) [10]. Им обоим пришлось столкнуться с проблемой потери своего языка, немотой, трудностями коммуникации в новой стране. Общим было также неприятие сверстников, отчужденность и нелегкий процесс адаптации в новой стране. За год они выучили новый язык, который со временем стал для них родным и был выбран в качестве языка для творчества. Свою родину они начали отождествлять не со страной, а тем языком, на котором они говорили, думали и писали [8]. Важными этапами мультикультурной биографии О. Грязновой была учеба в Лейпцигском литературном институте, стажировки в Польше, Москве, Тель-Авиве, Берлине. Сегодня «восходящая звезда немецкой литературной сцены» пишет пьесы и романы («Правовая неопределенность одного брака», 2014; «Бог не особенно скромный», 2017). Ю. Рабинович – писатель и художник, закончила институт прикладного искусства в Вене, создала серию работ к роману «Расщепленная голова». Кроме того, работает переводчиком и журналистом.

Объектом для данного исследования выбраны дебютные романы – «Расщепленная голова» (2008) Ю. Рабинович и «Русский это тот, кто любит березы» О. Грязновой (2012). Эти оригинальные в литературном отношении произведения затрагивают собственный опыт эмиграции и являются художественным переосмыслением лично пережитых травм и воспоминаний о прошлом. Для Ю. Рабинович это эмиграция вместе с семьей из Ленинграда в Вену, для О. Грязновой – это воспоминания о Баку, о конфликте между армянами и азербайджанцами за нагорный Карабах. Эти в чем-то автобиографические романы, как нам кажется, можно рассматривать как попытку нарративного конструирования идентичности нового типа, главным качеством которой выступает множественность. Цель нашего исследования, таким образом, состоит в исследовании компонентов множественной идентичности, а также нарративных способов ее моделирования в мультикультурном романе.

Прежде всего, обратимся к понятию идентичность в ситуации транскультурности. Как известно, в эпоху постмодернизма представление об идентичности коренным образом меняется. На смену централизованной и устойчивой идентичности приходит концепт *множественной / плюральной идентичности*. Такая идентичность, являясь открытой и подвижной системой, собирается из множества сегментов и напоминает собой коллаж или лоскутное одеяло. По мнению американского психолога К. Джерджена, предложившего идею множественной идентичности, целостной личности сегодня не существует. Некогда целостное «я» дробится на бесконечное множество ролей (Me's). Человек эпохи постмодерна, считает К. Джерджен, превращается в мультифрена, социально перенасыщенное «я» [2, 111–112]. Его представление о себе конструируется из различных социальных, профессиональных, гендерных, этнических, культурных, религиозных частичных идентичностей.

В транскультурном мире единой идентичности априори не существует. По мнению В. Велша, сторонника и теоретика транскультурности, современный мир представляет собой «сеть культур», переплетение различных нитей, образующих своеобразных культурный кокон. Он вводит

понятие «новой разнородности», утверждая, что каждый такой кокон уникален в своих переплетениях, но соткан практически из тех же нитей, что и соседний. Они открыты, незамкнуты и способны отрываться от собственного локуса [1, 36–37].

Название романа **О. Рабинович «Расщепленная голова»** со всей очевидностью является метафорой данного типа идентичности. В этой «семейной саге о жизни четырех поколений» рассказывается об эмиграции еврейской семьи из России в Австрию в конце 70-х. В центре – судьба девочки Мишка, ставшей олицетворением парадоксальной «расщепленной» идентичности. «Мир вокруг меня раскололся, и вот я пытаюсь сложить осколки разбитого зеркала, и все время терплю неудачу. Последняя частичка находится у меня в глазу» (*здесь и далее перевод мой.* – Ю. А.) [9,49]. Мотив зеркала, часто встречающийся в тексте романа, подчеркивает авторефлексивный характер повествования. Мир рассказчицы раскололся на Восток и Запад, Советскую Россию, где прошло детство Мишки, и демократическую Европу, где происходит инициация подростка во взрослую жизнь.

При всей полярности этих оппозиций, компоненты идентичности Мишки не вытесняют друг друга, а проживаются параллельно. Нарративно-психологический подход к идентичности предполагает наличие множества граней «я», которые согласуются друг с другом в нарративном акте. Так разные грани идентичности Мишки (русское, советское, еврейское, австрийское/венское, женское/материнское, мужское) организуют некую целостность нового типа. Эту идентичность можно назвать гибридной или многоплюсной. В ней нет доминирующих компонентов, но каждый компонент, прожитый и рассказанный героиней, становится одной из граней мозаичного «я».

Русская идентичность героини представлена обрывочными воспоминаниями о счастливом детстве – о жизни в коммунальной квартире, о застольях за большим «пиратским столом», о соседях-коммунарах, многочисленной родне, эмигрировавшей потом в Израиль или Америку, о друзьях Ленке и Жене. К этим воспоминаниям примешиваются и знаки советской действительности – дворец пионеров из серого бетона, пение гимна СССР в детском саду, цветы из папье-маше, коричневая школьная форма, парады и пустые магазины. Западный мир в представлении ребенка ассоциируется с куклой Барби, вкусом жвачки, комиксами, радостным шлягером «Alila-yellowKangaroo» (который интерпретировался ребенком как песня о том, что «какая-то Юля съела какого-то кенгуру»).

Следует обратить внимание и на парадоксальность имени героини (Мишка). В нем, конечно, содержится намек на стереотипное представление о России как стране, где по улицам разгуливают медведи, а также подчеркивается наивно-детский взгляд героини на окружающий мир.

Мишка моделирует свою идентичность, наполняя ее сказочными и фольклорными мотивами. Она примеряет на себя роли сказочных героев (девочки-принцессы, Красной шапочки, Снежной королевы, Бабы Яги), заполняя, таким образом, недостающую часть своего «я». Сказочные сюжеты используются для описания ситуации эмиграции и отчужденности: как Красная Шапочка, она заблудилась среди своих детских воспоминаний между миром высокой культуры и окружавшим ее пролетариатом, она Кай и Снежная Королева в одном лице, она собирает из осколков свою идентичность. В Австрии Мишка выбирает себе новую роль – BabaYagaGirl. Имидж Бабы Яги проявляется как во внешности героини (радикально настроенная девушка-панк с синими волосами и серебряной серьгой в форме куриной ноги), так и внутренне. Баба Яга, летающая в ступе и бредущая по болотам в своей избушке на куриных ножках – это отчужденная туристка, путешественница, не испытывающая привязанности к месту, поскольку ее дом – всегда с ней.

Кроме известных сказочных и литературных персонажей, с которыми отождествляет себя Мишка, в романе фигурирует еще один, уже фиктивный персонаж – Шпальткопф (в переводе – «расщепленная голова»), берущий на себя, кроме прочего, функцию одного из повествователей (что, правда, становится понятно только в конце романа). Расщепленная голова – это герой семейного мифа. Им пугали на ночь Мишку, представляя его «большой, парящей в воздухе головой» – кстати, этот образ стал центральным мотивом серии картин Ю. Рабинович. Шпальткопф – это бестелесное, невидимое существо, которое питается мыслями и душами людей. Есть только один способ избавиться от него: «Ты должна его увидеть. Если ты сможешь его увидеть, он уже не будет иметь власть над тобой» [9,19]. Шпальткопф хранит семейные тайны, вытесненные из памяти события, о которых 3 поколения женщин в этой семье не желают говорить. Расщепленная голова – это метафора вытесненных воспоминаний о своем прошлом, накопитель негативного, травматического опыта.

«Расщепленная идентичность» является наследственной и передается по женской линии. Бабушка, мать и дочь – каждая отказывается от части своего «я»: бабушка Ада, известный профессор университета, скрывает свои еврейские корни и умирает с этой тайной. Эта тайна составляет основную интригу романа – бабушку Аду на самом деле зовут Рахель, она отказалась от своего еврейского имени, когда у нее на глазах убили ее отца: «Она меняет имя своего отца, который

ее предал, Израиль на Игорь. Она называет себя Адой. Не Рахелью. Она вешает на себя крест. Голубоглазая и светловолосая, она совершенно неприметна. Ада Игоревна. Будущий профессор» [9, 156]. Мать Мишки – Лаура – жертвует собой ради мужа, ставшего в Вене известным художником. Мишка, оторвавшись от своих корней, придумывает новые идентичности, осваивает новые роли, вместо того, чтобы заглянуть внутрь себя и признать свое «я» во всем многообразии его проявлений.

Роман О. Грязновой «Русский – это тот, кто любит березы» был назван «романом о новом поколении, которое не знает границ, и не знает, что такое родина». Герои этого романа – молодые, свободные, мобильные и космополитичные люди XXI века, не привязанные к месту и чувствующие себя везде как дома. Это своего рода транснациональные туристы – немцы, евреи, арабы, русские, живущие в Германии, Израиле, США, Азербайджане, Палестине. Это поколение, «для которого глобализация – не пустая фраза из экономических новостей, а повседневная жизнь» [7]. Все они – люди с множественной идентичностью, презирующие шаблонно-стереотипное мышление.

Героиня этого романа – Маша Коган – транзитная и кросс-культурная. Как и Мишка, она выросла на пересечении множества культур, традиций, вероисповеданий, она дрейфует между Азербайджаном, Германией, Израилем, Палестиной в поиске себя и родины. По мнению И. Радиш, Маша представляет собирательный образ нового, космополитичного поколения, которое свободно чувствует себя в разных странах. Она знает пять языков, мечтает работать переводчиком в ООН. Выбор ее профессии – это метафора будущего мироустройства, в котором нет барьеров – национальных, этнических, гендерных, религиозных, языковых.

Маша Коган эмигрировала с родителями из Азербайджана в Германию. Как и для Мишки, эмиграция оказалась болезненной. «Еще в 1994 году моя мать говорила, что никогда не поедет в эту страну, потому что там еще не остыл пепел... В 1996 мы уже были в Германии. В 1997 я первый раз в своей жизни думала о самоубийстве» [5, 51]. В романе присутствует множество экзистенциальных мотивов. Если у Ю. Рабинович главным травматическим переживанием, запускающим механизм реконструкции идентичности, является эмиграция («Выкорчевали и пересадили в Вену»), то у О. Грязновой этот процесс связан с другим потрясением – со смертью любимого человека Элиаса от травмы, полученной на футболе.

Маша, пережив личную трагедию, уезжает из Франкфурта в Тель-Авив, чтобы там «предаться скорби», но там ее преследуют страшные образы прошлого. К воспоминаниям о возлюбленном примешиваются картины погромов и убийств в Баку, увиденные в детстве, а также образ убитой женщины в голубом платье, залитом кровью («Я лежала в полупустой постели и видела труп молодой девушки в голубом платье прямо у моих ног... ее платье было пропитано кровью, на асфальте растеклась лужа крови») [5, 107]. В Израиле она понимает, что здесь ее не принимают как свою. В аэропорту ее тщательно обыскивают и, заподозрив ее в причастности к терроризму, уничтожают ее ноутбук. Следующая остановка Маши – Палестина. Дорога приводит ее в город Раммала, где она влюбляется в палестинца и знакомится с его семьей, но потом трагически погибает во время боевых действий.

Образ Маши – очень противоречивый. Она энергичная, независимая и целеустремленная, «излишне независимая и жадно относящаяся к жизни» [7]. С другой стороны – ранимая и уязвимая. По мнению У. Мерц, «Она постоянно ищет плечо, на которое могла бы опереться. Но как только находит, сразу же исчезает» [7]. Цель путешествия этой героини – не поиск идентичности, а бегство от прошлого и поиск новой опоры в отношениях, в любви и дружбе, в профессии.

По мнению П. Войчик, Маша является примером трансгрессивной идентичности. Трансгрессия, суть которой состоит в преодолении, выходе за пределы границ и норм, парадоксальным образом является константой ее индивидуальной идентичности [13]. Маша и ее друзья – Сами и Сем – представляют тип транскультурного, космополитического человека. Сами родился в Ливане, рос в Швейцарии и Франции, а теперь пишет в США диссертацию о немецком идеализме. Сем – турок, родившийся в Германии. Удивительно, что в романе есть только один «чистый немец» – это Элиас (Элиша), умирающий от полученной на футболе травмы ноги.

Символически О. Грязнова показывает, что современный мир – транскультурен. «Немецкая нация – сложный конструкт, которого больше не существует». Проблема Германии состоит в том, что коренные немцы еще не готовы признать эмигрантов как своих. «В Германии идентичность все еще генетическая. Даже если ты родился в Германии, но твои родители – не немцы, ты не получишь гражданство. Я лично тоже до сих пор не немка. Хотя я две трети своей жизни прожила в Германии, пишу и говорю на немецком языке» [3]. Несмотря на заявленный вектор толерантности по отношению к меньшинствам, современная Германия остается отсталой в этом плане страной. Другой видится стереотипно, шаблонно, уплощенно.

Название романа обыгрывает клишированные представления иностранцев о русских. Приведем в качестве примера диалог Маши с палестинцем Исмаэлем: «Ты совсем не выглядишь как

немка». / «А как выглядят немцы?» / «Не знаю». / «А русские, как они выглядят?» / Он пожал плечами и сказал: «Как люди, которые любят березы». / «А американцы?» / «Посмотри вокруг, в Палестине их полным полно». / «А палестинцы?» / «Как люди, которые привыкли долго ждать» [5, 265]. Береза – метафора русской души, сознательно или бессознательно понятна каждому иностранцу.

Роман «Русский это тот, кто любит березы» может быть прочитан как роман об имиджах и взаимных представлениях. Первая часть – это представление иностранцев глазами немцев. Во второй части речь идет о том, как представляют Германию жители Ближнего Востока. Германия, – считает Исмаэль, – «хорошая страна, но там везде запрещено курить. Я тосковал по Палестине. Как только вернулся, сразу закурил, еще в автобусе» [5, 275].

Еврейская идентичность, общая для Маши и Мишки, воспринимается как «безвоздушное пространство, которое не заполняется, а растягивается» [12]. Бегство Маши в Тель-Авив связано не с тягой к корням, а с желанием понять, что она не еврейка, что она никогда не будет иметь одну идентичность. «Ты что, открыла для себя еврейство как часть своей культурной идентичности? – Мне просто нужно было уехать» [5, 223]. Двоюродную сестру Маши удивляет, что она говорит по-арабски, но не знает иврита. В романе Рабинович еврейская идентичность также становится важной компонентом идентичности семьи. Она описывает антисемитские настроения в Советском Союзе, жертвой которых стали ее родители. Сама же Мишка воспринимает эту тему наивно, по-детски. «Кто такие евреи?» – спрашивает она однажды у матери. «Я думаю, что однажды видела их по телевизору. Они весело поют и танцуют, и еще у них такие узкие глаза, верно?». После выхода романа на его автора навесили ярлык «русской еврейки», хотя «еврейское», по словам самой Ю.Рабинович, ее интересует меньше чем русское.

Подведем итоги. Романы Ю. Рабинович и О. Грязновой отражают векторы поиска человека, живущего на пограничье множества культур. Их герои не обладают единой идентичностью, а стремятся обрести цельность из фрагментов (азербайджанско-русско-еврейско-немецкая идентичность О. Грязновой и русско-еврейско-австрийская идентичность Рабинович). Отсутствие целостности для них является не трагедией, а условием существования. В них предложен новый тип человека будущего, универсального европейца с мультиидентичностью, номада или транснационального туриста, бесконечно преодолевающего границы. Он не ищет одной стабильную идентичности, а конструирует новую, множественную идентичность. Они отказываются от идеи доминирующей в пользу гибридизированного сознания индивида. Если Рабинович подбирает себе разные роли, чтобы, в конце концов, встретится со своим расщепленным сознанием, то О. Грязнова критикует проект мультикультурной и политкорректной Европы как несостоявшийся. Мир, признанный де юре открытым и толерантным, де факто оказывается полным границ, предубеждений, стереотипов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Гафарова Ю. Мультикультурализм, транскультурность и «новое» понятие культуры / Ю. Ю. Гафарова // *Фундаментальные проблемы культурологии: Том 7: Культурное многообразие: теории и стратегии* – М. ; СПб. : Новый хронограф, Эйдос, 2009. – С. 29–37.
2. Джерджен Кеннет Дж. Социальный конструкционизм: знание и практика / Кеннет Дж. Джерджен ; [пер. с англ. А. М. Корбуца]. – Мн.: БГУ, 2003. – 232 с.
3. Славинская И. Ольга Грязнова: «Я плохо говорю о Германии, но им, кажется, это нравится» / Ирина Славинская [интервью] // *Українська правда*. – 8.12.2015. – Режим доступа: <http://life.pravda.com.ua/culture/5666b3dc71619/>
4. Chiellino C. Einleitung: Eine Literatur des Konsens und der Autonomie – Für eine Topographie der Stimmen / Carmine Chiellino // *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* / [Hrsg. v. Carmine Chiellino]. – Stuttgart ; Weimar : J. B. Metzler, 2007. – S. 51–62.
5. Grjasnowa O. Der Russe ist einer, der Birken liebt [Roman] / Olga Grjasnowa. – München : dtv, 2013. – 284 S.
6. Haines B. The Eastern Turn in Contemporary German, Swiss and Austrian Literature / Brigid Haines // *Debate: Journal of Contemporary Central and Eastern Europe*, 2008. – S. 135–149.
7. März U. Roman von Olga Grjasnowa. Sie ist auf Alarm. Sie sucht eine Schulter zum Anlehnen. Sie schläft nicht. Sie haut ab / Ursula März // *ZEIT online*. – 15.03.2012. – URL: <http://www.zeit.de/2012/12/Olga-Grjasnowa>
8. Rabinowich J. «Mir war es wichtig, schnell Deutsch zu lernen» / JulyaRabinowich // *Deutschlandfunk*. – 23.08.2016. – URL: http://www.deutschlandfunk.de/julya-rabinowich-mir-war-es-wichtig-schnell-deutsch-zu.691.de.html?dram:article_id=363896
9. Rabinowich J. Spaltkopf [Roman] / JulyaRabinowich. – Wien : editionexil, 2009. – 187 S.
10. Julya Rabinowich. Lebenslauf. – URL: <http://www.julya-rabinowich.com/leben.html>.

11. Weidermann V. Planer Deutschland / Volker Weidermann // Spiegel Online. – 23.05.2015. – Режим доступу: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-135105176.html>.
12. Weiss A. Die Vorleserin. Julia Rabinowich tritt beim Ingeborg-Bachmann-Wettbewerb an / Alexia Weiss // Jüdische Allgemeine. – 30.06.2011. – URL : <http://www.juedische-allgemeine.de/article/view/id/10684>
13. Wójcik P. Identität in Transgression – Olga Grjasnowas «Der Russe ist einer, der Birken liebt» / Paula Wójcik // Medaon 9. – 2015. – № 16. – URL : http://www.medaon.de/pdf/medaon_16_Wojcik.pdf.

Анотація. *Творчість німецькомовних письменниць інонаціонального походження Ю. Рабінович та О. Грязнової розглянуто у контексті мультикультурної літератури, яка традиційно звертається до проблеми самоідентифікації та пошуку власного «я». Досліджується феномен множинної ідентичності та нарративних засобів її моделювання у романах «Розщеплена голова» і «Росіянин – це той, хто любить берези». В них авторки художньо опрацьовують власний досвід еміграції та пережиті у минулому травми (армяно-азербайджанський конфлікт, втрата батьківщини, відчуженість, адаптація у новому середовищі). У нарративному акті письменниці намагаються відновити втрачену ідентичність, переживаючи її як казку (Ю. Рабінович) або як трагедію (О. Грязнова). Замість стійкої виникає плюральна, гібридна ідентичність, який складається з часткових ідентичностей (російської, радянської, єврейської, австрійської/німецької, європейської).*

Ключові слова: *множинна ідентичність, мультикультурна література, постмігрантська література.*

Summary. *The article is devoted to the phenomenon of multiple identities and its narrative modeling techniques in modern writers Julia Rabinowich and Olga Grjasnova novels. The works of modern German-language writers of foreign origin are considered in the context of multicultural literature, which traditionally addresses issues of emigrational traumatic experience, loss of immigrants' homeland, alienation, adaptation to the new national and sociocultural environment. The problem of self-identification in J. Rabinowich novel «Splithead» and O. Grjasnova work «All Russians Love Birch Trees» is being actualized. The authors attempt to reconstruct the lost identity functions in the narrative with the help of narrative means, expressing it as a fairy tale (J. Rabinowich) or as a tragedy (O. Grjasnova). In the novels the writers are investigating and artistically studying past traumas (emigration from the Soviet Union, the Armenian-Azerbaijani conflict). The article proves that the concept of plural or hybrid identity, which consists of private identities (Russian, Soviet, Jewish, Austrian / German, European) substitutes stable identity. None of the components is dominant, but together they form the integrity of a newtype, hybrid and multipolar. Each partial identity represented in the narrative act is one of the images of a mosaic «self». It is being proved that heroines of the novels represent a new type of cross-cultural, transgressive hero, who exists at the intersection of many cultures, traditions, religions. The new type of a cosmopolitan, trans-cultural person without national, ethnic, religious or linguistic boundaries is being constructed.*

Key words: *multiple identity, multicultural literature, postmigrant literature.*

Отримано: 12 серпня 2017 р.

УДК 821.161.2–311.6.09

О. О. Popadynets

ARTISTIC INTERPRETATION OF HAYDAMACHYNA IN THE HISTORICAL NOVEL «THE LAST EAGLES» BY M. STARYTSKY

Artistic comprehension of the heroic past of the Ukrainian people (including the events of Haidamachyna) will never become an irrelevant issue. This circumstance is not accidental, because the Haidamak movement (and especially the Koliivschyna), were one of the most massive events of national history. Moreover, the events of Haydamachyna affected not only Ukraine but also Poland, Turkey, Russia and other countries. The freedom-loving Ukrainian people, led to despair, sought to become the subject of history, and not to remain the object of another's will. That is why, the interest in these heroic events of the national past has not dimmed. It is important, that the Ukrainian national idea and the problem of self-determination of the peoples are misrepresented in most works about haidamachyna. Poets, prose writers, playwrights), whose creative activity dates back to the 19th century, began to

appeal to the coverage of events from Ukrainian history. One of them was M. Starytsky, who presented the elusion of the panorama from Ukraine's life for two centuries. He depicted the life of Ukraine on the eve and during the liberation war of 1648–1654 (the trilogy about Bohdan Khmelnytsky), the era of ruins (the dilemma about Mazepa), could not escape the Koliivschyna, the peaks of the Haydamak movements (the novel «The Last Eagles»). He showed the historical themes in a well-defined heroic-patriotic coloration. In this regard, L. Demianivska appreciated the novels of M. Starytsky as a kind of «encyclopedia of time» [1, 18].

The author of the first study about the novel «The Last Eagles» and the preface to the first Ukrainian-language edition of the novel was V. Oliynyk. In the preface «Novel of M. Starytsky about Koliivschyna» the researcher presented a wide historical background, the characterization of the historiographical sources of the novel and its characters, etc. [2]. The most thorough studies of this novel today are the exploration of V. Beliaev's «Fate of the writer and the fate of his novel» [3], and A. Guliak and F. Kade «Haydamak movement in the novel of M. Starytsky «The Last Eagles» [4]. The historians have made the detailed analysis of sources about the Haydamak movement, envisaged the development of the plot elements in the novel and features of grouping characters by writer. S. Zubkov, M. Komyschachenko, L. Demianivska, and V. Polischuk have made some comments on this novel too.

The purpose of our article is an attempt to comprehend the events of Haidamachyna through the depiction of the events of the Haydamak movement in the historical novel of M. Starytsky «The Last Eagles». This historical novel of the Ukrainian writer is a vast canvas about the Koliivschyna, an uprising of the Ukrainian people led by Zalizniak and Gonta. It is revealed and interpreted from the point of view of the organizers, leaders, spiritual mentors of the uprising (a democratically-minded Cossack leaders and Orthodox clergies). The writer managed to portray historically correct, artistically convincing pictures of the Ukrainian life in the 1760's; to reproduce the socio-political preconditions that gave rise to the Koliivschyna: «Наприкінці другої третини XVIII століття Польща, як держава, судорожно билася в агонії ... Після Андрусівської угоди за якою було приєднано більшу частину України до Росії, залишена під польською кормигою правобережна частина вже не могла так успішно боротися з свавіллям шляхти як раніше. ... Після остаточного відокремлення від Польщі Лівобережної України польський уряд починає сміливо й зухвало діяти проти православ'я в залишеній під його владою частині Південно-Руського краю: єпископії передаються уніатським владикам, а православним священикам не дозволяється навіть підтримувати стосунки з київським митрополитом; у православного духовництва відбирається все церковне майно...» [5, 60–61]. In these truly reproduced descriptions of that time is interpreted the national-religious harassment in Ukraine that became an impetus for uprising.

The questions of politics and faith in the novel are presented in the dynamics of their dialogic disclosure and eventful arguments. The political problems of autocracy lead to the arbitrary rule of the gentry over the Ukrainian peoples: «Звір лютий не шматує так здобичі своєї, як християни мучать братів своїх християн, – одбирають у православних все, здирають навіть остання рама; наші храми палять або повертають на костюли, святині оскверняють, і немає на латинів суду! Звіра жене голод, а ситість гамує його шаленство; гонителів же наших не вгамує ніщо: ні благання наші, ні стогони, ні ріки гарячої крові: ковзаються, тонуть у ній жертви й викликають лише в'язу лютість у ворогів наших, непогамовне алкання крові... Нас повернули на під'ярмлений скот, на бидло і не дають навіть молитися нашому богові, як молилися наші батьки! ... Що ж нам зостається чинити, як не різатися до останньої голови з ворогом?» [5, 46–47]. Nationwide anger and hatred to the foreign conquerors are outlined here, quite understandable and convincing words. Calls for revenge are perceived as a logical conclusion from a lot of written descriptions in which there is an irresistible machine of national oppression: «– Воістину настав час, коли не тільки козаки, а й діти повинні оперезатися мечем і виступити на брань! ... коли ми й тепер не згуртуємося й не візьмемо в руки меча, то наша Україна загине навіки!» [5, 39]. It should be noted that the popular resistance to alien invaders is interpreted here as the only possible way out of intolerable living conditions. This is one of the culminating moments of a work in the social plane. But there is one more side – humanistic. By the mouth of the Pechersk abbot Malhisedek the writer invests a number of monologues, whose pathos – in the condemnation of violence: «Але, ігумен. – Невже ж мій шлях привів їх до ножа? Невже ж не лишилося нічого, крім ножа? ... То, виходить, правда на їхньому боці, виходить, він злочинець, бо стримував і зупиняв їх. Виходить його проповідь покори й терпіння тільки віддаляла день миру й наближала день загибелі вбогої пастви його. І цього допустився він, натхненний пастир, поставлений над усією Україною!» [5, 338]. In this way, the writer hinted at the important role of the Archimandrite in Gaidamak competitions for freedom and faith, seeing in his person the spiritual instigator of Koliivschyna; emphasized the eternal prescriptions of Christian morality, which, in his opinion, can not be ignored in any circumstances. At the same time, the social, national, religious intolerance is not obscured. On the contrary, it here seems to be naked and pronounced clearly.

With great love and respect the writer refers to Haydamaks, calling them the last eagles. M. Starytsky depicts the strong, courageous people who rose to defend the Motherland from the Polish lords-oppressors. Haydamaks for him are not robbers, but avengers for the holy cross and for their freedom. The image of the insurgent peoples is specified in the novel by the heroic rebels – Maxym Zalizniak, Ivan Gonta, Naida and others. Zalizniak and Gonta – the historical characters, depicting them, M. Starytsky relied on both historical documents of the time and folk retellings. Historical truth allowed the writer better and more extensively portray events and characters, and to comprehend a person in history and vice versa. The national heroes of M. Starytsky haven't any special uniqueness or monumentality. First and foremost, they are ordinary people who are able to experience moments of despair and hopelessness. They love and hesitate, they can show strength or weakness, and so on. However, life circumstances transfer them to the center of evolving historical events, and their actions are reflected in the fate of millions of people, inextricably linking the past, present, and future. Zalizniak – the leader of the uprising, a patriot, a favorite of the masses, with such image he goes on through the novel «– За ним тепер іде вся Україна, йому підкоряються всі...» [5, 357]. It should be noted, that a prominent leader of Koliivschyna, Maxim Zalizniak, is depicted devoid of any illusions for help. «– Одна тільки надія була і в мене, та, мабуть, і в усіх, на Росію, але надія ця марна!» [5, 40], «нема чого сподіватись на чужу допомогу, ніхто заради нас не розпочне війни!» [5, 108]. Another participant of the uprising Gonta is depicted vividly. His dominant feature is a sense of duty to the people and commitment to his interests. Zalizniak and Gonta, despite being subjected to various Crowns, Russian and Polish, fought for a common cause and portrayed as irreconcilable avengers for the popular injustice.

Characteristically, M. Starytsky transmits a deep awareness by haydamaks of their majestic mission, which was aimed at helping the Ukrainian people out of foreign domination «– Я не підбиваю їх на помсту, на розбій, – підвищив голос Залізник, щоб його чув і священник, – я їм кажу, що один порятунок для всіх – це боротьба ... Боротьба проти нікчемної держави, яка не має сили захистити своїх підданців од сваволі панів» [5, 111]. The writer is experiencing with his characters, he understands the state of desperation in Ukraine, and after understanding this position, he makes it clear that only joint efforts can achieve victories: «А що заважає нам, друзі мої, з'єднатися всім знову – всім, посполитим, міщанам, козакам, гайдамакам, попам і дякам? Чого нам боятися й що нам втрачати? Знайте, що ніхто не пришле нізвідкіль допомоги... тільки два шляхи zostалися нам: або терпляче ждати, поки ляхи здеруть з нас останню шкуру, або спробувати щастя; або запанувати в своїй хаті, або загинути, а якщо загинути, то перед смертю помститися як слід ляхам!» [5, 110]. The author seems to be preparing the reader for the image of the nationwide «punishment of the invaders». He explains its justice, merit, and therefore does not immediately describe the uprising of haydamaks. In order to «the eagles will flow up» need time, and that time is adjusted by the gentry itself. The people were tired of this harassment and abuse. «... а як же терпіти за рідну дитину, як дивитись на глум та муки її? Ні, ні, вже коли пани хапають собі на потіху наших жінок і наших дочок, тоді не можна терпіти!» [5, 95]. A long-awaited moment has come when the entire Ukrainian people opposed national oppression. «Настав, браття, останній час: якщо зараз ми з шаблею в руках не відстоїмо своєї волі, Україна не встане повік. За віру ж, за край наш, браття! – громовим голосом вигукнув Залізник, потрясаючи прапором. – До смерті, до погибелі!» [5, 502]. «Почалася страшна кара. Озлоблений столітнім переслідуванням, з боку шляхти, знущанням над вірою, над сім'єю, над усім, що тільки є святого для людини, доведений до відчаю страшними тортурами, яких він безперервно зазнавав від своїх мучителів, народ не знав пощади» [5, 505]. Everywhere there was a terrible turmoil. In addition to the awful rumors that went from Podniprova, Mladanovych received a letter from Kniamudsky. He informed that Zalizniak, having collected innumerable crowds of flocks and Cossacks, burst into oblivion all the Chygyrynschyna and Smilianschyna, and now he concentrates his efforts to take Lysianka and go to Uman. And although the forces of Haydamak weakened, there were no weapons, tired horses, the haydamaks did not stop. M. Starytsky adds strength and enthusiasm to his heroes, they capture Uman, not knowing that Uman will be their end, that this is the last victory. «Після здобуття Умані весь край, від Білої Церкви до запорозької границі був у руках народу; усіх панів, економів, посесорів і орендарів повстанці прогнали або знищили, – один тільки Лисянський замок ще стояв ворожим оплотом, а тому Залізник і доручив Найді взяти його» [5, 671]. And only at the end the tragic climax is increasing: «Гайдамацький рух зазнав поразки. Тяжко поранений Залізник з рештками свого війська подався на південь, у запорозький степ ... Але ніщо вже не могло врятувати їхнього ватажка: надвечір наступного дня його не стало» [5, 434].

M. Starytsky does not show the circumstances of the defeat of the uprising, says nothing about the real fate of Zalizniak. Obviously, all this is due to the fact that the writer had to live with censorship. Due to the circumstances and the conditions in which the novel was created M. Starytsky

could not openly talk about Russia's «help» in this matter and about the fact that Moscow completed the defeat of the uprising. Joint efforts of Russia and Poland drowned the Koliivschyna in its own blood. M. Starytsky completes his novel so: «Гайдамацький рух зазнав поразки...Зазеленіли степи й луки, зацвіли на кривавих нивах квіти. Пам'ять про страшні гайдамацькі битви перейшла в пісні й думи; загоїлися рани в серцях людей...». It is clear that the novel, written in Russian for the «Moscow Leaf» could not be completed by the author in any other way. On the other hand, it was important for the writer to reproduce the rebellion, «and not the circumstances and the reasons for his defeat» [2, 18]. M. Starytsky sought to express the enthusiasm with the knightly spirit of the liberation struggle of the Ukrainian people in the past in an elevated heroic voice.

Summing up, it should be said that M. Starytsky showed nationally peculiar and historically determined ways of the peoples to liberty and emancipation through depiction of the events of the Koliivschyna. By the very title itself, he refutes the pseudo-historical interpretation of the Haydamachyna («the frenzy of the unbridled crowd») by Polish memoirs and some Ukrainian authors. M. Starytsky qualifies Haidamaks as «the last eagles of Ukraine».

Список використаних джерел

1. Дем'янівська Л. С. Вогонь не згасне, не замре... / Л. С. Дем'янівська // Старицький Михайло. Твори : у 2 т. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – 1984. – С. 5–32.
2. Олійник В. У. Роман М. Старицького про Коліївщину / В. У. Олійник // Старицький Михайло. Останні орли. – К. : Дніпро, 1968. – С. 5–19.
3. Беляев В. Г. Доля письменника і доля його роману («Останні орли» М. Старицького) / В. Г. Беляев // Радянське літературознавство. – 1971. – № 3. – С. 29–46.
4. Гуляк А., Кейда Ф. Гайдамацький рух у романі М. Старицького «Останні орли» До 100-річчя від дня смерті Михайла Старицького / А. Гуляк, Ф. Кейда // Київська старовина. – 2004. – № 6. – С. 53–66.
5. Старицький М. П. Останні орли. Історична повість із часів гайдамаччини / Михайло Петрович Старицький. – К. : Дніпро, 1968. – 704 с.

Анотація. Дана стаття є спробою осмислення подій гайдамаччини як однієї з форм державницьких змагань українського народу в історичному розвитку етносу через змалювання подій гайдамацького руху в історичному романі М. Старицького «Останні орли».

Ключові слова: гайдамаки, Коліївщина, гайдамацький рух, боротьба, повстання.

Summary. This article is an attempt to comprehend the events of Haydamachyna through the depiction of the events of the Haydamak movement in the historical novel of M. Starytsky «The Last Eagles». The historical novel of the Ukrainian writer is a vast canvas about the Koliivschyna, an uprising of the Ukrainian people led by Zalizniak and Gonta. The writer managed to portray historically correct, artistically convincing pictures of the Ukrainian life in the 1760's; to reproduce the socio-political preconditions that gave rise to the Koliivschyna. It should be noted that the popular resistance to alien invaders is interpreted here as the only possible way out of intolerable living conditions. With great love and respect the writer refers to Haydamaks, calling them the last eagles. M. Starytsky depicts the strong, courageous people who rose to defend the Motherland from the Polish lords-oppressors. Historical truth allowed the writer better and more extensively portray events and characters, and to comprehend a person in history and vice versa. The author seems to be preparing the reader for the image of the nationwide «punishment of the invaders». He explains its justice, merit, and therefore does not immediately describe the uprising of haydamaks. M. Starytsky does not show the circumstances of the defeat of the uprising, says nothing about the real fate of Zalizniak. Obviously, all this is due to the fact that the writer had to live with censorship. Due to the circumstances and the conditions in which the novel was created M. Starytsky could not openly talk about Russia's «help» in this matter and about the fact that Moscow completed the defeat of the uprising. On the other hand, it was important for the writer to reproduce the rebellion, «and not the circumstances and the reasons for his defeat». M. Starytsky sought to express the enthusiasm with the knightly spirit of the liberation struggle of the Ukrainian people in the past in an elevated heroic voice.

Summing up, it should be said that M. Starytsky showed nationally peculiar and historically determined ways of the peoples to liberty and emancipation through depiction of the events of the Koliivschyna. By the very title itself, he refutes the pseudo-historical interpretation of the Haydamachyna («the frenzy of the unbridled crowd») by Polish memoirs and some Ukrainian authors. M. Starytsky qualifies Haidamaks as «the last eagles of Ukraine».

Key words: Haydamaky, Koliivschyna, Haydamak movement, struggle, uprising.

Отримано: 10 серпня 2017 р.

ОСОБЛИВОСТІ ПОЕТИКИ КІНОРОМАНУ «РЕЖИСЕР» К. ТУР-КОНОВАЛОВА, Д. ЗАМРІЯ

Постать О. Довженка неодноразово ставала об'єктом осмислення у художніх життєписах, зокрема в автобіографічному романі Ю. Яновського «Майстер корабля» (1928), біографічному романі С. Плачинди «Олександр Довженко» (1980), художньо-документальних повістях В. Кудіна «Зоряний шлях», «Сашко» (2004) тощо. Якість документально-біографічної прози «виявляється в поглибленні її філософської концептуальності, посиленні ідейного звучання слова, інтелектуалізації, що відбивається на змінах у внутрішній структурі і збільшенні різноманітності жанрових форм, розширенні сюжетних меж, в активних процесах взаємопроникнення епосу і лірики» [1, 11]. Документально-біографічна проза ставала об'єктом дослідження Є. Барана, І. Братусь, О. Галича, Г. Грегуль, І. Данильченко, О. Дацюка, А. Меншій, І. Савенко, І. Ходорківського та інших.

У сучасному літературному процесі художня довженкіана поповнилася документально-біографічним романом «Режисер» (2014) К. Тур-Коновалова, Д. Замрія. Твір було надруковано до ювілею від дня народження О. Довженка. Сьогодні художній досвід К. Тур-Коновалова, Д. Замрія потребує поглибленого наукового дослідження. Мета розвідки: з'ясувати неповторний художній почерк зазначених авторів, тип їхнього світобачення в кіноромані «Режисер». Таке дослідження окреслить діапазон творчості митців і визначить їх місце в літературному процесі ХХІ століття.

Жанр твору – кінороман, що поєднує в собі засоби кіно й літератури. Фіксуємо низку кінематографічних прийомів оповіді: монтаж епізодів, наявність авторських пояснень, лаконічність діалогів тощо. Композиція кінороману вільна, відображає наявність трьох часових площин – минулого, теперішнього, майбутнього. Твір складається з п'ятдесяти чотирьох розділів, що за обсягом не перевищують десяти сторінок і більше схожі на короткометражні епізоди, тому читач скоріше не створює в своїй уяві перебіг сюжету, а відтворює вже подані кадри.

У передмові автори знайомлять читачів із головним героєм: «Людина, про яку піде мова, народилася в дуже непростий час. І ще в непростіший час жила. І, скажімо відверто, жила так само дуже непросто. Не розповісти про неї ми не могли – нас змушує це зробити захоплення її талантом» [3, 7]. Але в той же час зауважують, що «... говорити лише про неї [людину], не згадуючи про той дивовижний час і місце, у яких вона жила, означає дати читачам лише половину історії» [3, 7]. Сюжет твору ґрунтується загалом на достовірних фактах із життя О. Довженка, його оточення. Головна авторська увага зосереджена на кінематографічній спадщині митця. О. Довженко приїхав у 1926 році до Південної Пальміри знімати фільм: «Знімемо фільму, якої ще не знімав ніхто! Це те, чого навчають у Німеччині. Експеримент! Експресія! Новаторство!» [3, 45]. Зі сторінок кінороману довідуємось, що кінематограф зародився ще за царських часів, коли кожна картина проходила відбір і отримувала вирок: «з найвищого дозволу Його Імператорської Величності» [3, 24]. У подальшій, майже напівдетективній історії, розгортається оповідь про О. Довженка-режисера, насамперед, про зйомки в Одесі 1926 року дебютної успішної картини «Сумка дипкур'єра». Відомо, і про це згадують автори кінороману, що перша постановка за сценарієм ще невідомого режисера комедії «Ягідка кохання» була невдалою. Відповідно до жанрової специфіки твору, велика увага приділена мистецтву знімати кіно, відтворювати правду життя О. Довженком, який, прийшовши у кінематограф від фарб, пензлів та полотна, хотів, щоб кожен кадр був як картина, як витвір мистецтва.

Зважаючи на те, що твір присвячено «першим кінематографістам усіх часів і народів», поряд із О. Довженком маємо повне занурення у лабораторію кінорежисури П. Нечеси – директора Одеської кінофабрики, режисерів Є. Бауера та С. Ейзенштейна. Уява авторів сягає 1911 року, згадок про зйомки першої вітчизняної картини «Запорозька Січ» (режисер Д. Сахненко, консультував творчу групу Д. Яворницький) двома катеринославськими кінокомпаніями – «Южнорусское синематографическое акционерное общество Сахненко, Щетинин и К» та «Южнорусское ателье «Родина». Подано детальну інформацію про зародження кінохроніки з ідеями і формулами «кіноока», «життя знеацька», «світу без гри» на чолі із засновником революційного кіноавангарду Д. Вертова та про Фабрику ексцентричного актора, в якій молодь одночасно із заняттями акторською майстерністю, історією мистецтва та іншими традиційними дисциплінами навчалася акробатики і клоунади під керівництвом Г. Козінцева і Л. Трауберга.

Для кінороману характерна інформативність. Окрім детальної оповіді про зародження, розвиток кінематографа, згадано твори митців, що писали про Одесу та її околиці. Наприклад, капітан Другого корпусу військ Дніпровської армії І. Котляревський брав участь у боях третьої

російсько-турецької війни, звільняв Ізмаїл, Бендери, Кілію, Балту й згодом враження від війни під Одесою виклав у військових частинах поеми «Енеїда». Велика увага приділена й іншим письменникам, що відвідували, проживали (з точними вказівками адрес, місць перебування і т.д.) й писали про Одесу (зі вказівкою назв та безпосередніх уривків із творів) – К. Батюшков, О. Грін, О. Купрін, А. Міцкевич, О. Пушкін, М. Гоголь, А. Чехов, К. Чуковський; змальовував В. Жуковський та ін.

Достовірності кінороману сприяє введення в сюжетну канву образів митців, культурних і громадських діячів із оточення режисера – Є. Бауер, Д. Вертов, С. Ейзенштейн, П. Нечес, Д. Ройтман, С. Поллак, В. Холодна та інші. Прикметно, що митці відтворюють докладні біографії акторів, зокрема, І. Мозжухіна, В. Холодної (Віра Василівна Левченко), Ю. Солнцевої, портретні авторські характеристики (наприклад, про В. Холодну зазначено: «...зовнішність дебютантки підкорила публіку – це був справжній еталон краси: мініатюрна струнка фігура-статуетка, сумні сірі очі під покровом довгих вій, чорні кучері» [3, 30]), інформують про фільми та ролі, в яких знімалися актори. Факти зображено правдиво, виразно, хоча й з характерною фрагментарністю.

Розлога портретна характеристика О. Довженка в кіноромані відсутня, про що зауважила в рецензії на книгу К. Холод: «Я би сказала, що Довженка як режисера і видатної людини замало у творі. Він як метеор: спалахнув у декількох моментах і раптово щез на зірковому небі роману» [4]. Автори ж заздалегідь попереджають, що «на сторінках нашого роману ще не раз відхилимось, аби розповісти історію аби навіть кілька, які матимуть до життя нашого героя непрямий стосунок <...> доля людини – це шматочок долі світу. І не можна розповідати лише про неї, не згадавши хоча б побіжно історію подій, що відбувалися навколо» [3, 39–40]. Зважаючи на заявку авторів у назві твору, хотілося б, щоб О. Довженку було приділено більше уваги. Адже, лише у п'ятому розділі достовірно (зі вказівками точних дат і місць) оповідається про роки народження майбутнього режисера, зокрема, навчання в Сосницькій початковій школі, Глухівському учительському інституті, Київському комерційному інституті, вчителювання в Житомирському початковому училищі; участь у національно-визвольному русі (воював проти більшовиків у лавах Третього сердюцького полку УНР), аж до 1926 року (почав працювати на Одеській кінофабриці ВУФКУ, не маючи ні досвіду, ні освіти в новій галузі). Фактично лише в цьому розділі образ доповнюється певними деталями: «навчання (в Сосницькій початковій школі. – О.П.) давалося легко... пристрасі до чогось одного він не мав, уміючи багато чого, хоч і не ідеально. Зате дуже хотів вирізнитися, йому здавалося, що він може все» [3, 49], «хлопчик марив далекими подорожами, вітрильниками, чайками, тільняшками та якорями» [3, 156]. Не так часто подані лаконічні портретні деталі (у О. Довженка «широка усмішка»), що зрідка доповнені описом вбрання: «білий піджак наопашки», «білий капелюх, зсунутий на потилицю» [3, 43]. Повноти розкриття образу в кіноромані немає. Фіксуємо поодинокі факти з життя (навчання живописного експресіонізму в приватній мистецькій школі професора Віллі Геккеля, робота художником-карикатуристом в газеті «Вісті ВУЦВК», співпраця з літературним гуртом ВАПЛІТЕ тощо). Більше про О. Довженка дізнаємось із опосередкованої характеристики Ю. Солнцевої, для якої «приємний» і «талановитий» хлопець видавався «майже казково чарівним». Поряд із камерою жінка побачила «високого стрункого хлопця..., який зацікавлено і трохи іронічно дивився на неї. Широко розплющені очі незнайомця відверто сміялися» [3, 137]. Будучи в розлуці, Ю. Солнцева згадувала «красивого високого хлопця з насмішкуватими очима. Його ходу, тонкі довгі пальці рук, звичку збивати на потилицю капелюха» [3, 235]. Актриса відзначала рішучість О. Довженка: «чоловік, який не тільки розводить про вчинки, але ці вчинки здійснює, не відкладаючи» [3, 190]. Отже, автори вдаються до фотографічного змалювання образу відомої особистості.

Оригінальна знахідка митців кінороману – моделювання образу О. Довженка Ю. Яновським у автобіографічному романі «Майстер корабля»: «Сашко фігурує під ім'ям Сев: «Ми не встигли ще як слід звикнути до палуби..., як на бриг увірвався Сев. Не помітивши нас, він вихором облетів усе судно. Побував у трюмі, у каютах, чимось постукував унизу, щось зачепив і повалив на долівку, посвистів, дослухаючись до резонансу, покричав і почав був якусь арію...» [3, 156]. Звертання до «Майстра корабля» не випадкове, адже в цьому романі Ю. Яновського теж переплітаються дві стихії – література й кіно, згадано багато професійних особливостей і секретів кіноремесла.

Внутрішній світ митця у творі не розкрито. Спостерігаємо досить поодинокі роздуми режисера. Як, скажімо: «... мені тридцять два роки, вже тридцять два, і хто ж я? Художник-карикатурист, плакатист... Вчився, кохав, подорожував. А хто я тепер?» [3, 197]. Інформативно насиченим є останній п'ятдесят четвертий розділ, або Епілог, «у якому ми зазираємо в далеке майбутнє». Автори, здійснюючи погляд уперед на багато років, коротко зазначають про кінематографічне майбутнє того чи того персонажа твору. Найбільше уваги приділено творчій співпраці О. Довженка й Ю. Солнцевої. У цьому розділі знаходимо інформацію про трагічний 1933 рік, коли з'явилася постанова про арешт О. Довженка, втручання в перебіг подій Б. Шумяцького, «відрадженья»

режисера на Далекий Схід (писати сценарії та знімати фільми). Кинуту погляд на роботу О. Довженка військовим кореспондентом у гарячих точках у часи Великої Вітчизняної війни (єдиний із фронтних журналістів отримав звання полковника). Згадано й про день смерті головного персонажа. Автори сміливо порушують часову послідовність зображуваних подій не лише в межах оповіді про О. Довженка, а й інших персонажів.

Жанрова специфіка твору зумовлює й такі елементи, як авторське втручання в перебіг зображуваних подій – різного ґатунку повідомлення («Тисяча вісімсот шістдесятого року до Одеси приїхав з Петербурга український композитор, поет і перекладач Петро Ніщинський. Тут минули роки юності Людмили Олексіївни Березиної, відомої в українській літературі під псевдонімом Дніпрова Чайка... Тривалий час мешкали в Одесі класики єврейської літератури Мойхер-Схорим Менделе і Шолом Алейхем. В одеському юнкерському училищі вчився латинський поет Андрій Пумпур» [3, 90]), коментарі («Зупинімося. Тепер, згадавши найяскравіші події з історії російського, радянського кіно, ми можемо повернутися до того моменту, з якого почали свою розповідь. Тепер, ми сподіваємось, значення багатьох подальших подій стане вам, шановні читачі, зрозумілішим» [3, 41]), відступи («Так, у нього (О. Довженка. – О.П.) ще будуть «Земля», «Щорс», «Арсенал», «Мічурін» і «Поема про море». Попереду Вітчизняна війна і фільм «Україна в огні». Буде кіностудія в Києві і яблуневий сад... Про його фільми сперечатимуться, ними захоплюватиметься весь світ. Знавці порівнюватимуть його кінотворчість з великими шедеврами Мікеланджело. Попереду в нього – непросте, але сповнене сенсу і взаємного кохання життя» [3, 324–325]), характеристики («Ми наближаємося до часу, про який іде мова у нашій оповіді. І до того Олександра, яким його будуть знати колеги з кіно, друзі, кохані жінки – до творця і людини з дивним, незвичайним світосприйняттям» [3, 53]), пояснення («як чудовий графік і художник-ілюстратор, що навчався живопису в Німеччині і прославився в Харкові, Олександр Довженко вважався майстром плаката й вирізнявся підвищеною увагою до деталей» [3, 140]) тощо. Таким чином відтворюється позиція авторів, їхнє ставлення до проблем, що порушуються у творі; подається та чи та інформація.

Домінантна риса кінороману – симультанність – «одночасне використання кількох прийомів художнього зображення, взаємонакладання їх, здатність мислення синтезувати багатопредметні ситуації» [2, 393]. Наприклад, це стосується історії розвитку джазу (об'єктом головних дій фільму, який знімав О. Довженко, стають джазові композиції) від зародження в ресторанах Нового Орлеану, де починали свою кар'єру піаніст Джеллі Ролл Мортон і тромбоніст Кід Орі (тут уперше прозвучали веселий і запальний «Tiger rag» і старий добрий «Livery Stable Blues», які назавжди стали класичним джазовим стандартом) і до завезених матроських мотивів одеського джазу. Досить часто спостерігаємо у творі різку зміну подій, зміщення часових і просторових площин, що зумовлено основами кінематографічного кадрівання.

Згадано авторами й різного ґатунку документи. Це й уривки витягів із наказів ВЧК, декрет В. Леніна «Про перехід фотографічної і кінематографічної промисловості у відання Народного комісаріату освіти». Цитуються рядки автобіографії О. Довженка, спогади невістки режисера. Згадані листи К. Батюшкова, М. Гоголя, В. Короленка, які писали про Одесу.

У тексті твору використані концепти інших авторів, коли йдеться про читання монологів або оповідань зі сцени (рядки віршів Петронія, Вергілія). Декламування поезії В. Маяковського «Товарищу Нетте, пароходу и человеку», що надихнуло О. Довженка на створення кінострічки «Сумка дипкур'єра».

Отже, у кіноромані «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія використаний комплекс літературно-кінематографічних прийомів: поділ дії на короткі епізоди, монтаж кадрів, документальність, фрагментарність, зміщення часових площин, авторське втручання в перебіг зображуваних подій тощо. Думається, що у подальшому актуальним може бути висвітлення рецепції образу О. Довженка в контексті інших художніх життєписів.

Список використаних джерел

1. Галич О. Художня біографія: проблеми теорії та історії: монографія / О.А. Галич, О.О. Дациук, Л.В. Мороз. – Рівне : [б. в.], 1999. – 94 с.
2. Літературознавча енциклопедія: у 2-х т. – Т. 1: А (аба) – Л (лямент) / Автор-укладач Ковалів Ю. І. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – 608 с.
3. Тур-Коновалов К. Режисер: роман / Костянтин Тур-Коновалов, Денис Замрій, Олена Лісовикова; пер. з рос. І. Бондаря-Терещенка. – Харків : Книжковий Клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2014. – 336 с.
4. Холод К. Довженко у Південній Пальмірі [Електронний ресурс]: [рец. на книгу К. Тур-Коновалова, Д. Замрія «Режисер»] / Катерина Холод // Друг читача. – 2014. – 28 квітня. – Режим доступу : <https://www.bookclub.ua/bookclub/press/article.html?id=714>.

Анотація. У статті досліджуються особливості поетики кінороману «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія, О. Лісовикової. З'ясовано способи організації документально-біографічного матеріалу – синтез засобів кіно й літератури (поділ дії на короткі епізоди, монтаж кадрів, документальність, інформування, зміщення часових і просторових площин, авторське втручання у перебіг зображуваних подій тощо).

Ключові слова: документальність, документально-біографічний твір, жанр, кінороман, монтаж кадрів, сюжет.

Summary. The poetics of the screennovel «Film director» by K. Tur-Konovalov, D. Zamriy is investigated in the article. Ways of organizing documentary and biographical material are synthesis of means of the cinema and the literature are found out. The genre of the work is defined as a screennovel. It has been established that parts which do not exceed ten pages by volume, are more like short episodes, so the reader does not create in his imagination the course of the plot, but reproduces already submitted footage. The plot of the work is based in general on authentic facts from the life of O. Dovzhenko and his entourage (E. Bauer, D. Vertov, S. Eisenstein, P. Nehs, D. Roitman, S. Pollack, V. Kholodna and others). The main focus of the author's attention is concentrated on the cinematic heritage of the artist, first of all, on the shooting of the picture «The Diplomatic Pouch».

The trustworthiness of the screennovel promotes the introduction into the plot the images of artists, cultural and public figures from the entourage of the film director. The authors reproduce detailed biographies of actors, directors. Facts are shown truthfully, expressively, although with a characteristic fragmentariness. There is no fullness of the disclosure of the image of O. Dovzhenko in the screennovel. General portrait characterization of the main character is absent. The isolated facts from the life of the famous film director are established. Little attention is paid to revealing the inner world of the artist. Solitary thoughts of the main character are observed. We learn more about O. Dovzhenko from the mediated characteristics of Y. Solntseva.

The artistic and picturesque paradigms of the author's search: division of the action into short episodes, picture montage, documentation, informing, displacement of time and space planes, conciseness of dialogues and etc are outlined. The genre specificity of the work is determined by such elements as author's interference in the course of the depicted events (different types of messages, comments, indents, characteristics, explanations). The dominant feature of the screennovel is the possibility of simultaneous use of several techniques of the artistic image, the interdependence of them, the ability of thinking to synthesize multisubjectly situations.

Key words: documentation, documentary and biographical work, genre, screennovel, picture montage, plot.

Отримано: 27 липня 2017 р.

УДК 821.161.2

В. Ю. Пустовіт

ПОЕТИКА ЛИСТІВ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО ДО ОЛЕКСАНДРИ АПЛАКСІНОЇ В КОНТЕКСТІ ЛЮБОВНОГО ЕПІСТОЛЯРІЮ

Любов славетних письменників завжди приваблювала шанувальників їхньої творчості. І хоча не коректно «зазирати» до втаємниченого почуття закоханих, проте – скільки б втратила наука без цих листовних свідчень!?

Листи – це живий ланцюг подій між минулим і сьогоденням. Саме тому, початок бурхливого століття, з новими науковими й технічними технологіями, ознаменувався публікацією епістолярних джерел позаминулих століть.

Постать Михайла Коцюбинського завжди була в колі зацікавлень не лише літературознавців й письменників, а й пересічних громадян. Образ митця відображений у багатьох історико-біографічних творах сучасності: «Що записано в книгу життя: Михайло Коцюбинський та інші» М. Слабошпицького, «Рай і Пекло Коцюбинського: есеїстична повість» О. Балабка. Привертає увагу й роман донецької письменниці Ольги Пуніної (псевдонім Барбара Редінг. – прим. В.П.) «Безумці» про кохання М. Коцюбинського з Олександрою Аплаксіною. Авторка подає своєрідний портрет письменника, залучаючи сповідь самої О. Аплаксіної, побудованої на основі відомих листів, ніби спілкується з уявним чоловіком. Зі сторінок роману постає нерішучий образ М. Коцюбинського: сина (передано ставлення до матері й їхні стосунки), батька (забував про все, спілкуючись з дітьми, опікувався вихованням національної свідомості), чоловіка (відсутність любові, але духо-

вна єдність), коханця (все покинути й бути разом, роздвоєність між жінками) й нарешті письменника (літературні плани, розмови про творчість). У романі маємо чимало уривків з творів самого письменника, його листів і листів до нього, на фоні спілкування двох закоханих трапляються згадки й про історичні особистості, які мали довготривалі дружні стосунки з М. Коцюбинським, як-от: М. Мочульський, В. Гнатюк, М. Чернявський, польський поет Леопольд Стафф та інші.

На сьогодні, на жаль, немає окремого дослідження усього епістолярного доробку письменника. Уперше до листів М. Коцюбинського у 1919 р. звернувся В. Міяковський, але то був побіжний огляд листовних взаємин митця. Уже тоді дослідник зауважував на цінності цих матеріалів для уточнення біографії та встановлення оточення.

Першість у публікації листів М. Коцюбинського належить С. Єфремову, який писав до Є. Чикаленка про роботу над укладанням цих матеріалів і просив допомогти в розшуку невідомих листів письменника.

За радянських часів не згадувалося, а точніше замовчувалося, про любовні взаємини М. Коцюбинського з О. Аплаксіною, про що свідчить перше видання цих листів І. Стебуном у 1938 р. Через сімдесят років маємо солідне видання надзвичайно цікавого епістолярного доробку письменника – 335 листів та записок до коханої.

Варто внести роз'яснення між категоріями: любовні й інтимні листи. Це важливо для розкриття обраної нами проблеми, адже достеменно відомо зі свідчень сучасників і близьких людей, що інтимної близькості у сучасному розумінні між закоханими не було, лише листування й зустрічі в Чернігові.

Уперше означення про інтимний лист увів Цицерон, поділивши листи на дві групи: для публіки та інтимні. Я. Поліщук листи М. Коцюбинського до О. Аплаксіної пропонує розглядати як приватний дискурс, тобто особистісні, довірливі, щирі, сповідальні стосунки. Дослідниця інтимного епістолярію Л. Зарицька вважає поняття інтимний і любовний епістолярій синонімічними, виокремлює такі специфічні риси, притаманні інтимному епістолярію: «1) художність, а разом з тим, вияв творчої енергії через експресивні засоби; 2) чітка спрямованість на адресата, що, своєю чергою, сприяє вияву рис характеру кореспондентів; 3) уміння «спокушувати» обранця-обраницю з метою продовження епістолярного контакту; 4) драматизм і пристрасність; 5) еротизм; 6) емоційність, яка дає змогу розкрити «внутрішні процеси» психології автора й адресата; 7) занурення в коло суспільних та естетичних проблем (що особливо характерне для письменницького епістолярію)» [1, 246].

Листи М. Коцюбинського настільки змістовні, що виокремити один аспект надзвичайно складно. Зважаючи на художнє письменницьке сприйняття, зацікавлення навколишнім, опис вражень від побаченого в мандрівках адресант намагався все це передати О. Аплаксиній, яка ще й цього потребувала. Досліджувані листи, з огляду на це, містять не суто любовні висловлювання, а відображають і його щоденні клопоти, і моральні відчуття, і естетичні переживання тощо. Тож ми поділяємо думку М. Коцюбинської, що «любовний дискурс» доводиться виокремлювати з усього традиційно-українського комплексу суспільно-мистецьких проблем» [3, 35].

Метою розвідки є виокремлення індивідуальної поетики листів М. Коцюбинського до О. Аплаксіної в контексті загальнокультурних парадигм любовного епістолярію.

Відомо, що під час роботи в статистичному бюро М. Коцюбинський завжди говорив лише російською мовою, і, поважаючи кохану, листи до неї писав також виключно російською. У спогадах О. Аплаксіна зазначала: «Українську мову я знала дуже погано, вірніше зовсім не знала» [2, 235]. Майбутній письменник виховувався в російськомовному оточенні, а зацікавленість українською мовою з новою силою прокинулася в нього після тяжкої хвороби, під час якої він навіть марив українською. Взагалі його особисте ставлення до рідної мови було надзвичайно шанобливе, Коцюбинський з трепетом ставився до мовного виховання в родині, про що неодноразово нагадував дружині Вірі: «Не вчіть його (первісток, син Юрко. – прим. наша. – В.П.) тільки по-московському, бо як звикне, то трудно буде одвикнути. Стеж і за Мариною (няня), щоб не вчила бозна-яких слів. Хай говорить чисто, краще ніж його батьки. У всьому поступ!» [4, 116]. Письменникові було неприємно писати по-московськи, про що він неодноразово скаржився у листах до дружини, шкодуючи, що не має поштових карток з портретами українських митців: Т. Шевченка, П. Куліша та М. Драгоманова.

Серед листів до О. Аплаксіної маємо лише три українською з Кононівки. Про задоволення писати рідною мовою адресант зазначав: «Ти таку приємність зробила мені, що хочеш мати од мене українські листи. Пишу їх охоче» [2, 80]. Очевидно, що М. Коцюбинському було складно того ж самого дня писати дружині українською, а коханій – буквально перекладаючи той же текст – російською. Турбуючись про складність сприйняття мови коханою (О. Аплаксіна – урожденка Вологодської обл.), письменник виявляв до неї особливу увагу: «Чи тобі не трудно читати українські листи? Може, вже перестати?» [2, 81].

У цілому, поважне ставлення митця до епістолярних діалогів простежується в усій його спадщині цього жанру: «Писал письма знакомым – правильное сказать, отвечал на письма, и здесь нашла меня, и отсюда каждый требует чуть ли немедленного ответа. В общем – я пишу ежедневно несколько писем, не меньше 4–5, и посвящаю этому занятию несколько часов» [2, 136]. Відчуття розлуки з коханою було настільки сильним, що письменник, щоб не втратити зв'язку з нею, навіть у проміжках між роботою, спілкуванням із товаришами, під час мандрів знаходить хвилини для написання листа: *пишу тебе на пароходе; пишу в антракте на службе; пишу тебе, сердце мое, по пути из Киева; выбрал минутку и пишу тебе на стене дома; имею свободных 15 минут и пользуюсь ими, чтобы написать тебе хоть несколько слов; пишу тебе на площади св. Марка; пишу тебе, сердце мое, в вагоне; сейчас сижу у врача и у него пишу тебе.*

Усі дописувачі М. Коцюбинського відзначали його акуратність у листуванні, навіть уже тяжко хворий, перебуваючи в клініці, він мав чималу кількість не тільки відвідувачів, а й дописувачів: «Читаю без конца, а еще чаще, еще в большем размере пишу письма. ...моя корреспонденция утомляет меня. Тем более, что пишу я лежа, а это неудобно» [2, 222].

На початку службового роману з О. Аплаксіною М. Коцюбинський, як старший за віком і посадою, першим передає записки з проханнями про зустріч і освідченням у своїх почуттях. Якщо в першій записці він звертається у формі пошанної множини, то в наступній – дружнє *ти*, без підпису. Через декілька днів – підпис «Твой».

Замилування коханою виявлялося в різноманітних, пестливих формах звертання: *голубка; пташечка; моя весна* (нове почуття закоханості пов'язане з оновленням природи); *дорогая, любимая; моя милая, моя дорогая; мой дорогой Шурок; зорька моя; счастье и радость моя единственная; мое серденько* (вплив українців); *моя маленькая дочурка; чудная детка, деточка* (батьківська прив'язаність, різниця у віці, О. Аплаксіна молодша на 16 років); *пташечка ты моя; северный цветочек* (за місцем народження О. Аплаксіна була з Олонецької губ., м. Витегрі); *женушка моя дорогая* (У М. Коцюбинського були плани, яким не судилося сповнитися, про спільне подружнє життя); *мое солнышко яркое, моя добрая и нежная подруга, поэзия моей жизни.*

Хоча М. Коцюбинський з метою конспірації знешкоджував усі записки й листи О. Аплаксіної: «Все, что ты пишешь, я сохраняю в своем сердце, бумагу же предаю наиболее почетной и красивой смерти – сожжению» [2, 25], з його кореспонденції можна зробити висновок, що Олександра була більш стриманою в почуттях, виявляла недовіру обіцянкам письменника, називаючи його в листах коміком. У спогадах є тому роз'яснення: «От чому, коли він (Коцюбинський. – прим. наша. – В.П.) починав говорити щось цілком виняткове, наділяючи мене всіма гідностями, які в мене були і яких не було, я, щоб охолодити його, називала його коміком. Та йому й це було до вподоби. І в листах він почав підписуватися – «твій комік» [2, 244–245]. У М. Коцюбинського ж ейфорія кохання з кожним новим листом зростала й зростала, що підтверджують не лише звертання, а й форми прощання з поцілунками: *целую глазки, губки и все мои любимые местечки; целую шейку, косы и мои красивые грудки; дай губки, ручки и глазки, мои хорошие, красивые, добрые глазки.*

Захопленість юною співробітницею виявлялася не лише в любовно-пестливих словах, а й у турботі про стан її здоров'я: «сегодня лучше не увидимся: сыро, и я боюсь за твое горло» [2, 12]; ревнощах: «Ревную ко всем тем, с кем ты проводишь вечера, читаешь, разговариваешь» [2, 29]; компліментах: «Я нахожу, что светло-желтое идет тебе» [2, 39], «Вчера я любовался тобой. Ты была такая хорошенькая. Тебе очень идет длинная коса; я люблю тебя в косе. Впрочем я люблю тебя во всех видах» [2, 63]; подарунках з мандрів: золотий ланцюжок, годинник, блуза: «Посылаю тебе еще брошь с изумрудами – именинный подарок» [2, 199].

Зважаючи на старший вік і життєвий досвід М. Коцюбинський, як скажімо, і П. Куліш, і І. Франко, вдавався до певного дидактизму в листах, що виявлявся в рекомендаціях щодо незрозумілості почуттів: «Не стесняйся высказывать свои мысли, не обдумывай каждой фразы из боязни доставить мне неприятность» [2, 40]; стилу: «Сердце мое, не старайся писать как-нибудь особенно, не сочиняй писем, не порть бумаги, а пиши все, как взбредет на ум, не заботясь о стройности и стиле» [2, 78]; відпочинку й культурних заходів: «Смотри же, не забудь музеев, академии, зоологич.[еского] сада; не мешало бы съездить на взморье, может бать море еще не замерзло» [2, 154]; побуту: «Башмаки чистить надо лимоном (ломтиками, мякотью) и вытирать чистым полотенцем. Когда высохнут, помазать желтой мазью (если есть), не лаком, а мазью, и после того, как высохнут после мази, вытереть сукном» [2, 56].

Утаємниченість закоханих, характерна для любовних листів, коли, дотримуючись конспірації, записки й листи не клали особисто до рук, а зберігали в умовленому місці (статбюро, біля телефону. – прим. наша. – В.П.), додавала ще більше інтриги й трепету в почуття. З огляду на це, М. Коцюбинський не полишав надії на швидке возз'єднання з Олександрою. У багатьох листах, під різним кутом, вселялася думка про подружнє життя, як-от: «Твое здоровье необходимо для

нашого счастья, для нашей совместной будущей жизни» [2, 13]; «Не ежечасно, а ежеминутно я представляю тебя рядом с собой и все представляю себе, как бы я заботился о тебе, что бы я позвал тебе, как бы мы разделяли с тобой восхищение и все радости прекрасной земли» [2, 131].

Одним з елементів романтичного настрою листів є згадки про сни. Відомо, що сон передає всі пережиті емоції, думки, які людина відчувала протягом дня, тому й сниться М. Коцюбинському очікуваний момент зустрічі, поцілунки наодинці, мандри по Криму. Лише одного разу, під час перебування на Капрі, йому наснився поганий сон.

Важливою складовою досліджуваного листування є докладна ретроспекція подорожі, з описом побачених пам'яток архітектури, музеїв, свят, народних звичаїв, свого побуту й відпочинку: чого варта лише риболовля і враження від спіяної акули. Перебуваючи в мандрах, М. Коцюбинський знайомився з новими людьми, причетними до літературно-культурного життя. У листах до О. Аплаксіної він повідомляє про спілкування з художником М. Жуком, російським письменником М. Горьким, музикантом Ф. Шаляпіним, скульптором І. Гінцбургом, німецьким астрономом Мейером та ін.

Характерним для стилю любовного епістолярію М. Коцюбинського є поєднання в одному листі слів кохання, філософських розмірковувань, побутових тем, а найголовніше – планів щодо літературної діяльності. Як А. Чехов, лікар за освітою, писав, що «медицина – моя законная жена, а литература – любовница», так і письменник сповіщав О. Аплаксіну: «Живу одиноком, без людей – весь внутренний мир мой наполняешь ты да соперница твоя – литература» [2, 55].

Цінність зазначених листів пояснюється й тим, що вони надають можливість заглиблення у творчу лабораторію письменника, передають його кропітку роботу над обмірковуванням теми й сюжету твору, створенням образу тощо. Часто М. Коцюбинський настільки був захоплений літературною роботою, що не звертав уваги на навколишнє життя, повністю занурювався у творчий процес, вів у цей період життя самотника, писав про це лише в листах: «Я теперь так выбился из обычной житейской колеи, так погрузился в работу, что реальная жизнь для меня почти не существует. Я весь среди своих героев, живу их жизнью, разделяю их горе и радость, говорю их языком и предан их интересам. Что делается вокруг меня – не знаю и, правду сказать, не хочу знать» [2, 114]. Так тривала робота над повістю «Fata morgana».

В О. Аплаксіній письменник бачив не лише об'єкт обожнювання, закоханості, а й вірну подругу, соратницю й порадилицю: «В тебе я нашел бы критика-друга, ты поддержала бы меня в хорошем, отбросила б плохое» [2, 84], з нею він ділився планами щодо творчості, їй у листі писав про сюжет оповідання «Подарунок на іменини». Заклопотана щоденними турботами дружина Віра Устимівна не завжди мала змогу приділяти належну увагу чоловікові, можливо тому так і тягнувся М. Коцюбинський до іншої, виправдовуючи свою поведінку: «Если великий Данте имел свою Беатриче, то пусть позволено будет мне, обыкновенному смертному, иметь свою Беатриче – Шурочку, любовь которой зажигает во мне огонь и согревает сердце» [2, 115].

Людина мистецтва, художник чи музикант, письменник чи композитор, повинен мати музу, натхнення для створення шедеврів, потяг до прекрасного, віддушину від буденного життя. Історія має багато прикладів таких союзів і чи вправі ми, сучасники, засуджувати або виносити вирок закоханим лише через те, що в їхньому житті є подвійне кохання – до дружини та коханої? Адже скільки існує світ, стільки існує вічне, таємне, гріховне кохання! Хто знає, чи створив би великий сонцепоклонник знакові твори без закоханості? У листі до О. Аплаксіної письменник торкається цієї теми: «Вообрази себе человека, которому закрыли рот и не дают дышать; живописца, который ослеп, музыканта – оглохшего. Это буду я. Ты мне необходима, как воздух, как живописцу краски и музыканту звуки» [2, 48]. Таке художнє порівняння згодом знайшло відображення в оповіданні «Сон».

Завершуючи статтю, зазначимо, що листи М. Коцюбинського до Олександри Аплаксіної по праву можна вважати епістолярним шедевром свого часу, в якому поетика інтимності забарвлює все написане, будь-то автобіографічність, своєрідний коментар до творчості, риси письменницького щоденника (відомо, що письменник ніколи не мав нічого, крім записних книжок) тощо. Епістолярій рясніє вишуканим мовленнєвим оформленням, що надає змогу визначити лінгвостилістичну майстерність автора, переповнений історичними відомостями, відображає національно-культурний колорит часу, у цілому може вважатися картиною тогочасного життя, написаною справжнім реалістом М. Коцюбинським у стані закоханості.

Отже, світовий любовний епістолярій збагатився і листами нашого співвітчизника – великого сонцепоклонника, – знайомство з якими лише починається і може стати матеріалом для комплексних філологічних, літературознавчих та документознавчих наукових розвідок. Перспективи наших подальших досліджень убачаємо в теоретичному осмисленні любовного епістолярію М. Коцюбинського, компаративному аналізі відображення образу письменника в листах до Віри Коцюбинської й Олександри Аплаксіної.

Список використаних джерел

1. Зарицька Л.В. Поетика інтимного листування кінця ХІХ – початку ХХ ст. (теоретичне дослідження) / Л.В. Зарицька // Науковий вісник МНУ імені В.О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). – № 2 (16), жовтень 2015. – С. 242–247.
2. Михайло Коцюбинський Листи до Олександри Аплаксіної / Упор. Володимира Панченка / Підготування текстів А. Дибби, С. Захаркіна та В. Панченка / Коментарі та покажчики Степана Захаркіна. – К. : Критика, 2008. – 640 с.
3. Коцюбинська М. «Зафіксоване і нетлінне». Роздуми про епістолярну творчість / М. Коцюбинська. – К. : Дух і Літера; Харківська правозахисна група, 2001. – 300 с.
4. Я так поріднився з тобою. Михайло Коцюбинський листи до дружини / Упоряд.: О. Єрмоленко та ін. – К. : Ярославів Вал, 2007. – 392 с.

Анотація. У статті вперше проаналізовано поетику епістолярного спілкування М. Коцюбинського з Олександрою Аплаксіною в контексті любовного листування українських письменників. Увагу приділено жанрово-стильовим особливостям листів письменника до коханої жінки.

Ключові слова: лист, поетика листа, стиль листа, адресат-адресант, письменник, література.

Summary. The article deals with the range of interests of literary scholars, biographers of literary activity of the famous Ukrainian writer Mykhailo Kotsiubynsky, reflection of his image in historical and biographical prose, research of epistolary heritage.

Poetics of epistolary communication of M. Kotsiubynsky with Oleksandra Aplaksina in the context of love correspondence of Ukrainian writers has been analysed for the first time. The attention has been paid to the genre and stylistic peculiarities of the writer's letters to the beloved woman.

Basing on literary investigations, the author makes clarifications between two categories – love and intimate letters.

The aim of the research is to highlight individual poetics of M. Kotsiubynsky's letters to O. Aplaksina in the context of general cultural paradigms of love epistolary.

Analysed letters of M. Kotsiubynsky to Oleksandra Aplaksina can rightly be considered an epistolary masterpiece of their time, in which poetics of intimacy colours all the written, whether it is something of autobiographical nature or a kind of commentary to creative activity, or peculiarities of the writer's diary (it is known that the writer did not have anything except of notebooks) etc. Epistolary is replete with elegant language patterns, enabling to define linguostylistic mastery of the author, filled with historical information, reflects national and cultural colours of that time. Generally, it can be considered a picture of the contemporary life, created by a true realist M. Kotsiubynsky in a state of love.

Key words: letter, letter's poetics, letter style, addresser-addressee, writer, literature.

Отримано: 5 липня 2017 р.

УДК 821.133.1Гюго¹/₇.08:81'373.612.2

В. М. Романець

МОЛИТВА КАК МЕТАФОРА БЕСКОНЕЧНОСТИ В ПОЭЗИИ И ПРОЗЕ В. ГЮГО

За свою долгую творческую жизнь В. Гюго прошёл множество этапов становления: философского, социального, эстетического, политического и, в целом, духовного. Однако могучий гений и художественное воображение помогли ему сохранить с верой своей молодости – христианством – прочные связи. Данная идея подтверждается многочисленными размышлениями, пронизывающими различные произведения Гюго о духе и плоти, о мучениях, жизни, испытаниях, искуплении, молитве, смертной казни, законе земном и законе небесном. М. Горький справедливо замечает, что Гюго – «...один из крупнейших алмазов венца твоей (Франция) славы. Трибун и поэт, он гремел над миром подобно урагану, возбуждая к жизни всё, что есть прекрасного в душе человека» [1, 70].

Постепенно и беспрестанно формируясь как философ-гуманист, Гюго – поэт и прозаик – ставит перед собой новые задачи. От горизонта одного человека писатель пытается расширить своё видение до горизонта человечества. Понимая, что «характер народа формируется под влиянием

внешних обстоятельств» [4, 51], писатель уверен, что людские судьбы сходны одна с другой, и поэтому он считает себя вправе выражать чувства, мысли и настроения от имени своих читателей в своих произведениях. Гюго подчёркивает, что его произведения включают индивидуальность автора и индивидуальность читателя. А лирическое и интимное часто сливается с эпическим, всеобщим. Сам Гюго однажды сравнил писателя с книгой: «Любой пишущий пишет книгу; книга – это он сам» [7, 59].

Философские, религиозные, социальные проблемы всегда интересовали великого писателя. Особое внимание он уделял вопросам соотношения религии и морали. Ряд известных современных исследователей посвятили свои работы анализу данной проблемы в произведениях Гюго. Это такие авторы, как Софи Гроссиф, Марк Стейн, Катрин Балодэ-Трею, Ален Дэко и др.

Однако сопоставление и анализ данной проблемы, затронутой писателем и в поэзии, и в прозе, практически не были достаточно исследованы, что и обусловило основную цель данной статьи: исследовать молитву в контексте поэзии и прозы Гюго с позиций его понимания социальной справедливости, религии, нравственности и философии.

Довольно много отдельных пассажей в произведениях писателя (например, в сборнике «Песни улиц и лесов» («Chansons des rues et des bois»), несут печать чувства стыда и отвращения к плоти и её влечениям. Он вкладывает в уста своего персонажа епископа Мириэля соблазнительные размышления: «Человек несёт на себе плоть, которая есть его тяжкий груз и его соблазн. Он влачит её и уступает ей. Он должен за ней наблюдать, сдерживать её, подавлять и подчиняться ей только в случае крайней необходимости. В этом подчинении может ещё быть ошибка, но ошибка, допущенная таким образом простительна. Это падение. Но падение на колени, которое может завершиться молитвой... Всё земное подвержено греху. Грех – это гравитация» [2, 22]. В той боли, которая следует за падением, страдающий Гюго видел ещё некий повод для триумфа, бросая вызов ненависти и зависти, обещая своим искусством прогресс: благодаря опыту пережитых страстей и этим путём ему мыслилось возвращение в благоприятный мир. Но мыслитель, будучи в ссылке, видит совершенно другими глазами душевное состояние человека и плоды личных страданий. В трогательном стихотворении из сборника «Грозный год» по поводу печалей, которые нагромождаются к старости в контрасте с невинной радостью и дружеским смехом своих внуков, он признаёт, что боль и страдания ему морально ближе, нежели процветание:

*«A-t-on dompté la haine, et de son ennemi a-t-on été le frere?
Meme celui qui fit de son mieux a mal fait. Le remords suit nos fêtes.
Je sens que si mon coeur quelquefois triomphait, Ce fut dans mes défaites.
En me voyant vaincu je me sentais grandi. La douleur nous rassure.
Car a faire saigner, je ne suis pas hardi; J'aime mieux ma blessure»* [8, 204].

Но для иллюстрации этих мыслей и чувств, для того, чтобы понять, как у Гюго человек совершенствуется через страдания и молитву, следует процитировать одно из лучших его лирических произведений (сборник «Четыре ветра разума»):

*«Ma vie entre deja dans l'ombre de la mort,
Et je commence a voir le grand côté des choses...
Ne plaignez pas l'êlu qu'on nomme le proscrit.
Mon esprit, que le deuil et que l'aurore attire,
Voit le jour par les trous des mains de Jésus-Christ.
Toute Lumière sort ici-bas du martyr»* [7, 200].

Размышлениями Гюго об искуплении и о моральных страданиях проникнуты страницы эпопеи «Отверженных». Среди стольких людей, моралью которых является наслаждение и которые заняты погоней за кратковременными удовольствиями, всякий, кто удаляется от мира, кажется достойным почтения, – считает писатель. Монастырь – это отречение. Жертва, которая принесена ради ложной цели – это всё-таки жертва. В рассказе о впечатлениях и размышлениях Жана Вальжана, укrywшегося в монастыре Пикпюс, мысль об искуплении предстаёт в своём истинно христианском смысле. Но хотя рассказчик нас и предупреждает, что в этом месте он излагает собственную теорию, совершенно очевидно, что особых симпатий он не испытывает.

Жан Вальжан в своих мыслях при виде мучений, которым подвергают себя сами добровольные невинные жертвы, сравнивает два места рабства: одно место – это каторга, откуда иногда сбегают, откуда он и сам сбежал, место, источающее огромное проклятие, «отчаянная злоба, крик ярости против человеческого сообщества, сарказм в отношении неба»; другое – монастырь, откуда исходит благословение и где страдают другие существа, «у которых только одна надежда в отдалённом будущем – этот слабый отблеск свободы, который люди называют смерть» [2, 336].

В этих двух местах, столь похожих и столь разных, исполняется одно и то же – искупление и молитва как всепоглощающий инструмент этого искупления. Вальжан прекрасно понимал искупление первых, личное искупление, искупление за себя самого, но он не понимал искупления

за других, искупление этих созданий, безупречных и чистых, и он спрашивал себя с трепетом: искупление чего? Какое искупление? И голос в его сознании отвечал, что это самое божественное человеческое великодушие – искупление за других. Он видел перед глазами, отмечает Гюго, вершину самоотвержения, наивысшую человеческую добродетель, невинность, которая прощает людям их ошибки и которая их искупает вместо них, добровольное рабство, пытку по собственному желанию, призываемое на себя мучение душ, которые не грешили, чтобы освободить от страданий души, которые пали; любовь к человечеству, растворяющуюся в любви к богу, но остающаяся всё же отличной и молящей, любовь нежных, слабых существ, жалеющих тех, кто наказан, и радующихся за тех, кто вознаграждён за страдания.

Искупление и молитва – это два сюжета, которые естественно идут бок о бок. Пытаясь установить, что думал об этом сам Гюго, мы должны ясно видеть расстояние, на котором он постоянно держался от физики и морали эволюционистов (то есть материалистов). Идея молитвы предстаёт в весьма интересной форме в его первых лирических сборниках, но уже в сборнике «Созерцания» («Contemplations») приобретает поэтичность и глубину, и нам представляется, что наиболее верно она отражена в метафоре бесконечности, в двойственном чувстве крайней слабости и необъяснимого доверия, которое движет нами, когда мы воздеваем руки к небу в моменты волнений, независимо от верований:

*«J'avais devant les yeux les ténèbres, L'abime
Qui n'a pas de rivage et qui n'a pas de cime
Etait la, morne, immense; et rien n'y remuait.
je me sentais perdu dans l'infini muet.
An fond, a travers l'ombre, impénétrable voile,
On apercevait Dieu comme une sombre étoile.
je m'écriai: – Mon ame, o mo name! il faudrait,
Pour traverser ce gouffre ou nul bord n'apparait,
Et pour qu'on cette null jusqu'a ton Dieu tu marches,
Batir un pont géant sur des millions d'arches» [7, 114].*

Та же мысль выражена в прозе во фрагментах, где душа и бог представлены как две бесконечности, наделённые разумом и волей, двумя словами и молитвой, идущей от одной к другой. Привести в соприкосновение нижнюю бесконечность с верхней при помощи мысли – это называется молиться. Не будем ничего отбирать у человеческого духа. Отнимать плохо! Нужно реформировать и трансформировать, – считает Гюго. Некоторые способности человека направлены к Неведомому: мысль, мечта, молитва. Неведомое – это океан. Что такое сознание? Это компас в Неведомом. Мысль, мечта, молитва – это таинственные лучи. Будем же их уважать, – говорит Гюго, величайший гуманист и мыслитель.

Другой пассаж, в котором элементы бессилия и мрака слиты в спонтанной молитве, особенно красноречив, – роман «Труженики моря» («Travailleurs de la mer»): «*В присутствии нашей двойственной слепоты – судьбы и природы, человек нашёл точку опоры именно в своем бессилии – молитве. Человек просит о помощи свой ужас, свой страх и тревогу; это совет стать на колени. Молитва – огромная сила (присущая КОМУ?) того же рода, что и тайна. Молитва адресуется к великодушному сумраку, молитва смотрит на тайну очами самой тьмы и перед могучей настойчивостью этого молящего взгляда, чувствуется возможная безоружность Неведомого. Предположение такой возможности – это уже утешение» [3, 303].*

Отметим, что идея молитвы, столь гуманистично и психологично понимаемая, – это идея «священного ужаса», которая у Виктора Гюго так глубока и красноречива и так тесно слита с характерным дуализмом света и тьмы. Поэт описывает чувства, порождаемые у человека созерцанием ночи и света: это герой романа «Труженики моря», которого он называет великой смятенной душой и большим диким сердцем. Тонкими штрихами писатель показывает мироздание как неизъяснимый потолок тьмы, зияние мрака, глубина которого неизмерима, свет, смешанный с этим мраком, непонятно, какой свет, побеждённый и тусклый, ясность, обращённая в пыль; это семя? это пепел? Миллионы факелов и никакой ясности, обширное свечение, которое не открывает своего секрета, рассеяние в прах огня, которое кажется остановившимся, беспорядочным круговращением или неподвижностью могилы, подчёркивает автор, проблема, открывающаяся в пропасть, загадка, показывающая и скрывающая своё лицо, маска черноты – вот что такое ночь. Недостигаемое в сочетании с неизъяснимым – таково небо. Из этого созерцания выделяется возвышенное явление: возвеличение поражённой души. Священный ужас свойствен человеку, животное не знает этого чувства. Разум находит в этом величественном ужасе своё затмение и свое доказательство, настаивает писатель.

С точки зрения Гюго, ночь – это естественное и нормальное состояние особого творения, частью которого мы являемся. День, краткий по длительности и по пространственному измерению,

есть лишь близость звезды. Вселенское ночное чудо не совершается без трений, и все трения этой машины – это превратности жизни. Трения машины – это то, что мы называем Злом. Мы чувствуем в этой темноте зло, считает писатель, латентный вызов божественному порядку. Имплицитное проклятие, фактически восстающее против идеального.

В романе «Отверженные» («Les Misérables») Гюго показывает, что молитва часто сочетается с бессилием и душевным мраком героев: *«Перед лицом двух наших великих слепых, судьбы и природы, именно в своём бессилии находит человек точку опоры: молитву. Человек заставляет ужас стать своим помощником; он просит помощи у своего страха и тревоги, и он получает совет стать на колени. Молитва, огромная сила, (свойственная кому?) является сущностью того же рода, что и тайна. Молитва взывает к великодушию тьмы; молитва смотрит на тайну собственными глазами темноты, и перед могучей неподвижностью этого молящего взгляда, чувствуется возможность обезоружить Неведомое. Допущение этой возможности – уже утешение»* [2, 581].

Размышляя о религии, Гюго подчёркивает, что мы обречены верить. Но иметь веру не достаточно для того, чтобы быть спокойным. Вера имеет необъяснимую потребность в форме. Отсюда религия. Нет ничего более изнурительного, чем верования без контуров. Чувствуешь себя пленником. Заложником этой темноты. Никакое бегство невозможно. Ты являешься частью какого-то неведомого целого, чувствуешь, что неведомое в тебе таинственным образом вступает в братство с неведомым вне себя. Это высшее провозглашение смерти. Какая тревога, и в то же время, какое удовольствие, – подчёркивает писатель. Примкнуть к бесконечности, быть привлечённым этой бесконечностью к тому, чтобы присвоить себе обязательное бессмертие, кто знает? Возможную вечность чувствовать в чудесной волне этого потока вселенской жизни. Смотреть на других и говорить: я такая же душа, как вы; и смотреть в темноту и говорить: я такая же пропасть, как и ты.

И тут появляются жалость и отвращение. Эта жалость и это отвращение должны, конечно, быть побеждены, считает Гюго, поскольку они в целом привязаны к наказанию, не принимая в расчёт ни чувства мести, ни социальной необходимости закона, базирующегося на страхе; но они вновь обретают всю свою силу применительно к природе наказания, если случается так, что *«наказание в том виде, в котором оно легально установлено, не отвечает реально главной задаче справедливости, или превышает её или даже производит в качестве спектакля деморализующий эффект»* [3, 302].

Для писателя невероятно важна тема преступления и наказания, тема неправомерности смертной казни. Абсолютное отвращение ко злу предполагает, что оно само по себе добровольно прекращает быть неразумным и оправдывает себя, когда относится к частям наказания, которые одиозны и не являются необходимыми. Доводы чувства, которое Гюго питал к эшафоту, нам кажутся более серьезными и единственно истинно глубокими, весьма красноречивыми. Эти доводы, в сущности, сближаются с аргументом, к которому апеллируют криминалисты-теоретики, противники смертной казни, заявляющие, что такое наказание не достигает цели – устрашения, даёт дурной пример и имеет тенденцию укрепить чувство ненависти и презрения или же грубого безразличия у тех преступников, которых оно призвано сдерживать, – уверен Гюго.

Итак, искупление и молитва – это сюжеты, которые идут бок о бок в произведениях Гюго, как в поэзии, так и в прозе. Они сопрягаются с оппозицией добро / зло, свет / мрак, жизнь / смерть, эшафот / прощение. В своих произведениях писатель даёт сугубо романтическую трактовку понятия **молитва**, экстраполируя её на жизнь земную и небесную.

Нельзя не согласиться с исследовательницей Е.М. Четиной, которая отмечает, что «как в художественной литературе, так и в литературоведении усиливаются идеологизация, «утилитаризация» канонического содержания христианской сюжетики» [6, 93]. И тем более вызывает восхищение трактовка Виктором Гюго библейских тем, проблем, сюжетов, образов с позиций вселенского общечеловеческого гуманизма, в основе которого находится, в том числе, и такой важный элемент, как молитва.

Список использованных источников

1. Горький М. Собр. соч. в 30 т. / М. Горький. – М. : Худож. лит., 1960. – Т. 7. – 420 с.
2. Гюго В. Собр. соч. в 15 т. / В. Гюго. – М. : Худож. лит., 1954. – Т. 6. – 670 с.
3. Гюго В. Собр. соч. в 15 т. / В. Гюго. – М. : Худож. лит., 1955. – Т. 9. – 479 с.
4. Зинченко В.Г. Литература и методы её изучения / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М. : Флинта, 2011. – 274 с.
5. Зинченко В.Г. Межкультурная коммуникация : Системный подход / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – Нижний Новгород : Вектор-ТиС, 2003. – 191 с.
6. Четина Е.М. Евангельские образы, сюжеты, мотивы в художественной культуре / Е.М. Четина. – М. : Флинта, 1998. – 115 с.

7. Hugo V. Oeuvres poétiques complètes / V. Hugo. – Paris : Pauvert, 1991. – 380 p.

8. Hugo V. Poésies. Théâtre / V. Hugo. – Paris : Nathan, 2006. – 598 p.

Анотація. У даному дослідженні йдеться про творчість видатного французького поета, драматурга, прозаїка, суспільного діяча В. Гюго. В статті підкреслено, що письменник пройшов багато етапів становлення у галузі філософії та соціального, естетичного, політичного та духовного життя. Могутній геній та художнє обдарування допомогли йому залишатися все життя на позиціях християнського гуманізму. Дану думку автор статті підтверджує аналізом роздумів письменника, втілених у його прозових та поетичних творах щодо духу та плоті, страждання, життя, випробування, спокути, молитви, смертельної страти та законів земних та небесних.

У статті досліджуються збірки Гюго «Грозовий рік», «Легенди вулиць та лісів», «Споглядання» та романи «Трудівники моря» та «Знедолені» з позиції вищезазначеної проблематики. Яскраво та талановито в межах соціально-моральної проблематики Гюго реалізує своє трактування понять молитва та спокута, релігія та покарання. Аналіз художньої майстерності письменника та засобів втілення його роздумів, їх оригінальність стали основною метою даного дослідження.

Ключові слова: молитва, спокута, християнство, метафора, проблематика.

Summary. This scientific research deals with creative work of the outstanding French poet, play writer, prose writer and public figure V. Hugo. The article outlines that the writer passed many stages of formation in the sphere of philosophy, social, esthetic, political and spiritual life. His creative genius and artistic gift helped him to maintain the position of Christian humanism through all his life. The author proves this idea with the analysis of numerous writer's contemplation embodied in his prosaic and poetic works concerning spirit and flesh, suffering, life, ordeal, repentance, prayer, the death penalty, earthly and heavenly laws.

The article presents the analysis of Hugo's compendiums « The Terrible Year», « The Songs of Streets and Forests», « Contemplations» and novels «The Sea Toilers», «The Miserable» from the point of view of the above mentioned problems. Hugo gives bright and talented treatment of the notions prayer and repentance, religion and punishment in the line of social and moral standards. The main purpose of this scientific investigation is the analysis of the writer's artistic ingenuity, of originality of his contemplations and of means of their embodiment.

Prayer and repentance are inseparable in Hugo's works. Trying to understand what the writer himself thought about it, we see a certain distance which he keeps between himself and evolutionists' physics and morals. In his first lyrical compendiums the notion of a prayer appears in a very interesting form. Thus, in the compendium « Contemplations» this notion acquires poeticity and profundity, and we think that it is more truly embodied in the metaphor of «infinity», in simultaneous feeling of weakness and inexplicable trust.

Besides the prayer, as we noticed, in Hugo's works Soul and God are also represented as two infinities, possessing rational mind and will. We have to underline that the idea of a prayer so humanistically and psychologically understood, is the idea of a «reverend awe», which is so profound and eloquent with Hugo, is necessarily connected with the notions of light and dark.

In the novels «The Sea Toilers» and «The Miserable» Hugo shows that the prayer is often connected with feebleness and mental gloom of the characters. Thinking about religion the author stresses that we, people, are doomed to believe. But to have faith is not enough to be calm and tranquil. Faith has inexplicable necessity in form. Religions come from here.

The article focuses on the investigation of a very important topic for Hugo, it is the topic of crime and punishment, the topic of illegitimacy of death penalty. Hugo's reasons against scaffold are rather eloquent and serious. In his works the author gives his own, strictly romantic, treatment of the notion prayer, extrapolating it on earthly and heavenly life.

Key words: prayer, repentance, Christianity, metaphor, problems.

Отримано: 13 липня 2017 р.

СВОЕРІДНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МЕТОДУ МАЙКЛА КАННІНГЕМА В РОМАНІ «ГОДИНИ»

Наприкінці ХХ століття в США і Англії спостерігається значне зростання інтересу до літературного феномену Вірджинії Вулф. Одним з типових проявів цієї тенденції є використання письменниками – постмодерністами мотивів її творчості і фактів біографії. Найяскравішим прикладом є роман Майкла Каннінгема «Години».

Сучасний американський письменник Майкл Каннінгем у романі «Години» (1998) довів «життєвість» твору В. Вулф «Місіс Деллоуей», актуалізував його проблематику та функціональність композиційних принципів. Сенсаційний роман М. Каннінгема було визнано кращою книжкою року за рейтингами багатьох відомих видань («Нью-Йорк Таймс», «Лос Анджелес Таймс» тощо), а автора нагороджено Пулітцерівською премією.

Твір є зразком роману поліфонічного типу, який об'єднує образи, прийоми, мотиви та стилі, запозичені з різних культур і епох для створення нових смислів. В якості основної сюжетної лінії Майкл Каннінгем використовував «Місіс Деллоуей» – один з найвідоміших романів модерністської британської письменниці Вірджинії Вулф. Письменник наслідує ідею значущості одного вихопленого з життя дня, але поступово розгортає її у трьох сюжетних лініях, однією з героїнь яких стає сама Вірджинія Вулф. З метою увиразнення творчої особистості письменниці автор ретельно опрацював біографічні та літературно-критичні матеріали (у «Нотатках про джерела» він зазначає, що підійшов досить виважено до зображення персонажів із оточення місіс Вулф, які мають реальних прототипів, і наводить перелік використаних праць) [8, 3].

Можна стверджувати, що роман В. Вулф став робочою моделлю, яку М. Каннінгем відтворює в параметрах композиційної побудови «Годин», послуговуючись принципами проектування одного образу на кількох персонажів, розробляючи окремі деталі та чергуючи плани оповіді. Крізь вишукане плетиво фрагментарної оповіді постають художньо-стильові стратегії модерного психологічного роману. Водночас відповідно до канонів постмодернізму, М. Каннінгем веде гру з читацьким очікуванням, насичує текст несподіваними поворотами сюжету й розв'язками, суголосними подекуди рівню масової літератури. Численні інтертекстуальні зв'язки між романом «Години» і творами Вулф змушують читача активно долучатися до процесу творчого сприйняття тексту.

Варто звернути увагу й на такий аспект творчого пошуку Каннінгема, як відтворення часу, що був одним із основних і для Вірджинії Вулф. Навіть назву роману «Години», що, як зазначала К. Генієва, відображала «важливість проблеми часу (лінійного, механічного та багатовимірного, психологічного) для всієї оповідної структури роману», він запозичує в англійської письменниці (за початковим задумом так мав називатися роман В. Вулф) [4, 11]. У неї ж запозичує Каннінгем і концепцію «психологічного» часу персонажів, що розгортається в їхніх ремінісценціях; водночас «механічний» час, означений у «Місіс Деллоуей» передзвоном Біг Бена, змінює маркування американського письменника, можливо, щоб не перенасичувати текст. Місіс Вулф постійно переймається питаннями, пов'язаними з часом: то її цікавить розклад руху потягів до Лондона, то година, коли має приїхати сестра. Місіс Браун стурбована тим, чи вистачить часу, щоб «утекти» з міста, повернутись, забрати дитину від сусідки і спекти інший пиріг, поки чоловік працює. Місіс Деллоуей тримає на контролі час доставки продуктів, нагадує іншим про «вечірку о п'ятій» [8, 200]. Час у Каннінгема стає тією субстанцією, що міцно прив'язує людей до реальності. Сприйняття часу як одностороннього руху служить водночас і для розмежування норм функціонування свідомості та божевілля. Каннінгем чутливо сприймає модерну рецепцію художнього часу Вулф, адже американській традиції модернізму близька ідея часової поліфонії, що засвідчує відомий вислів В. Фолкнера: «Минуле фактично не існує як деяке «було», воно перейшло в «є». Минуле в кожному чоловікові, у кожній жінці, у кожному моменті» [5, 25]. Водночас концепція часу в романі Каннінгема «Години» – це відхід від традицій Вірджинії Вулф, зумовлений іншими естетичними вимогами. Домінанта прискореного руху часу, коли одна подія стрімко перетікає в іншу, змусила автора збільшити тривалість «моменту» бачення Вулф. Як зазначить наприкінці роману Клариса Воган: «There's just this for consolation: an hour here or there when our lives seem, against all odds and expectations, to burst open and give us everything we are ever imagined, though everyone but children knows these hours will inevitably be followed by others, far darker and more difficult» [8, 225].

До пошуку інтертекстуальних паралелей стимулює читача збереження моделі хронотопу. Як і англійська письменниця, Каннінгем визначає рік і місце події кожного плану оповіді: для

Вірджинії Вулф, героїні його роману, це 1923 рік (у пролозі згадується також фатальний для письменниці 1941 рік), Річмонд, передмістя Лондона; для Лори Браун – 1949 рік, Лос-Анджелес; для Клариси Воган – кінець ХХ століття (можливо, судячи з віку Клариси та Річарда, 1999 рік), Нью-Йорк. Сюжетні колізії трьох планів оповіді об'єднує роман «Місіс Деллоуей», задум якого полонив творчу уяву головної героїні «Годин». У центральному образі свого твору вона прагне художньо реалізувати власні потреби (любов до Лондона, кохання до дівчини тощо). Проблеми, порушені в «Годинах», пов'язані з основними темами творчості Вулф, центральна з яких – тема смерті. Відчуття смерті як порятунку й подвигу постійно супроводжувала письменницю. Усе життя вона боролася з хворобою, переживаючи один психічний розлад за іншим, але зрештою добровільно полишила світ. Саме цей епізод відтворив Каннінгем у пролозі до свого твору. Самогубство місіс Вулф подається тут як свідомий вчинок людини, що балансує між двома світами й розуміє абсурдність і неможливість такого існування.

Роман М.Каннінгема орієнтований на елітарного читача, який органічно сприймає розвиток і трансформацію модерного дискурсу. Письменник розробляє теми, тип конфлікту і хронотопу, що становить основу «Місіс Деллоуей». Численні інтертекстуальні зв'язки між романом «Години» і творами Вулф змушують читача активно долучатися до процесу творчого сприйняття тексту. «Години» – це роман про роман, на сторінках якого пишеться, читається та проживається життя не лише персонажів твору англійської письменниці. М.Каннінгем замикає коло «письменник – персонаж – читач», чутливо поєднавши практики модерного та постмодерного експерименту.

Список використаних джерел

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа в романе* // Бахтин М.М. *Вопросы литературы и эстетики*. М. : Художественная литература, 1975. – 414 с.
2. Валгина Н.С. *Теория текста: Учебное пособие* / Валгина Н.С. – М. : Мир книги, 1998. – 210 с.
3. Волохова Е.С. *Поэтика акториального повествования (Роман Майкла Каннингема «Часы»): Дис. ... канд. филол. наук*. Нижний Новгород, 2005. – 197 с.
4. Гениева Е.Ю. *Mrs. Dalloway / Woolf V. Mrs. Dalloway and Essays*. – М. : Радуга, 1984. – 311 с.
5. Жлуктенко Н.Ю. *Английский психологический роман XX века* / Н.Ю. Жлуктенко. – К. : Вища школа, 1988. – 245 с.
6. Рижкова В. В. *Реализация категории интертекстуальности в американском художественном тексте XIX–XX столетий* : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / В. В. Рижкова. – Харків, 2004. – 35 с.
7. Форстер Э.М. *Избранное* / Э.М. Форстер. – Ленинград : Художественная литература, 1977. – 302 с.
8. M. Cunningham. *The Hours* / M. Cunningham . – New York: Farrar, Straus and Giroux. 1998. – 230 p.

Анотація. У статті розглядається такий аспект творчого пошуку Каннінгема, як відтворення часу та інтертекстуальні паралелі з хронотопом роману В. Вулф «Місіс Деллоуей». М. Каннінгем став творцем особливої атмосфери в американській літературі, властивій письменникам «потому свідомості» – сплетення модернізму, реалізму й постмодернізму.

Ключові слова: хронотоп, постмодернізм, інтертекстуальні паралелі, модернізм, ремінісценції, модерний дискурс.

Summary. Michael Cunningham's novel has an epigraph from Virginia Woolf's diary entry for 30 August 1923, when she was at work on her fourth novel, Mrs Dalloway. This work in progress still has her provisional title, «The Hours», which Cunningham has duly taken for his own book. It is the first sign of his activity of imitation. In the prologue of *The Hours* we are asked to imagine, as if from her point of view, the day of Virginia Woolf's suicide. But this is not a fictionalisation of her life and death; it is an imitation – a reworking – of her novel, Mrs Dalloway. Cunningham gives you every chance to hear his echoes of Woolf's style: the whimsical similes, the rueful parentheses, the luminous circumstantial detail. And the narrative method is a homage to Woolf's novel. Each section imitates Mrs Dalloway by being restricted to the events of a single day, and follows the stream of one consciousness, only to leave it, for a sentence or a paragraph, for another. Though each section of Cunningham's novel concentrates on one of its three leading characters, the narrative can always shift between different consciousnesses. The three main characters in *The Hours* search for meaning in their lives and evaluate suicide as a way of escaping the problems they face. Virginia, Clarissa, and Laura are incredibly sensitive and perceptive to the world around them. Each moment causes them to critically evaluate how they feel about living, so they constantly consider suicide as a way of evading the oppressive aspects of their lives. On the

day explored by The Hours, Virginia Woolf tries to decide whether to have her character, Clarissa Dalloway, kill herself at the end of her book. We know that Virginia eventually ends her own life, so her deliberations about Clarissa partly reflect her own personal struggle with the idea of suicide.

Key words: *chronotop, postmodernism, intertextual parallels, modernism, reminiscence, modern discourse.*

Отримано: 11 серпня 2017 р.

УДК 821.161.2:2-287''10/12''

Т. В. Сивець

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ХРИСТИЯНСЬКОГО КОНЦЕПТУ «*VIRA*» В ПРОПОВІДНИЦЬКОМУ ДИСКУРСІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Світова, а отже, і українська література є дисипативною системою, яка постійно розвивається та породжує нові смисли у розв'язанні давно поставлених літературознавчих проблем. Пошук їх вирішення часто криється у досліджених методах та підходах теорії літератури, а інколи неможливий без інтердисциплінарного комбінування класичних та новітніх концепцій.

Останнім часом вчені-літературознавці почали ретельно вивчати концептуальний аналіз, його особливості в застосуванні до інтерпретації художніх зразків. І хоча існує досить значна база лінгвокультурологічних та лінгвокогнітивних розвідок у цьому напрямку, але дослідники літератури ще не мають конкретного уніфікованого визначення концепту й концептуального аналізу, специфікації його застосування, остаточного відокремлення критеріїв аналізу від лінгвістики. Натомість маємо інтерференцію культурологічних та філософських визначень, які домінують у визначенні концепту з літературознавчої точки зору та допомагають охарактеризувати його особливість саме в цьому руслі.

Серед останніх розвідок, присвячених проблематиці концепту, можемо виокремити праці лінгвістів (Ю. Шамаєва, Т. Шваб, М. Юценко, Є. Лисицька, Н. Болдирьов, М. Скаб, Ю. Белозорова, Т. Луньова, С. Нікітіна) лінгвокультурологів (А. Кисельова, Г. Огаркова, Н. Болотнова, С. Воркачов, Л. Грузберг, В. Карасик, І. Тарасова), філософів (Т. Андреева, А. Карпенко, О. Горкуша, В. Стець, Т. Труш, Г. Валенса) та літературознавців (С. Неретіна, Н. Абрамкіна, О. Когановська, Т. Бовсунівська, А. Башук, Т. Лавренко, М. Маркова, Л. Бутакова, Н. Арлаускайте, В. Зусман, В. Маслова, Т. Левченко, М. Володарська).

А. Мартинюк подає дуже широкий спектр передісторії та визначення концепту як особливого конструкту свідомості, визначаючи його як мінімальну структурну одиницю знання [7, 38]. Цікаво, що концепт своїми витокami пов'язаний із добою західноєвропейського Середньовіччя. Основоположником вважають П'єра Абеляра – французького філософа та богослова, який співвідносив концепт із окремими смислами Святого Письма, витлумачував їх, а індивідуальні форми так званого «схоплювання змісту» і були асоціативною підставою для кореляції смислу та окремого висловлювання. Зауважимо, що богослов апелював до логіко-лінгвістичної категорії філософського значення, у якому світ думки переходив до світу буття. А результатом ставав певний викривлений образ дійсності.

Пострадянська лінгвістика знову звертається до дефініції «концепт», яку вводить у 1928 році С. Аскольдов статтею «Концепт і слово». Тепер знаковим для дослідника видається не логіко-лінгвістична природа терміна, а семіотична. Замість процесу співставлення з'являється акцент на субституції словесного знака.

Сучасна когнітивна лінгвістика об'єднала декілька напрямків дослідження, які А. Мартинюк розділив у дві групи на підставі стилю мислення – репрезентаційного та діяльнісного. Кожен із цих стилів мислення включає напрями. Так, наприклад, репрезентаційний, що формується на основі досвіду у віддзеркаленні суб'єкт-об'єктного реального світу, включає 3 напрями: онтологічний, гносеологічний, експерієнціальний. Натомість, діяльнісний характеризується однойменним напрямом, що виникає в процесі інтерактивної дискурсивної взаємодії суб'єктів та є динамічною сутністю. Онтологічний напрям представлений чотирма підходами: символно-комп'ютаційний, семантико-когнітивний, логічний, логіко-психологічний. Гносеологічний напрям репрезентує себе п'ятьма векторами: культурологічний, філософсько-культурологічний, когнітивно-поетологічний, когнітивно-культурологічний та лінгво-культурологічний. Діяльнісний складається лише з двох напрямків: психологічний та дискурсивний [7, 39]. Відтак, можемо зробити висновок, що для концептуального літературознавчого аналізу актуальними видаються

ся декілька напрямків: когнітивно-поетологічний, філософсько-культурологічний, когнітивно-культурологічний та дискурсивний.

Досліджуючи концепт віри в українській мові, К. Коломієць вказує на психічну та мовну природу концепту і називає його ментальним утворенням. Вчена зауважує на зв'язку концепту з іншими, що утворюють домени, а упорядковану систему у свідомості людини окреслює як концептуальну систему. Важливим видається те, що К. Коломієць відносить концепт «віра» до світоглядного домену та співставляє його із концептами «релігія», «філософія», «міфологія». На її думку, це абстрактний концепт, котрий ми підсвідомо розуміємо на рівнях психологічному, мовному та культурологічному. Так, домен концепту «віра» можуть складати концепти «Бог», «довіра», «упевнення», «релігія», «недовіра», «віросповідання» та інші [4, 1].

Підтримує думку К. Коломієць і М. Маркова, яка теж вважає концепт ментальним утворенням, що «наповнене національно зумовленими та індивідуальними знаннями про світ і культурним змістом» [6, 323]. Дослідниця підкреслює, що концепт може набути художньої природи лише у літературному вираженні, але за такої умови додаються специфічні ознаки – символічність та діалогічність.

При аналізі природи концепту Т. Васильєва значну увагу приділяє особливостям художнього його варіанту. Однак, алгоритм «концептного аналізу», за словами вченої, також включає елементи дослідження лінгвістичного та культурологічного напрямків. Основні етапи виділення художнього концепту Т. Васильєва подає у такій закономірності:

- встановити ключове слово-репрезентант концепту в творі;
- визначити словникове значення ключового слова-репрезентанта, що інтерпретується залежно від художнього контексту та індивідуально-авторського наповнення слова;
- дослідити зв'язок концепту з іншими ключовими константами художньої концептосфери автора [2, 52].

Вивчаючи постать Ч. Брауна, Т. Лаврієнко зауважувала, що автор надавав перевагу моральним аспектам літератури, таким чином виражається її суспільне призначення і та користь, яку література покликана приносити людству [5, 32]. Чи не найдуховнішим зразком в історії української літератури є доба Середньовіччя, де самі жанри були орієнтовані на дидактичну мету, моральне та ментальне зростання особистості. Так, жанр проповіді передбачав моральні настанови у роз'ясненні місць зі Святого Письма, формував ціннісні орієнтири вірян, закликав до доброчесності та духовного збагачення завдяки християнським універсалам.

Слушною у цьому випадку видається думка І. Клівіцької, котра говорить про двосторонній вплив між Біблією та релігійною свідомістю, віддзеркаленою у мові. Вчена називає Біблію «основним збірником концептів» релігійної картини світу, а вона є універсальною для всього людства [3, 1].

Новий погляд на лексико-семантичний аналіз поняття «віра» дозволив Ю. Алексеєвій зробити певні висновки про ядерну та периферійну зони визначеного для дослідження концепту. Вчена з'ясувала, що дефініції слова «віра» в різних мовах збігаються, «впевненість» та «переконаність» як додаткові навколоядерні концепти «віри» згадуються у всіх словниках», а також аналізоване поняття має широкий спектр значень, серед яких – істина, правда, довіра [1, 43].

Мета статті – виокремити особливість християнського концепту «віра» в учительній (просвітній) та ораторсько-проповідницькій прозі Київської Русі, охарактеризувати основне значення концепту та визначити домен концептуальних одиниць у кожного з літературних зразків.

Якщо концепт – це ментальне утворення, що під індивідуально-авторським баченням розкривається у тексті та перетворюється у художній, то гносеологічним мірилом для християнського концепту постає авторитет Святого Письма. Базові концепти диктуються Божими заповідями та настановами Ісуса Христа у Євангелії. Реалізуючись у художньому тексті, християнський концепт також набуває характеристик художнього, однак метафорична унікальність все одно апелює до релігійного формату представлення божественного у божественному світі. За словами О. Сліпущко, утвердження топосу віри максимально реалізувалось у двох жанрових спрямуваннях – проповідницькому та агіографічному. Через такі твори віра ставала частиною менталітету і назавжди закарбовувалась у світовідчутті руського народу [9, 105].

Феодосій Печерський є представником монументального стилю середньовічної літератури. Найголовніші відомості про ченця Києво-Печерського монастиря дізнаємось у «Житті преподобного нашого Феодосія», де Нестор характеризує його і як слугителя Богу, і по відношенню до мирського життя, і з погляду чудес, які стали проявлятися після смерті проповідника. Відчувши своє покликання з раннього дитинства, Феодосій прагне покласти життя на служіння Богові й людям, тому серед його творів знаходимо молитви і численні проповіді. В «Слові про віру латинську чи варязьку» Феодосій Печерський особливо ретельно підходить до питання віри і вибудовує свою проповідь у такому порядку: 1) характеристика власної особистості з погляду виховання

у вірі; 2) пересторога, чому не слід слухатися віри латинської; 3) викриття недоліків варязької віри. Як справжній пастор своїх овець, книжник повторює батьківське напучення натовпу вірян «стерегтися кривовірних», адже найвища мета християнської віри – врятувати душу, а це можливо лише за умови дотримання «правильної віри». Отже, проповідник радить визначитись, що є правильною вірою, а де підстерігає небезпека. Нагородою ж за правильне дотримання порядків є життя вічне, святість та прощення гріхів: «...цею ж бо вірою живуци, можна гріхів уникнути, і муки вічної позбутись, але мати життя вічне і без кінця зі святими радіти...» [10, 365].

Іларіон Київський – представник орнаментального стилю – був першим руським митрополитом, на якого поклали і високу духовно-просвітницьку місію, і державотворницьку, оскільки християнство тільки починало утверджуватися. Проповідник настільки майстерно поєднує алегорично-символічні образи, що концепт віри очевидно проступає через тло урочистої проповіді. На відміну від Феодосія Печерського, Іларіон порівнює віру із благодаттю: «По всеи же земли роса, по всеи же земли вЪра прострѣся, дождь благодѣтныи оброси...» [8, 35]. У руського книжника переплітається і образ Ісуса Христа, і Благодать, й Істина, крізь які проступає християнська віра. Він неодноразово ставить умовне риторичне питання до Володимира про те, як же він увірував, не бачивши Ісуса, адже інші бачили і не повірили, захоплюється постаттю мудрого правителя, котрий обрав істинний шлях спасіння через віру.

І Феодосій Печерський, й Іларіон Київський піднімають у своїх проповідях актуальне питання віри для періоду Київської Русі. Феодосій формулює своє бачення у формі переконання та недовіри до чужого віросповідання, пишучи у формі антитези про «правильну» і «неправильну» віри. Київський же митрополит апелює до пастви та князя через порівняння віри та істини, правди, довіри, благодаті. Ширший домен представлення християнського концепту віри, звичайно, в Іларіона, але це зумовлюється лише метою та обставиною написання проповіді. Повніше розкрити концепт віри можуть проповіді Кирила Турівського, Володимира Мономаха та послання Кліма Смолятича, що є предметом аналізу для подальших розвідок.

Список використаних джерел

1. Алексеева Ю.А. Психологичний аналіз семантичного простору концепту «Віра» / Ю.А. Алексеева // Проблеми сучасної психології. – Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інститут психології імені Г.С. Костюка НАПНУ України – Кам'янець-Подільський : Аксіома. – 2014. – № 26. – С. 40–54.
2. Васильева Т.И. Литературоведческий подход к изучению художественного концепта / Т.И. Васильева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. – № 7 (18). – Часть 1. – С. 51–54.
3. Клівіцька І.О. Універсальні концепти в християнській картині світу та біблеїзм як засіб їх відображення (на матеріалі сучасної англійської мови) [Електронний ресурс] / І.О. Клівіцька. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/73946/06-Klivicka.pdf?sequence=1>.
4. Коломієць К. Концепт віри в українській мові [Електронний ресурс] / Катерина Коломієць. – Режим доступу : http://ukrconf.fl.kpi.ua/wp-content/uploads/2014/12/51._Kolomiyets_Kateryna.pdf
5. Лаврієнко Т. Концепт «віри» в художньому потрактуванні Чарльза Брокдена Брауна / Т. Лаврієнко // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2010. – Вип. 80. – С. 31–38.
6. Маркова М.В. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві / М.В. Маркова // Питання літературознавства : науковий збірник. – Вип. 74. – Чернівці : Рута, 2007. – С. 317–324.
7. Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики [Електронний ресурс] / А.П. Мартинюк. – Режим доступу : http://dspace.univer.kharkov.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/10763/Martyniuk_dictionary.pdf?sequence=2.
8. Розов Н.Н. Синодальный список сочинений Илариона – русского писателя XI в. / Н.Н. Розов // Slavica, časopis pro slovanskou filologii. – Praha, 1963. – Roč. XXXII. – Seš. 2. – S. 141–175. – (Адаптація церковнослов'янського тексту, сучасна пунктуація та примітки слідуєть виданню: Слово о законе и благодати митрополита Илариона / Подг. текста А.М. Молдована // Библиотека литературы Древней Руси. – Т. 1. – СПб., 1997. – С. 26–61).
9. Сліпущко О. Еволюція та функціонування літературних образів у книжності Києворуської держави (XI – перша половина XIII ст.) : монографія / О. Сліпущко. – К. : Аконт, 2009. – 416 с.
10. Феодосій Печерський. Слово про віру латинську чи варязьку / Феодосій Печерський // Християнство на теренах України I – XI ст. Україна на сторінках Святого Письма та витяги з пер-

шоджерел, що засвідчують процес поширення християнства на теренах України від апостола Андрія до князя Володимира. – К. : Наукова думка, 2000. – С. 363–365.

Анотація. *Стаття присвячена літературознавчому аналізу християнського концепту «Віра» та його репрезентації в оригінальній проповідницькій літературі доби Київської Русі. Основна увага приділена дешифруванню смислів поняття «християнський концепт», інтерпретації базового християнського концепту «Віра» в літературних зразках українського Середньовіччя та обумовленні його функції у жанровій специфіці проповіді.*

Ключові слова: *концепт, християнський концепт, концептуалізація, проповідь, література Київської Русі.*

Summary. *The article is devoted to the literary analysis of the Christian concept «Faith» and its representation in the original preaching literature of the of Kyiv Rus. The main attention is paid to the decoding of the meanings of the concept of «Christian concept», the interpretation of the basic Christian concept «Faith» in the literary samples of the Ukrainian Middle Ages and the condition of its function in the genre's specificity of the sermon. The discovery of the concept is carried out in an evolutionary direction and reaches the interpretation of universals in the Western European Middle Ages. The logic-linguistic nature of the term is represented in the period of post-Soviet linguistics, and modern cognitive linguistics appeals to such features of the concept as the mental and linguistic construct, the mental formation and presentation in two styles of thinking. A distinction is made between the concept of epistemological conception and artistic, where the first, upon becoming a part of the art text, acquires features of artistic. Theodosius Pecherskyi seeks to prove, in his own example, how important it is to be raised in faith, in order to continue to create works in truth, his preaching is slender and created in a monumental style. The specifics of the presentation of the Christian concept of «Faith» to the scribe are aimed at understanding the «correct» and «wrong» beliefs, while Hilarion of Kiev builds a sermon in an ornamental style. The scribe resorts to the vague interpretation of «Faith» through the nucleus of the concept, namely the images of the Christian people, Jesus Christ and Prince Volodymyr. In view of the moral aspects of the Kyiv Russ literature, the basic concept of research is relevant for further study in the preaching genre of this era. The search for the meanings of fideistic character is possible in the works of Klim Smoliatich, Kirill Turovsky and Volodymyr Monomakh.*

Key words: *concept, Christian concept, conceptualization, homily, literature of the Kyiv Russ.*

Отримано: 25 серпня 2017 р.

УДК 82-2-2:801.82

Л. І. Синявська

РОЛЬ ЗАГОЛОВКА В ДРАМАТУРГІЧНОМУ ТЕКСТІ

Заголовок надзвичайно важливий та виступає актуалізатором всіх текстових категорій, тому виконує безліч функцій. Заголовок виступає скріпою, тією ланкою, що об'єднує весь текст, до якої ретроспективно повертається читач після завершення тексту. «Заголовок, з якого починається читання, є рамковим знаком, який потребує повернення до себе. Цим він ще раз пов'язує початок і кінець, тобто безпосередньо бере участь в актуалізації не тільки категорії зв'язності, але й категорії ретроспекції», – зазначає В. А. Кухаренко [2, 107].

І. Кочерга з приводу заголовка писав: «Назва < ... > при всій своїй стислості є насамперед синтез, душа твору, і потрібне чимале вміння, щоб кристалізувати у двох-трьох словах цю душу. Назва < ... > повинна бути точною, стислою, характерною < ... > витікати з сюжету, з характерів або з основної ідеї твору» [1, 185].

Чи однаково функціонує заголовок драматургічних текстів писемного та сценічного втілення – його зв'язок з іншими текстовими категоріями в процесі комунікації – мета нашого дослідження.

Незважаючи на те, що заголовок є рамковим знаком, він має свою специфіку. Саме з нього починається знайомство адресата з текстом, адже інші передтекстові дані можуть бути пропущені в ході читання (вказівка на автора, видавництво, рік видання, жанр) через неувважність або поспіх, тоді як заголовок читається одразу. Його прочитання формує очікування читача, він направлений до життєвого досвіду адресата, тобто заголовок виконує прогнозуючу функцію, налаштовує адресата на комунікацію, заохочує до неї (тобто читання тексту), скеровує та прогнозує його очікування.

Однак заголовок графічно та матеріально відірваний від тексту як в писемному, так і сценічному варіанті втілення: друкується завжди іншим шрифтом, віддалений від тексту кількома абзацами, де може бути епіграф, посвята, передмова, вказівка на жанр, авторська подяка, цитата тощо. Тому заголовок є свого роду передтекстом.

Заголовок ніби заряджений змістом тексту, до якого він відсилає читача, вміщує в собі у згорнутому вигляді великі можливості для розкриття, розгортання широкого спектру пізнавальних та емоційно-оцінних аспектів, які є в тексті, є показником готовності адресанта й адресата здійснити ці розгортання, розкриття, матеріалізувати смисл і значення заголовку.

Заголовок – це скомпресована, стиснута метафора, яка в ході комунікативного акту розкривається, розшифровується.

Останнім часом до вивчення заголовків дослідники звертаються досить часто, що пояснюється потребами науково-технічного прогресу, який переймається процесами стискування інформації та компресії тексту, поглибленням філологічно-герменевтичного підходу до трактування тексту загалом і художнього зокрема. З комунікативної точки зору заголовок виконує рекламну, номінативну, прагматичну, ономастичну, означальну та інші функції, актуалізує всі текстові категорії.

Заголовок характеризується лапідарністю, полісемією та певною ізоляцією від основного тексту. Однак в процесі комунікації, тобто заглиблення адресата в текст, залучається контекст, який цю багатозначність знімає, а значення заголовка розкривається всім текстом. Тобто в ході просування адресата текстом ця полісемантичність поступово зникає й актуалізується одне із значень заголовка, яке відповідає задуму адресанта. Заголовку з точки зору прогнозуєчно-очікувальної функції адресата властива історична еволюція.

Оскільки ми досліджуємо роль заголовка в комунікативному акті в українських драматургічних текстах середини ХІХ–початку ХХст., то можемо констатувати, що заголовки драматургічних текстів містять розгорнуту інформацію, яку можна вважати анотацією до наступного тексту, вони орієнтують на основний конфлікт твору та засоби його вираження.

Заголовок такого тексту самодостатній, він мало зазнає внутрішньо текстових трансформацій, відповідає очікуванням читача, знімає загадковість конфлікту, не передбачає несподіванок в ході читання тексту.

Для драматичних текстів межі ХІХ–ХХ ст. і початку ХХст. заголовок-опис не характерний. Такі, якщо й вживаються, то тільки в іронічному значенні. Заголовок цих текстів не дає односторонньої інформації з приводу змісту тексту, він створює хибну пресупозицію, а «неправильно сформована настанова на сприйняття, у свою чергу, провокує при читанні ефект обманутого очікування» [2, 111]. Такий заголовок не готує читача до сприйняття основного тексту, адже він метафоричний і його значення розкривається у зв'язку з прочитаним текстом, тобто ретроспективно. Така помилкова пресупозиція в передтексті не має на меті дезінформувати читача, навпаки, вона є стимулом для породження власних асоціацій, висновків, алюзій. Саме такого плану заголовки активно стимулюють до співтворчості адресата в комунікативному акті.

Як зазначають самі автори художніх текстів, заголовок добирається, у більшості випадків, після створення тексту, тобто текст компресується, згортається автором у заголовок. Тому повне значення заголовка формується поступово, відповідно і його усвідомлення адресатом буде простежуватись в ході прочитання тексту, усвідомлення всієї інформації, змістів, авторських інтенцій, закладених у ньому. Зміст і смисл заголовка таким чином розкривається не передтекстовою його позицією, а тільки на виході з тексту. Йдучи за адресантом, адресат у результаті комунікативного акту за допомогою тексту виступає співтворцем художньої дійсності та семантично збагачує мовний матеріал, проникає в авторський задум, слідує за його реалізацією на ідейно-тематичному, сюжетно-композиційному рівнях, відновлює структурно-семантичні зв'язки. Адресат в передтекстовій позиції знайомства з заголовком одержує просто сигнал, який через структурно-системну єдність одиниці тексту семантизується і шляхом залучення власних асоціацій декодується. Таким чином можемо перекоонатися, що свої функції заголовок, незважаючи на графічну виокремленість та віддаленість від основного тексту, реалізує тільки в нерозривній єдності з усім текстом [3].

Семантика заголовка реалізується в конкретизації та генералізації його значення. Конкретизація відбувається за рахунок подій, що складають сюжетну основу тексту. Ці події розгортаються поетапно, форма їх подачі передуює осмисленню, наповнює їх причинно-наслідковими зв'язками, значеннями і смислом.

Наступний крок – генералізація (синтез) залучає цю множинність значень, закладених у тексті та виявлених адресатом, у дешифровку заголовка, що робить його типовим, узагальнено-концептуальним знаком.

Комунікативний акт – це також взаємодія між адресантом та адресатом. Як вона відбувається на рівні заголовка? Без адресанта (фігури автора), доповнюючи його, адресат (фігура читача) не зможе до кінця зрозуміти та декодувати семантичні трансформації заголовка, їхню семантико-семіотичну різнобарвність, розкрити смисл концептуального, основного значення заголовка. Це може бути і пряма авторська ілюстрація повторами («Шпиль» Голдінга, «Хазяїн» І. Карпенка-Карого, «Наталка Полтавка» І. Котляревського). Зміст у таких заголовках розкривається всім текстом, змістові значення збільшуються і накопичуються, а значення заголовка розширюється завдяки контексту.

Є випадки роз'яснення значення заголовка адресантом. Воно може знаходитись всередині тексту, в епіграфі, належати авторові, персонажу, дійовій особі. У таких випадках його місце в тексті не є зафіксованим, воно розміщується, як правило, ближче до початку тексту. Адресант у такий спосіб ніби прагне пришвидшити декодування інформації, необхідного значення заголовка, закладеного у тексті, що дасть змогу адресату вибрати правильний вектор сприйняття концепту тексту.

Пояснення заголовка може бути як текстовим, так і зовнішнім, тобто цитатою. Цитата розміщується епіграфом. Як правило, епіграф-цитата експліцитний, а цитата в тексті – імпліцитна. Хоча відомі випадки, коли і назва тексту, і епіграф не зовсім відповідають композиції твору, наприклад, роман Л. М. Толстого «Анна Кареніна», де епіграфом є біблійний вираз «Мне очищення, и аз воздам». Ні заголовок, ні епіграф не відповідають розвитку сюжету останньої восьмої частини, про що писав В. Шкловський. У цьому випадку епіграф відображає ставлення автора до героїні: «не судить, то не будете судимі». Тут епіграф і заголовок характеризуються модальністю, адже авторське ставлення до героїні чітко означене і «нав'язується» читачеві. Ось така роз'яснювальна, пояснювальна функція епіграфа полегшує сприйняття адресатом тексту, направляє його в ході читання тексту.

Заголовок може бути й алюзією, тоді декодування залежить від ерудиції та освіченості адресата, знання джерела алюзії та її ролі уже в новому тексті. Тобто в цьому випадку враховуються соціокультурний контекст, міра включення адресата в нього. Добре обізнаний адресат у випадку розуміння алюзії, авторського натяку завжди орієнтований на певний зміст, форму тексту. Коли ж авторський сигнал незрозумілий, загублений, тоді адресату доводиться самому декодувати смислово-семіотичні зв'язки тексту.

Є група текстів, коли заголовок, епіграф не з'являються у творі, не виступають алюзією («Оргія», «Бояриня» Лесі Українки). У таких заголовках метафоричність значення розкривається всім текстом. У даних випадках текст є тим «каналом», «руслom», по якому йде думка адресата, ніби обростаючи новими смислами, впливаючись в «ментальний контекст» духовного арсеналу тексту, адресата, епохи. При цьому для актуалізації заголовка залучається весь текст, тут більш відчутний вплив адресанта, адже без його допомоги адресату важко семантично осягнути смисл заголовка. Таким чином «наявність/відсутність перед- або внутрішньо текстової експлікації заголовка перебуває в прямій кореляції із загальними принципами організації тексту», – зазначає В. А. Кухаренко [2, 116]. Погоджуючись з цією думкою, додамо, що при цьому залучаються ще й ментальний контекст, адже заголовок визначає хід комунікативного акту, є генералізатором й акумулятором суми знань про дійсність адресата на основі його індивідуального тезаурусу. Саме впливом всієї структури тексту, авторським задумом, втіленим у тексті, пояснюється факт змістової невідповідності заголовка на початку і в кінці комунікативного акту. Заголовок експліцитно чи імпліцитно актуалізується на всіх текстових рівнях, етапах створення тексту адресантом. Тому свою категорію проспекції заголовка реалізує тільки після написання тексту і в безпосередньому зв'язку з таким завершеним текстом.

Якщо для писемного варіанту драматургічного тексту заголовок є обов'язковим і усвідомленим, не матеріально закріпленою передтекстовою позицією, а всім текстом, то для сценічного варіанту знайомство адресата з заголовком відбувається в інший спосіб. Сценічна назва твору не оголошується ні автором, ні акторами, ні режисером. Назва, заголовок, актори, дійові особи, режисер, сценарист, жанрова віднесеність, день і дата вистави виносяться у другорядний (вторинний) текст у вигляді плакатів, анонсів, брошур, програм. Адресат, як театральний глядач, знайомиться з цим другорядним текстом попередньо, раніше до сценічно втіленого тексту. Таким чином категорія завершеності у тексті, втіленому сценічно, не є його характерологічною ознакою, адже маємо справу не з новим текстом, а з трансформованим, межі якого порушені, розмиті. Саме для таких текстів, які існують в різних формах вияву, категорія завершеності, межі є неактуальною. Такий текст не виголошується на сцені перед театральними глядачами. При цьому глядач не обов'язково може бути знайомим з текстом твору в писемному варіанті втілення. Сценічна постановка може його стимулювати до прочитання або, навпаки, не зацікавити змістом. У сценічному варіанті твору, коли заголовок виноситься у вторинний, другорядний текст,

розширюючи таким чином межі основного тексту, він не є актуалізованим, втрачає пряму кореляцію із загальними принципами організації тексту. Відомі випадки, коли режисер, сценарист навіть змінювали заголовок відповідно до власного бачення, прочитання та інтерпретації тексту. У таких випадках можемо констатувати, що текст у комунікативному акті набуває нових смислів залежно від фігури адресата, тобто інтерпретаційних можливостей публіки. Заголовок, який винесено у вторинний текст, не озвучується на сцені, як персональний текст, він функціонує тільки в писемному варіанті драматичного тексту.

Таким чином, проаналізувавши функції заголовка в писемному та сценічно втіленому варіанті драматургічного тексту констатуємо, що вони не тотожні. У писемному варіанті заголовок графічно та матеріально відділений від основного тексту, він є самодостатній, не зазнає значних внутрішніх текстових трансформацій, а повне значення заголовка розкривається тільки в кінці тексту.

У сценічно втіленому варіанті тексту заголовок виноситься у другорядний (вторинний) текст. Адресат знайомиться з ним попередньо у афішах, анонсах, програмах, плакатах тощо. Таким чином у сценічно втіленому варіанті тексту така текстова категорія як завершеність стає не основною, а факультативною саме завдяки відсутності заголовка.

Список використаних джерел

1. Кочерга І. Вибрані твори / І. Кочерга. – Київ : Сакцент Плюс, 2005. – 480 с.
2. Кухаренко В. А. Інтерпретація тексту: Учебник для студентів філологічних спеціальностей / В. А. Кухаренко. – 3-е изд., испр. – Одеса : Латстар, 2002. – 292 с.
3. Лексикон загального і порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварила та ін. – Чернівці : Золоті литаври, 2001.

Анотація. У статті досліджується роль і функції заголовка в драматичних текстах писемного та сценічного втілення. У писемному варіанті драматургічного тексту заголовок є рамковим знаком, хоча графічно та матеріально відділений від основного тексту. Однак він, займаючи передтекстову позицію, є частиною цього основного тексту.

У сценічному варіанті втілення заголовка стає вторинним, другорядним текстом. Адресат знайомиться з ним до постановки за допомогою афіш, анонсів, програм. Таким чином заголовок у сценічному варіанті драматургічного тексту порушує таку текстову категорію як завершеність, закінченість тексту.

Ключові слова: заголовок, драматургічний текст, писемний варіант драматургічного тексту, сценічно втілений варіант драматургічного тексту.

Summary. The article analyzes the role of the title in dramatic texts in written and stage variants. In written version of dramatic text, the title serves as the framing symbol though graphically and materially it is separated from the main text. Occupying a pre-text position, it appears to be a part of the main text. Furthermore, the title is characterized by polysemy and tenseness. The meaning of the title is explained throughout the whole text.

In addition, the title is a compressed metaphor that reveals itself to all involved while reading and the addressee deciphers it. It is significant to note that the title has many functions and serves as a catalyst for all text categories.

From a communicative point of view, the title performs the advertising, nominative, pragmatic, onomastic and determinative functions. The title appears to be a tool uniting the whole text.

According to the authors, they write the title only after the body of the text has been written, that is why we understand the main meaning of the title only at the end of the text, so the content and meaning of the title are revealed only in cohesion with the whole text.

However, the authors address the titles to the reader who must feel and understand them, because the titles are extremely important. They affect readers' perception.

Clearly in the stage version of the text the title is not voiced neither by actors nor by directors. Finally, the audience learns about the title from announcements, poster advertisements and theatre programmes. Therefore, the title becomes the secondary text, which results in the text category of comprehensiveness becoming complementary rather than the main part, particularly due to absence of the title.

Key words: title, dramatic text, written version of dramatic text, stage version of dramatic text.

Отримано: 10 липня 2017 р.

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ЯК РИСА СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕМУАРИСТИКИ (НА ПРИКЛАДІ КНИГИ «СПОГАДИ» Д. ПАВЛИЧКА)

Інтертекстуальність на сьогодні стала одним із актуальних напрямів наукових досліджень у літературознавстві. З точки зору проявів інтертекстуальності нині вивчається проза, поезія, навіть фольклор. Все більше уваги дослідників привертає ця проблема у вивченні документальної літератури, зокрема в мемуарознавстві. Стало актуальним висвітлення інтертекстуальних зв'язків у мемуарних творах, які часто є особистісного характеру і висвітлюють взаємини конкретної особи зі своїм вузьким і широким оточенням, а, значить, наявність ознак інтертекстуальності є досить розповсюдженою.

Інтертекстуальність є однією з невід'ємних рис нефікційної літератури, оскільки автори мемуарних творів прагнуть максимально суб'єктивувати чиесь мовлення, наблизити його до особистісного, навести чиїсь цитати, часто навіть упізнавані, які надають цьому тексту автентичності.

На думку О. Рарицького, «Інтертекстуальні вияви притаманні всім без винятку жанровим різновидам художньо-документальної прози, але найактивніше виявляються ознаки міжтекстової взаємодії в мемуаристиці (романах, повістях, збірниках, есе та нарисах), епістолярії, усній оповіді. Варто наголосити, що якраз чужорідні цитатні вкраплення вживлюються в щоденниковий, автобіографічний, записниковий, некрологічний дискурси, адаптуються й повноцінно функціонують у ньому як метажанрові конструкти. З погляду теорії інтертекстуальності, саме цитата стає «емблематичною фігурою» нефікційного архетексту, водночас засвідчуючи «нульовий рівень інтертекстуальності», оскільки здебільшого зразу розширює своє походження» [3, 302].

Варто нагадати, що детальну класифікацію проявів інтертекстуальності здійснила науковець Н. Фатеева: *цитатність* (цитати, алюзії, центонні тексти), *паратекстуальність* (цитати – заголовки, епіграфи), *метатекстуальність* (інтертекст-переказ, дописування «чужого» тексту, мовна гра з претекстами), *гіпертекстуальність* (осміювання та пародіювання), *архітекстуальність* та інші моделі інтертекстуальності, зокрема *інтертекст як троп чи стилістична фігура, інтермедіальні чи стилістичні фігури, звуко-складовий і морфемний типи інтертексту та записування прийому* [5, 120–160].

Не залишалися осторонь дослідження проблеми інтертекстуальності й українські дослідники, зокрема Л. Біловус, В. Борбунюк, Н. Корабльова, О. Переломова, П. Рихло та ін. Більшість із них дотримується думки, що «у сфері інтертекстуальності будь-який текст характеризується як метатекст, де наявні інтертекстуальні знаки – «чуже слово», цитати, алюзії, ремінісценції, мотиви, спільні для декількох текстів, однорідні фабульні елементи» [5, 45].

Літературознавець А. Ткаченко зауважував, що «різні ступені» залучення попередніх текстів до власного: *парафраз(а), ремінісценція, образна аналогія, стилізація, травестія, пародіювання, запозичення, переробка, творчість за мотивами, наслідування, цитація, аплікація, трансплантація, колаж...* Деякі з цих понять у чомусь взаємонакладаються, до того ж і витлумачують їх по-різному. Але так чи інакше вони входять до ширших понять *міжлітературної та інтертекстуальної взаємодії* і не розглядаються у традиційних *поетиках як стилістичні чи риторичні фігури*» [2, 292].

Метою цієї статті є спроба розглянути сучасні українські мемуарні твори, на прикладі спогадів Д. Павличка, з точки зору інтертекстуальності та форм її вияву.

«Мемуаристика в її кращих проявах забезпечує дивовижний *ефект присутності людини* в тому чи тому історичному часі й просторі. В її світлі доба, подія, факт, особа стають для читача ближчими, «своїшими». Мимоволі до сприйняття активно підключається його особистий (і «книжний») досвід, пізнавальний і моральний. Через паралелі, аналогії чи контрасти сприйняте стає чинником його свідомості, мовби його особистим переживанням» [2, 34].

Стаття присвячена дослідженню «Спогадів» Д. Павличка як зразка мемуарної літератури поч. ХХ століття. Актуальність цієї статті зумовлена посиленою увагою науковців кінця ХХ – поч. ХХІ ст. до літератури non-fiction, а також поглибленим інтересом до поетики відтворення в ній образів доби – особливо суперечливого ХХ століття, реальних постатей, зокрема письменників і державних діячів, історії, на тлі якої все відбувалося і заручником якої були дійові особи спогадів і сам автор зокрема.

Як приклад таких мемуарів можна назвати «Спогади» відомого українського письменника, громадського діяча, людини, молодість якої припала на одну з найдинамічніших, але й найтрагічніших періодів нашої історії, Дмитра Павличка.

У спогадах Д. Павличка досить розповсюдженим прийомом є часте залучення чужого тексту в авторський, що може свідчити про спільність поглядів передавача авторської мови з її автором. Найчастіше зустрічаємо мандрівні цитати, тобто ті, які переходять з одного твору в інший і стають упізнаваними. Наприклад, розповідаючи про своє ставлення в дитинстві до творів Т. Шевченка, автор називає відомі твори з відомим змістом і цим уже викликає у читача розуміння того, що до Т. Шевченка було в народі шанобливе ставлення: «Читаючи «І мертвим, і живим...», я бачив сльози в материнських очах, і вони казали мені, що я торкаюся Шевченковими словами до чогось болячого в її душі. Того болячого духу України я тоді не розумів, але сприймав його почуттями як щось найдорожче для матері, значить, і для мене» [2, 14]. Д. Павличко часто згадує епізод, пов'язаний з тим, як він у Народному домі в Стопчатові брав участь у концерті до дня народження Шевченка: «Тоді я, шестилітній, декламував «До Основ'яненка» і «Заповіт» – то був перший мій виступ зі сцени. Коли концерт закінчився, народ встав і заспівав «Ще не вмерла Україна». Я чув, як організатори свята стривожено перемовлялися: «Що буде? В залі – жандарм, а зал співає заборонену пісню!» Але жандарм стояв у дверях, приклавши два пальці до дашка свого кашкета, віддаючи честь державній українській пісні» [4, 22].

У спогадовому нарисі «Андрій Малишко у незгоді з радянським режимом» Д. Павличко теж використовує цитування на підтвердження своїх слів: ««Запорожці» Малишка і пізніші його твори на історичну тему заперечували антиукраїнську тезу, що її яскраво визначив Едуард Багрицький в «Думі про Опанаса»: *«Раньше шли мы в запорожцы, а теперь в бандиты!»*» [2, 96]. Здається, роль цитати тут є визначальною. Так само, як і в описі сили Малишкового слова: «Отак у нашу свідомість повертаються рядки, які ми знали ще в школі, але потім призабули їх, повертаються, щоб схвилювати душу і показати, яка широчінь і невичерпність у простих словах: *«Україно моя, мені в світі нічого не треба, / Тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти»*» [2, 95].

Ці приклади можна віднести до аплікативних форм цитатної інтертекстуальності, яка досить часто вживається у мемуарному творі. Трапляються випадки, коли в цю структуру заводяться художні твори автора або того, про кого він пише, чужі, але відомі твори, вірші-присвяти, або цитати з промов чи творів власне об'єкта зображення. Як правило, автор не старається приховати чужорідність походження окремих епізодів.

Нарис «Століття Андрія Малишка» Д. Павличко закінчує віршем-присвятою поету «Голос Андрія Малишка», епіграфом до якого бере вже згадані рядки, щоб за цими ж мотивами і зі своєрідним кільцевим обрамленням закінчити цю присвяту, використавши аплікацію: *«Мить свободи була, Україна вставала з могили, / І будив я його: «Піднімайся, Андрію, пора! / Рідним словом своїм помосковцeni заговорили / Люди, села, міста, твої землі обабіч Дніпра. [...] Дух болящий, Андрій, він не дивиться тоскно із неба, / Він, забутий, десь тут в самому серці святої глоти. / Де ж ти є? Озовись! Мені в світі нічого не треба, / Тільки б голос твій чути і ніжність твою берегти»* [2, 109–110]. У цих рядках якраз і простежується подвійна аплікативна цитатія.

Часто для самохарактеристики певної особистості, про яку пише, Д. Павличко наводить її цитату, яка досить влучно характеризує її. Наприклад, у нарисі про А. Малишка автор, розповідаючи про його виступ у Львові в 1960-х роках, подає точну цитату з його слів: «Я був у рядах Червоної Армії, яка визволяла Галичину 1939 року від панської Польщі. Я чув тоді у Львові українську мову. Я приїхав сьогодні до вас, пройшов вулицями Львова – і не почув української мови. Куди поділася наша мова, куди поділися люди у вишитих сорочках куди поділися українські написи на львівських будинках, куди зник Львів Франка? Де ваша совість, дорогі галичани! Раби, навіщо я вас визволяв?!» [2, 98]. Цей прийом може розглядатися як трансплантація чужого тексту в авторський контекст з метою підсилення його думки і надання правдоподібності. Особливо це доречно, коли переповідаються гострі, суперечливі моменти, то краще їх підсилювали елементами інтертекстуальності. Створюється співприсутність, паралельне співіснування і прочитання цього тексту і перенесення читача у віртуальний світ, згаданий автором спогадів.

Далі Д. Павличко згадує, що після описаного епізоду його разом із Малишком викликали до ЦК КПУ за чийось доносом. Андрій Скаба досить гнівно поставився до такої витівки шанованих поетів. І знову для підсилення його слів автор наводить красномовну цитату: *«Ми таких Малишків і Павличків наробиємо стільки скільки нам треба. Великий поет? Ви й про себе так думаєте. Знаю! Ось ми знімемо з Малишка депутатський значок, а тоді побачимо, де подінеться великий поет!!»* Малишко повторював цю фразу і сміявся, але не очима, а тільки устами й голосом, а в очах світив огонь розгніваності й неприборканості, зневаги до партійного чинуші» [2, 100]. Як вказує автор, Скаба таки виконав свою обіцянку. Малишка не було в списку кандидатів на наступних виборах до Верховної Ради УРСР. Малишка виключили зі списків радянської номенклатури, яку обслуговувала перша поліклініка Міністерства охорони здоров'я УРСР. Далі Д. Павличко дає критичну оцінку ситуації: «Його, як він сам казав, за вухо, ніби бездарного й бешкетливого учня, вивели зі школи, тобто викреслили його творчість зі шкільних підручників

для десятого класу. [...] Малишко був занадто амбітним, щоб перенести перебування на обочині суспільного життя. Він змушений був померти в розквіті свого таланту, будучи розтоптаним системою, яку він славив і яку ненавидів...» [2, 100].

А причину ненависті Малишка до системи автор спогадів теж ілюструє за допомогою трансплантації його ж слів: «Мене, – говорив мені Малишко, – маленького, взяла мати в Москву, щоб іти до Голови Президії Верховної Ради СРСР Калініна просити помилування для брата Петра. Ми стали на коліна на Красній площі. Ми пройшли по базальті аж до приймальні Калініна навколінки. Кров текла в наших слідах. Калінін нас не прийняв. Брата розстріляли...» [2, 101]. Ця пронизлива і принизлива цитата пояснює багато чого з того, чому Малишко так ставився до тодішньої влади, оскільки на власному прикладі знав «трагедію винищеної голодоморами й розстрілами української нації, недаремно він так горнувся до Остапа Вишні та Максима Рильського, які чудом були врятовані від сталінської людовбивчої машини, до Олександра Довженка, який так само, як Андрій Самійлович, відкривав час од часу своє справжнє обличчя українського патріота» [2, 100].

У цій книзі на передньому плані, ясна річ, образ автора: його емоції й переживання, злети і падіння, успіхи й невдачі, плани і реальність, друзі й недруги, здійснене і нездійсненне – і все це крізь призму історії та її впливу на особистість. Завершує книгу емоційне зізнання: «На початку свого шляху не був я та й не міг бути таким, як нині. Але ця моя збірка каже мені, що спочатку я, будучи, може, трохи гіршим, а, може, й кращим, як нині, – був, однак, самим собою. Як і нині» [2, 483].

Для «Спогадів» Д. Павличка характерні основні риси мемуарної літератури: наявність екзистенційної проблематики, сповідальність, яка зумовлює особливий настрій мемуарів, суб'єктивність, «кінематографічність», специфічний спогадовий потік свідомості, рельєфність, наявність яскравих епізодів, портретних характеристик, ремінісценцій, аналіз подій, які довелося пережити, з погляду сьогодення, традиційність викладу думок і т. д.

Спогади Д. Павличка – про його життя та життя багатьох людей, з якими зводила доля, не тільки про великих і видатних, а й про невідомих і безіменних. Саме тому вони і є яскравим прикладом панорамності й масштабності, яка досягається завдяки присутності поряд з образом автора багатьох людей, які так чи інакше до нього причетні. А оскільки сам автор є людиною неординарною і високоінтелектуальною, то у своїх власних судженнях чи переосмисленнях якихось подій особистісного чи суспільного характеру він опирається на думки, цитати відомих людей, які так чи інакше з'ясовують ситуацію. Саме тоді його спогади перетворюються на метатекст з елементами інтертекстуальних знаків – цитат, ремінісценцій, алюзій, мотивів та ін.

Після розгляду окремих, найбільш яскравих, прикладів інтертекстуальності в книзі спогадів Д. Павличка зазначимо, що цей твір, на наш погляд, можна вважати метатекстом із проявами інтертекстуальних знаків – цитат, ремінісценцій, алюзій, мотивів та ін. У ньому відчувається постійна співприсутність багатьох «чужих слів», мотивів з творів як української, так і світової літератури (це завдяки глибокій ерудованості автора), заголовків творів, які виконують роль алюзій і розширюють літературно-мистецький та суспільно-політичний простір, на фоні якого відбуваються описувані події.

Завдяки такій інтертекстуальній насиченості цей твір спонукає читача не просто до його прочитання, а до аналізу прочитаного, зіставлення з уже відомим раніше, до бажання з'ясувати окремі деталі, оскільки він є не просто особистісного характеру, а аналітико-мемуарним осмисленням життя одного покоління з усіма його позитивами, больовими точками, тріумфами і трагедіями.

Зважаючи на таку багатогранність досліджуваного твору, зазначимо, що надалі можна виявити окремі аспекти його дослідження в контексті розвитку сучасної української мемуаристики, зокрема розглянути його з точки зору ролі образу автора, особливостей поетики, вивчення шляхів усвідомлення автором і представниками його оточення української національної ідентичності та національно-патріотичної спрямованості цього твору загалом.

Список використаних джерел

1. Коцюбинська М.Х. Історія, оркестрована на людські голоси. Екзистенційне значення художньої документалістики для сучасної літератури / М.Х. Коцюбинська. – К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 70 с.
2. Павличко Д. Спогади / Дмитро Павличко. – К. : Ярославів вал, 2015. – 488 с.
3. Рарицький О. Партитури тексту і духу (художньо-документальна проза українських шістдесятників) / О. Рарицький. – К. : Смолоскип, 2016. – 448 с.
4. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: вступ до літературознавства [Текст] : підручник для студ. гум. спец. вищ. навч. закладів / А.О. Ткаченко. – К. : Правда Ярославичів, 1998. – 448 с.

5. Фатеева Н. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 200 с.

Анотація. У статті розглядаються особливості інтертекстуальності як однієї з основних рис сучасної української мемуарної прози на прикладі спогадів Д. Павличка «Спогади». Подано класифікацію проявів інтертекстуальності, здійснено спробу аналізу твору за наявними класифікаціями. Визначено, що спогади Д. Павличка можна вважати метатекстом із елементами інтертекстуальних знаків – цитат, ремінісценцій, алюзій, мотивів та ін.

Ключові слова: спогади, інтертекстуальність, метатекст, цитатність, паратекстуальність, гіпертекстуальність, архітекстуальність, інтертекст.

Summary. The article is devoted to the investigation of the problem of the intertextuality in of contemporary Ukrainian memoristic proze on the example of book «Recollections» by D. Pavlychko.

The book «Recollections» by Dmytro Pavlychko in two volumes published in 2015 is considered. The author of the article points out that the book is synthetic combination of memoirs, where the writer appeals to his life's comprehension of his first steps to present time. A lot of attention in the book is paid to highlighting writer's relations with his numerous contemporaries; writers and public-political figures of the period from the end of 1940th to our days. The writer's vision of Ukrainian history of 1940th is examined especially in details.

The article deals with the peculiarities of intertextualism as one of the main features of the modern Ukrainian prose memoir illustrated by the example of «Recollections» by Dmytro Pavlychko. The classification of intertextualism manifestations and an attempt of the analysis of the work according to the existing classifications are presented. It is determined that Dmytro Pavlychko's memories can be considered as a metatext with elements of intertextual signs, quotes, reminiscences, allusions, motifs etc.

Actuality of the article is determined by an increasing scientists' attention of the end of XX – beginning of XXI century to non fiction literature and also by deep interest in recreation of its characters especially of contradictory XX century, its real figures, in particular writers, statesmen and historical background when all events took place and when acting people and the writer himself were hostages of recollections.

The book «Recollections» by Dmytro Pavlychko has documentarily publicistic nature. In every essay that is unconnected with other essays, the writer as though strings the stories about his life, his development as a poet and public figure and factors that were crucial for formation of his outstanding personality. Through the writer's personal perception one can see the tragic Ukrainian history of XX century.

Key words: memories, intertextuality, megatekst, quoting, paratextuality, hypertextuality, intertext.

Отримано: 17 липня 2017 р.

УДК 821.161.2-1.09 Самійленко:1

О. І. Староста

ДІАЛЕКТИКА КОСМІЗМУ Й АНТРОПОЦЕНТРИЗМУ В ЛІРИЦІ В. САМІЙЛЕНКА

В останню чверть XIX століття в українській літературі викристалізувалася філософсько-світотрядна модель, що стала фундаментом для наступного етапу – модерного письменства перших десятиліть XX ст. На наш погляд, особлива роль у цьому процесі належить мистецько-філософським концепціям, презентованим у самобутній ліриці В. Самійленка (1864–1925).

Із часу входження цього письменника в літературу дослідники розглядали його в першу чергу як майстерного сатирика (С. Єфремов [4], М. Зеров [5]), а також – гуманіста, просвітника й «народника» (І. Франко [16], М. Чорнопиский [18]) та поета-патріота, співця української нації (М. Мартинюк [10]). Наприкінці XX – на початку XXI ст. літературознавці, актуалізувавши важливі зауваги попередників (у першу чергу – І. Франка та М. Богдановича), звернули увагу на досі мало досліджений пласт художньої спадщини В. Самійленка – його самобутню філософську лірику, яка, за слушним висловом М. Бондаря, стала «стабілізацією високої поетичної культури, досягнутої на той час» [2, с. 29]. Необхідною ланкою у розвитку модерної української поезії вва-

жає творчість цього автора й Л. Голомб, яка особливо наголосила на потребі більш ґрунтовного наукового висвітлення саме її оригінальної лірико-філософської частини [3, с. 46].

В основі художньої моделі світу в ліриці В. Самійленка лежить складна діалектика двох світоглядних орієнтирів: прагнення досягнути буття в неосяжних масштабах та проєкція авторської думки на людську індивідуальність, що розглядалась письменником як питома складова всього людства – множинної і водночас єдиної свідомості. Найбільш влучне її визначення було зроблено Е. Соловей: «Самійленкове тяжіння до грандіозно-космічних обширів (вірші «Дві планети», «Зорі»), його філософсько-поетична ідея «Богокосмосу» (поема «Гея») суттєво збагатили українську філософську лірику, вивершивши її в національній традиції тим **антропокосмізмом**, що складає одну з суттєвих ознак жанру у поезії світової» (виділення авторське. – О. С.) [13, с. 108].

Мета нашої статті – дослідити ключові концепти світоглядної основи лірики В. Самійленка, а саме – антропоцентричну спрямованість та космічні масштаби мислення письменника, що співіснують у його поезії в діалектичних відношеннях. **Предметом** дослідження було обрано філософську лірику, яка найкраще розкриває окреслені поняття, а **об'єктом** – художню модель світу, створену відповідно до світоглядних орієнтирів поета. **Актуальність** дослідження зумовлена потребою глибшого вивчення самотутніх ліричних творів В. Самійленка у контексті української та світової літератури й визначення його впливу на формування філософських та естетичних основ вітчизняного письменства.

Творча особистість В. Самійленка формувалась у рамках дворянської домашньої (під опікою поміщика О. Трохимовського – близького друга родини Гоголів), класичної гімназійної (1875–1884) та університетської (1885–1890) освіти. Зі спогадів письменника відомо про його неприхильність до ексцентричних проявів раннього модернізму [2, с. 6, 11], а чимало творів письменника позначені виразним тяжінням до найкращих взірців світової класики. Це відзначав ще його сучасник С. Єфремов, говорячи про відгомін у філософській та сатиричній поезії В. Самійленка античних мотивів [4, с. 522], а представник наступного покоління митців М. Зеров відзначав майстерність у засвоєнні автором у першу чергу форм французької сатиричної традиції [5, с. 529]. Попри низку критичних зауваг, висловлених поетом-неокласиком у статті «Володимир Самійленко і український гумор», можна стверджувати, що саме він разом з іншими поетами з «п'ятірного грона» став продовжувачем мистецької тенденції, закладеної В. Самійленком, адже значно пізніше це переконливо довів М. Бондар [2, с. 29–30].

У загальнокультурному контексті, а саме – в історії світової філософської думки слід шукати й витоки художньої моделі світу в інтелектуальній поезії В. Самійленка. У першу чергу це стосується оригінальної авторської концепції Бога-духа, Богокосмосу, якою позначено чимало творів письменника і яка особливо виразно постає в поезіях «Дві планети», «Зорі», «Думи буття».

М. Бондар слушно зауважив: «Звичайно, зайвим було б доводити, що Бог, винайдений у філософській поезії В. Самійленка, має дуже мало спільного з богом якої б то не було релігійної системи» [2, с. 27]. Аналізуючи творчо-філософську концепцію В. Самійленка у релігійному та філософському контексті його епохи, дослідник звернув увагу на її спорідненість з популярними на той час поглядами В. Соловйова (1853–1900), на що вказує також Ю. Ковалів [7, с. 370]. М. Бондар також акцентував на оригінальності ідей українського письменника, зокрема «значно рішучішу тезу про втілення Буття, думку про багатоманітність усвідомлення себе Духом у множині свідомостей і, звичайно, постійну орієнтацію на масштабні, космічно-планетарні виміри світу» [2, с. 27], з яких остання була яскраво новаторською тенденцією, художнє втілення якої дослідники простежують у «космізмі» митців наступного покоління – М. Хвильового, П. Тичини, М. Семенка, В. Еллана та ін. [8, с. 525; 11, с. 54].

На наш погляд, світоглядна концепція В. Самійленка лише де в чому близька поглядам В. Соловйова. Російський вчений-богослов, який полемізував із сучасними йому релігійними догмами і прагнув віднайти бога як єдине начало, розвивав ідею Боголюдини та Боголюдства, до чого, за його словами, «прямувала вся історія людства» [14]. Проте Самійленків Богокосмос – відмінна субстанція. Це добре простежується у своєрідному художньому трактаті про неї – диптиху «Думи буття» (1918).

Цей вірш-розмірковування про сутність усього існуючого у Космосі та місце людини у цьому світі має логічно вибудовану композицію: перехід від роздумів про загальне явище на конкретні його прояви. Важливість викладених у художній формі поглядів виразно підкреслює назва першої частини – «Символ віри». Це творче переосмислення канонічного тексту Святого Передання, в якому викладено основи християнської віри («Вірую в Єдиного Бога, Отця, Вседержителя, Творця неба і землі, всього видимого і невидимого...» [6]): «*Вірю в Єдиного Бога: крім Бога, нічого немає, / Вірю, що є тільки дух, космос же прояв його*» [12, с. 103].

Автор розглядає свою свідомість як «*око єдиного Духа, / Котрим себе озира втілене в космос Буття*» [12, с. 103], вказуючи у такий спосіб на зв'язок людини із Богокосмосом. В. Самійленко

утверджує відносність наших уявлень про часопростір, неспроможність «тілом і духом обмежених» людей осягнути первинну істину, з якої зродилося буття. У завершальних строках ми можемо розкрити зміст «Символу віри» автора: це віра не лише у «Богокосмос» як істину, недсяжну для людської думки, незбагненну істину, а й віра в людину: «Вірю, що межі розсунуться сили людської істоти / І крізь завісу Буття зможемо ми зазирнуть» [12, с. 103].

У другій частині диптиха – «Свідомість» – автор розгортає сформульовану в попередній частині думку про єдність людини із неосяжним Всесвітом: «Що ж таке свідомість наша? / Дійсний справді, хоч маленький, / Нерв чуткий, котрим Єдиність / Відчуває існування...» [12, с. 104]. Окрема людська свідомість тлумачиться поетом як конкретне матеріальне втілення Богокосмосу, адже вона, «немов Буття окреме, / Дух од інших незалежний, / Що весь світ об'єктивує [12, с. 103]. Розмірковуючи про цей зв'язок, автор замислюється, чи не є сама людина творцем усього існуючого у світі. Він наводить на підтримку цього припущення кілька логічних аргументів, які могли б підточити його «символ віри», проте він усе ж залишається непохитним: «Ні, хто створений, не творить» [12, с. 104].

Аналізуючи Самійленків «Символ віри», Ю. Ковалів відзначав: «Очевидно, до такого світорозуміння В. Самійленко дійшов сам, спираючись на свій життєвий досвід, національну традицію, критичне переосмислення дійсності, що спонукало до порушення важливих онтологічних питань» [7, с. 370]. Зі свого боку зауважимо, що творчий підхід письменника виразно позначений духом античності, адже, як слушно відмітив О. Лосєв, «античні люди межею всякої істини й краси вважали космос, космос матеріальний, фізичний, чуттєвий, наділений душею та вічно рухомий» [9, с. 12]. У цьому аспекті варто звернути увагу на вчення Філона Олександрійського (бл. 25 р. до н. е. – бл. 50 р. н. е.) про Логос, у якому філософ прагнув синтезувати християнський світогляд та найкращі здобутки античних мислителів. Поняття Логосу позначало царину вічних божественних ідей, а також – світовий порядок та гармонію, закон про загальний зв'язок [17, с. 62].

У концепції Богокосмосу можна простежити відгомін вчення філософа вже Нового Часу – Б. Спінози (1632–1677), який, у свою чергу, багато почерпнув із раціоналістичної концепції Р. Декарта (1596–1650). У цьому аспекті можемо провести паралель із онтологією Самійленкових творів, проте у плані поглядів мислителя на першооснову буття художня модель світу письменника все ж відрізняється. Так, за Б. Спінозою, наявність у Всесвіті божественної істоти передбачає існування безкінечного божественного розуму, що повністю виявляється у природі [15, с. 82–83]. М. Бондар слушно відзначив, що подібне пантеїстичне мислення в цілому не властиве В. Самійленку, адже для нього Єдиність не означає лише суму «як завгодно великого числа космічних тіл і природних об'єктів», а «Бог залишається субстанцією понад своїм втіленням, живить його рухом» [2, с. 27].

Про унікальність концепції В. Самійленка свідчить і літературний контекст, в якому дослідникам доволі важко виокремити типологічні паралелі. Його громадянська та громадянсько-філософська лірика (поезії «Грішниця», «Сумна наша пісня...», «Ридання душі», «Катам» тощо) органічно вписується в контекст реалістичної поезії останніх десятиліть ХІХ ст., продовжуючи традиції С. Руданського, І. Манжури, П. Грабовського та перегукуючись із творчістю молодшого покоління письменників – М. Старицького, Б. Грінченка та ін. Проте твори, де поетова уява пронизує космічні масштаби, мають певні перегуки хіба що з американською трансцендентальною течією (1830–60-ті рр.), вплив якої простежується в поезії В. Вітмена та Г. Лонгфелло. Крім виразних пантеїстичних мотивів та аболуціоністських ідей, важливою для трансценденталістів була концепція «наддуші», що виявлялась у кожному людському індивіді. Згодом їхні здобутки, в основі яких було й творче переосмислення ідей європейських романтиків, знайшли відгук у творчості українських поетів-символістів, зокрема П. Тичини. Подібну думку знаходимо і в статті Л. Новиченка, який відзначав, що від провідних мотивів філософської поезії В. Самійленка «може лежати якась стежина і до музичної концепції Космосу (а разом з тим і Бога) в молодого Тичини з її визвольним і людинолюбним духом» [11, с. 54].

Всесвітній вимір у філософській ліриці В. Самійленка став площиною для осмислення людського буття, що було однією із центральних тем його творчості. Зокрема, це простежується в поезії «Дві планети» (1888).

На початку твору автор розглядає життя людини на Землі, будуючи відповідні моделі поведінки на основі яскраво контрастних проявах людської свідомості (альтруїзм – егоїзм, просвітленість – духовна обмеженість). Цей прийом дозволяє говорити про перегуки із поетикою сатиричної поеми Т. Шевченка «Сон» («У всякого своя доля...»): «Той бажає світ зажерти / Задля себе одного; / Той працює й хоче вмерти / Задля народу свого» [12, с. 64].

Так само за допомогою антитез поет зображує в наступних рядках буття двох планет – Землі та її «товариша вірного» [12, с. 65] Місяця, який виявляє свою схожість із планетою людей вже

тим, що рухом довкола неї відтворює рух самої Землі довкола Сонця. Зіставляючи кипуче життя Землі з її «безвоздушним і безводним» [12, с. 65] супутником, автор створює художній образ Місяця як втілення минулості життя: «*Так-то мертвою марою / Місяць круг Землі іде / І віщує нам собою / Той кінець, що Землю жде*» [12, с. 65].

Лейтмотивом поезії є ідея вічного руху, поряд із яким земні турботи, що багатьом людям уявляються сенсом життя, є насправді дрібними й несуттєвими. Образ руху наявний у зображенні обох планет, що «*йдуть колом без кінця*» [12, с. 65], він же вивершує головну думку, яку автор прагне донести до читача: «*Неодмінним зостається / Лиш невинний, вічний рух...*» [12, с. 65].

Проблему буття людства у Всесвіті В. Самійленко порушує і в поезії «Зорі» (1899). В основу міркувань ліричного автогероя про позаземні світи, втілені в образі далеких зір, покладено зміну поглядів у процесі дорослішання. Недосяжні світила постають перед наївною уявою дитини як утілення почутих оповідей про безтурботне, щасливе райське життя: «*Там щастя буде вічно тим, / Кому втішатись тут не змога; / Там вічно янголам святим / Відкритий вид таємний бога*» [12, с. 70].

У процесі набуття героєм життєвого досвіду ці уявлення змінюються («*Тепер же мрії розійшлись, / І бачу другу я картину*» [12, с. 70]). Тепер автор вже розкриває власне розуміння взаємозв'язку всього сущого та подібності форм єдиного буття: «*Я бачу в зорях тих ясних / Великі сонця незчисленні, / І на планетах округ них / Істоти нудяться стражденні*» [12, с. 70]. На своє бачення життя в інших галактиках поет накладає картини власної дійсності, де йому довелося зіткнутись із несправедливістю та жорстокістю («*І б'ються й гинуть у борні, / І зневажають бідних дуки...*» [12, с. 70]).

Ліричний герой приходиться до невтішного висновку, що, цілком імовірно, вищого блага не існує, а сама віра людей у краще позаземне життя є лише злим жартом долі: «*І скільки їх, з країв біди / Рвучись у рай з плачем гарячим, / Свої надії шлють туди, / Де ми горюємо та плачем!*» [12, с. 70].

Як бачимо, «космізм» В. Самійленка повсякчас проектується на антропологічну проблематику. Цю особливість відзначав ще сучасник поета М. Богданович, який писав: «До людей, до людства ніколи не втомлювалась повертатись думка Самійленка, точніше – вона від них майже не відривалась» [1, с. 311]. При цьому критик наголосив: «Проте люди не затулили від нього людину» [1, с. 311] (курсив наш. – О. С.). Саме ця характеристика була фундаментальною для художньої моделі світу в ліриці В. Самійленка, якого І. Франко характеризував передусім як людину «з ніжним людським почуттям, з вродженою і життям виробленою симпатією до всього бідного, покривдженого і зневаженого в природі і й суспільності» [16, с. 201].

Антропоцентризм дійсно можна назвати домінантою поетичної філософії В. Самійленка. Найбільш яскраво ця авторська інтенція виявляється в 7-й та 8-й частинах циклу «Елегії» (1887–1889). У першій з них, що написана у стилі послання й має заголовок «Поетові», автор закликає свого сучасника-письменника не «*малювати Дніпро, нарікати на долю, / Та про ті очі співають, що ти не бачив ніде*» [12, с. 61], а перейнятися тим єдиним, що, на його думку, справді варте уваги митця: «*Краще людину змалюй, зазирни їй у душу душею, / Радість і смуток її в слові своїм покажи*» (розрядка авторська. – О. С.) [12, с. 61].

Діалектика двох ключових концептів у ліриці В. Самійленка розгортається за принципами загального зв'язку, суперечності частини і цілого. Такий складний тип художнього мислення усвідомлюється поетом як необхідність, яку він пояснив у притчевій формі поезії «Орел» (1890). У її центральному алегоричному образі «*орла сизокрилого*» [12, с. 76] ясно прочитується образ митця. Орел злітає все вище в небо і кличе за собою інших, «*та поклик могутній не чула земля, – / Ніхто не озвався за кликом орлиним*» [с. 76]. Досягнувши «надхмарних країв», орел пізнає найвище духовне благо, проте він змушений повертатись на землю: «*Тоді зрозумів він, що син він землі, / Що буде навіки до неї прикутий*» [12, с. 77].

Земне буття, згідно з позицією автора твору, – невід'ємна, неминуча й найбільша складова життя митця (на противагу ідеям так званих поетів-«парнасців»). Проте орлові дано дар, що відрізняє його від інших: він здатен у хвилини, коли «*гідко ставало на землю дивитись*», в думках сягати «*до сонця свого, / Щоб вільним промінням волі напитись*» [12, с. 77]. Завершення ж історії в душі неоромантичних ідей тлумачить авторську настанову щодо ролі митця в суспільстві: орел, побувавши у небесних сферах, сідає на підвищенні, «*на гору високу*», «*край темної кручі*» [12, с. 77] непросвітленого земного життя, і ділиться своїм скарбом з тими, хто не має його дару світобачення: «*І другим створінням земним повідав / Про небо, про сонце, про зорі блискучі*» [12, с. 77].

Отже, в основі філософської лірики В. Самійленка лежить діалектичне співіснування двох векторів – космічного (як планетарного, так і всесвітнього масштабу) та антропоцентричного, що можна розглядати як окремий різновид філософської форми світогляду – антропокосмізм. Такий підхід митця до створення власної художньої моделі світу відзначається високою самобутністю,

що зумовлює складність вивчення філософської поезії цього автора в національному та світовому літературному контексті. Саме тому його творчість, а також її вплив на розвиток української літератури в обраному нами аспекті заслуговує на увагу та подальші ґрунтовні студії.

Список використаних джерел

1. Багдановіч М. А. В. Самійленко // Поуїны збор твораў / М. А. Багдановіч. – Мінск : Наука і тэхніка, 1993. – Т. 2. – С. 300–315.
2. Бондар М. П. Творчість Володимира Самійленка / М. П. Бондар // Самійленко В. І. Твори. – К. : Дніпро, 1989. – С. 5–46.
3. Голомб Л. Г. Новаторські тенденції в українській літературі кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. / Л. Г. Голомб. – Ужгород : Гражда, 2006. – 296 с.
4. Єфремов С. О. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с.
5. Зеров М. К. Володимир Самійленко і український гумор // Твори: В 2 т. / М. К. Зеров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 526–536.
6. Книга правил святих апостолів, Вселенських і Помісних соборів, і святих отців [Електронний ресурс]. – Електрон. текст. дані. – К., 2008. – Режим доступу: <http://www.parafia.org.ua/biblioteka/svyatootstivski-tvory/knyha-pravyl-svyatyh-apostoliv-vselenskyh-i-pomisnyh-soboriv-i-svyatyh-otstiv/#toc---318----->. – Назва з екрана.
7. Ковалів Ю. І. Історія української літератури. Кінець ХІХ – початок ХХІ ст.: У 10 т. / Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 1: У пошуках іманентного сенсу. – 512 с.
8. Літературознавча енциклопедія: У 2 т. / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – Т. 1 (А–Л). – 608 с.
9. Лосев А. Ф. Античная философия и общественно-исторические формации / А. Ф. Лосев // Античность как тип культуры. – М. : Наука, 1988. – С. 6–24.
10. Мартинюк М. Т. Своєрідність художнього втілення національної ідеї у творчості В. Самійленка : автореф. дис. канд. філол. наук: 10.01.01 [Електронний ресурс] / Михайло Тадейович Мартинюк // НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Шевченка. – Електрон. текст. дані. – К., 2000. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/5688.html> – Назва з екрана.
11. Новиченко Л. М. Нова зустріч із Самійленком / Л. М. Новиченко // Слово і час. – 1991. – № 10. – С. 51–55.
12. Самійленко В. І. Твори // В. І. Самійленко. – К. : Дніпро, 1989. – 686 с.
13. Соловей Е. С. Українська філософська лірика / Е. С. Соловей. – К. : Юніверс, 1999. – 368 с.
14. Соловьев В. С. Чтения о богочеловечестве. Статьи. Стихотворения и поэма. Из «Трех разговоров...»: Краткая повесть об Антихристе [Електронний ресурс] / В. С. Соловьев / сост. и прим. А. Б. Муратов. – Електрон. аналог. друк. вид. – СПб. : Художественная литература, 1994. – 528 с. – Режим доступу: <http://lib.ru/HRISTIAN/SOLOWIEW/chteniya.txt> – Назва з екрана.
15. Спиноза Б. Краткий трактат о боге, человеке и его счастье // Избранные произведения: В 2 т. / Б. Спиноза. – М. : Государственное издательство политической литературы, 1957. – С. 67–172.
16. Франко І. Я. Володимир Самійленко. Проба характеристики // Зібрання творів: У 50 т. / І. Я. Франко. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 37. – С. 193–204.
17. Хамітов Н. Історія філософії: проблема людини : навч. посіб. / Н. Хамітов, Л. Гармаш, С. Крилова / під. ред. Н. Хамітова. – К. : Наукова думка, 2000. – 272 с.
18. Чернопиский М. Г. Володимир Самійленко / М. Г. Чернопиский // Самійленко В. І. Поетичні твори. Прозові твори. Драматичні твори. Переспіви та переклади. Статті та спогади / В. І. Самійленко. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 5–33.

Анотація. У статті розглянуто ключові концепти філософської лірики В. Самійленка – космізм та антропоцентризм, досліджено діалектичний характер їх співіснування. Окреслено філософські витоки авторської ідеї Богокосмосу та антропокосмічного художнього мислення письменника.

Ключові слова: В. Самійленко, філософська лірика, космізм, антропоцентризм, антропокосмізм, діалектика, художня модель світу.

Summary. The article analyses the main concepts of philosophic poetry written by Volodymyr Samiilenko (1864–1925), whose distinctive worldview was based on a «God-universe» conception. His original poetry is recognized as an important part of Ukrainian Literary modernism funds, yet it still has to be fundamentally studied.

It turns out that author's mind had binary world perception: cosmic scale of thinking on the one hand and special focus on human being on the other. Thus, these concepts exist in his art model of world due to the dialectic laws, presented by poems like «Two Planets» (1888), «The Stars» (1889),

«Elegies» (1887–1889), «The Eagle» (1890), «Thoughts of Existence» (1918) etc. They compose complicated and unique view on human being and humanity as well.

We found out that philosophic and worldview features of Volodymyr Samiylenko's poetry are unique in the late XIX – early XX centuries context. As the author was a follower of classics, the origin of his «God-universe» idea is observable in ancient Greek and Roman philosophy (Philo of Alexandria) and New Times (Baruch Spinoza) philosophy. We also concluded that Volodymyr Samiylenko's ideas weren't as strongly influenced by popular ideas of Russian theosoph Volodymyr Solovyov as it once was recognized in literary criticism.

We came to conclusion that the themes, ideas and images presented by writer's philosophic poetry are hard to compare with literary context of his times. They are somehow similar to American transcendentalism ideas (1830s – 1860s) which had influence on American writers (Walt Whitman, Henry Ford Longfellow etc.). In the late XIX – early XX Ukrainian literature these ideas were innovative and further developed in Ukrainian neoclassicists works and partially symbolists.

Key words: Volodymyr Samiylenko, philosophic poetry, cosmism, anthropocentrism, cosmic consciousness, dialectic, art model of world.

Отримано: 18 серпня 2017 р.

УДК 821.112

Т. М. Старостенко

ЕМОЦІЙНО-ОБРАЗНА ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЕКСИЧНИХ ЗАСОБІВ ПОВСЯКДЕННОГО СПІЛКУВАННЯ ЯК КОМПОНЕНТ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ ОПОВІДАННЯ ГАЛІТ ДАХАН КАРЛІБАХ «ЛІНБЕР»

Складна багатомірна структура індивідуально-авторського тексту щоразу є утворенням певної картини світу із самобутнім національним, культурним кодом та специфічними засобами їхньої вербальної реалізації. Лексичні експресиви беруть на себе функцію посередника між денотативним світом і внутрішнім світом людини, гамою її почуттєвих станів, інтенцій, між мовою і мисленням [1, 106]. У площині художнього твору слово є засобом формування емотивно-аксіологічної площини, відображенням когнітивно-психологічного аспекту, носієм емотивності, чинником експресивізації і контекстуалізації, та належить до стилетвірних компонентів художніх просторів, самобутніх виявів ідіостилію письменника.

Сучасна наука розглядає експресивну лексику як обов'язковий і важливий складник системи виражально-зображальних (образних, експресивних) засобів художніх текстів. До спектру засобів вираження експресивного композиту можуть входити тропи і фігури, оказіоналізми, неологізми, синоніми, евфемізми, символи.

Образність мовлення досліджувалась у роботах В. В. Виноградова, Г. О. Вінокура, М. М. Бахтіна. Проблему уживання виражальних засобів мови у текстах різних стилів розглядається багатовекторно у І. Арнольд, А. Горбунова, Н. Кожевнікової, Н. Разінкіної, В. Чабаненко. Активно досліджується зазначене явище на матеріалі іноземних мов. На часі надзвичайно перспективними є дослідження проблем індивідуальних поетик, їхньої внутрішньої архітекτονіки, питань функціонування стилістичних засобів увиразнення мови й мовлення, їх експресивний заряд та семантичне наповнення, особливо у сфері тем та тенденцій сучасної літератури, що є відображенням світової думки покоління так званих «нульових». Не викликає сумніву, що зазначені вище наукові проблеми потребують детального вивчення, саме чим і зумовлений вибір теми нашого дослідження.

Об'єктом нашого вивчення стали емоційно-образні лексичні засоби, специфіка їхнього вживання та трансформація у контексті твору Галіт Дахан Карлібах «Лінбер». Мета нашої розвідки полягає в тому, щоб проаналізувати семантичні та функційні характеристики цих експресем у складній внутрішній організації художнього тексту авторки.

Оповідання Галіт Дахан Карлібах «Лінбер» побудоване у трьох співіснуючих площинах – минулому, теперішньому та реальності сну, що накладені одна на одну. Зв'язуючи елементом всіх трьох хронотопів є головна героїня твору. Розповідь ведеться від першої особи через призму широкого спектру її почуттів і асоціацій.

Тема фашизму та Голокосту часів Другої світової війни не є новою для літератури післявоєнного періоду. Сучасна письменниця повертається до неї у незвичний спосіб через тонку систему символів та натяків, мікс історичності та сьогоденності, стереотипності та безпристрасності.

Сама назва оповідання «Лінбер» є метатезою слова «Берлін». Термінами «Берлін» і «Лінбер» слугують засобом розмежування реальності та сну, де «Лінбер» є неіснуючим місцем, створеним уявленням молодого героїні-єврейки і двоїстістю її почуттів до старшого за неї коханого чоловіка, арійця за походженням. У творі вплетена історія однієї родини на фоні світових доль. Підіймається питання заперечення минулого і в той же час його не зречення.

Спостерігається кільцева архітектоніка твору заснована на благанні-умові з акцентом на «якщо», на такій собі умовності («if you take me to Berlin, I won't ask any questions. If you take me to Berlin I will change its name for Linber, just for you» [2, 317]), в якому протагоніст вирушає думкою у місто, де загубилась історія її батька. На початку твору має місце певний компроміс – обіцянка прощення минулого потомкам, спроба його ігнорування, відречення від знання: якщо ти візьмеш мене у місце де ти народився, я забуду, я не питатиму. «...we won't go rummaging through your past. I won't have to know if your father, a certain Heinrich Ludwig, was ever an S.S. officer. I won't feel compelled to find out what your mother, a certain Giselle, was doing on Khristallnacht. I simply won't know», – говорить героїня [2, 317]. Цікаве і саме дієслово «rummaging», що несе у собі сему поліцейського огляду, і означає: «оглядати», «ритися».

Благання «візьми мене» або «take me», повторюються упродовж всього оповідання дев'ять разів, і впродовж твору трансформується, потім повільно перетворюючись на «не бери мене» і на докір «навіщо ти взяв мене у Берлін?», у результаті чого її сон закінчується і кохання до німця зникає, отруєне минулим, яке головна героїня на початку обіцяла не помічати, не згадувати, не порушити.

Вербальні одиниці, характерні для повсякденного спілкування, обростають в художньому тексті авторки паралельними означеннями і стають образними еквівалентами побутово-розмовних, літературно оціночних, образно-характеристичних замісників. Дієслівні та іменні сполучення, що набувають особливого контекстуального значення у художньому цілому, включають у собі військову лексику; слова, пов'язані з Голокостом, епітети, що виконують функцію зображення арійців як вищої раси. Так, німецький прапор характеризується як «taut» – туго натягнутий, акуратний. Акуратною є і німецька трава, ідеальною – бруківка, чисто відлагодженою – каналізаційна система, що приховує у собі останки страшного минулого: «the smooth tiles that conceal the clean, efficient, precise sewage system. <...> fine, cushioned German grass» [2, 317]. Тим самим робиться акцент на прихованості минулого під ідеальним з першого погляду містом сьогодення. При цьому постійно відчувається образ машинної відлагодженості. Медсестра «assess me», «thrust the needle into my arm» [2, 317]. Слово «залізо» використовується декілька разів у багатоплановому контексті. Часто йде опозиція «Gentile and Jewess» [2, 318]. Підкреслюється чиста арійська зовнішність німця і змішаність декількох видів єврейської крові у венах героїні, її зовнішність, що видає походження: «hair is fair and honey-coloured, like the stolpersteine»; «the concentrated Jewish blood – fifty per cent Moroccan, fifty per cent Ashkenazi», «fifty percent Holocaust survivor on my father's side» [2, 317–321].

Лінія Голокосту простежується на усіх рівнях оповідання. Він асоціюється з міддю, з якої виготовлені камені спотикань під ногами, значимими номерами і водночас номерами без значення, татуйованістю, вампіризмом, мітлюю, що вичищає, стирає людські тіла і залишки жертв, що канули в небуття, обестіленістю, мідною жінкою, духа табору смерті, хлором, що забиває трупний запах, дикі поїзди: «brass ladies, the chlorine woman with the broom» «sweep», «meaningless numbers», «tattooed», «wild trains», «vampires», «names of disembodied Jews» [2, 317–321]. Мідяність, жовтизна узликів слугує засобом відображення їхніх мук, знищення їхньої молодості та свіжості, які притаманні героїні тепер: «Your hair is so pretty and shiny», «like my hair used to be» [2, 317–321].

Колороніми займають важливе місце у полотні твору. Це і свіжість кольорів молодого тіла головної героїні, і туманність німецької столиці, її медові відтінки, що простежуються у характеристиках будівель, зображенні німця, пива, знесиленості, Голокосту. В оповіданні відбувається постійний перехід від теперішнього у минуле, із реальності в атмосферу міфічності, сну.

Твір побудований на опозиціях: хочу знати – не хочу знати, не питатимемо – не можу зупинитися, доки не знайду відповіді. Йде акцент на знесиленості, жаху, любові – нелюбові.

Піднімається питання дізнання про своє коріння, предків «roots». Простежується символіка туману як занурення у минуле, яке «knocks the window» [2, 317–321]. Багаторазові спроби героїні дізнатися про долю батька зустрічають опір з боку її матері, яка наполягає на потребі забути. «I won't tell», «I will never tell», – постійно повторює вона. Натомість головній героїні належить наступний лексичний ряд: «might discover», «search for the names». Підкреслена неможливість зупинитися, потреба дізнатися.

Маленька і водночас величезна за своєю масштабністю історія, в якій місто спершу сяє чистою, наприкінці залишає бруд як на тілі, так і душі головної героїні: «Exhausted and dirty, I leave

Linber» [2, 321]. Прикметники, дієслова, іменники підібрані чітко і з урахуванням цілої низки історичних фактів. При цьому тема Голокосту розглянута однобоко, з позиції жертви. Героїня настільки переймається власними почуттями, що кохана людина перетворюється для неї лише на символ минулого, пов'язаного із долею її родини і народу. У результаті весь текст є емоційним безкомпромісним посиленням не забувати. Величне місто Берлін трансформується декілька разів: спочатку – у Лінбер як місце кохання; потім – у панцер із каменю та міді, що прикривають трупи, злочин, місто-кладовище, що вбиває Лінбер: «And when we sail away, Berlin will disappear from view, and when I look behind me and ahead of me, I will see that Linber is gone as well» [2, 321].

Таким чином, лінгвістичні одиниці даного твору мають потужний емоційний заряд. У межах асоціативної сполучуваності звична лексика набуває змістовних відтінків, викликаючи прирощення змісту, що виражається словом і виступає в ролі засобу реалізації дози експресії і є елементом формування ідіостилю авторки.

Список використаних джерел

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Э. Бенвенист. – М. : Прогресс, 1974. – 447 с.
2. Галіт Дахан Карлібах «Лінбер» // Нова проза : Альманах сучасної літератури». – 2017. – Т. 24. – С. 316–321.
3. Єрмоленко С.Я. Народно-розмовна традиція в літературно-художньому мовленні / С.Я. Єрмоленко, Г.М. Гримич // Питання мовної культури. – [вип. 2]. – К. : Наук. думка, 1968. – С. 14–32.
4. Шаховский В.И. Языковая личность в эмоциональной коммуникативной ситуации / В.И. Шаховский // Филологические науки. – 1998. – № 2. – С. 59–65.
5. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A.S. Hornby. – New York: Oxford University Press. – 2000. – 1715 p.

Анотація. У статті розглянуто функції експресивних лексичних одиниць у оповіданні Галіт Дахан Карлібах «Лінбер». Проаналізовано семантичне наповнення та трансформацію лексичного композиту у складній внутрішній організації художнього тексту сучасної авторки. Визначено, що характерною рисою стилю письменниці є активне використання низки багатозначних слів у певному контексті з метою багатоплановості їх трактування, що сприяє утворенню паралельних змістів, символізації, створенню глибокої інтертекстуальності, системи натяків.

Ключові слова: лексичні експресиви, художній текст, символізація, інтертекстуальність, система виразально-зображальних засобів, ідіостиль.

Summary. The article retraces the functions of expressive lexical units in the story of Galit Dahan Karbibakh «Linber». The semantic filling and transformation of the lexical composite in the complex internal organization of the artistic text of the modern author has been analyzed. It has been determined that the characteristic feature of the writer's style comprises the active use of a number of multi-valued words in a certain context for the purpose of multiplicity of their interpretation, which contributes to the formation of parallel content, symbolization, and the creation of deep intertextuality, and the system of hints.

Modern science considers expressive vocabulary as a compulsory and important component of the system of expressive-figurative means of artistic texts. The spectrum of expressions of an expressive composite may include a wide range of the literary devices, neologisms, synonyms, euphemisms, symbols.

The aspects of the meaningful functions of the lexical units within literary contexts were retraced in the works by V.V. Vinogradov, G.O. Vinokur, M.M. Bakhtin. The problem of the use of expressive means of language in the texts of various styles was considered in the investigations of I. Arnold, A. Gorbunov, N. Koszevnikova, N. Rosinkina, V. Chabanenko. This phenomenon has been actively retraced on the material of foreign languages.

The object of our research is emotional-shaped lexical means, the specificity of their use and transformation in the context of the work by Galit Dahan Carlibah, «Linber». The purpose of our investigation is to analyze the semantic and functional characteristics of these expresses in the complex internal organization of the author's artistic text.

As a result of our study it has been identified that the story exists in three temporal-special planes – the Present, the Past and the reality of a dream. The very name of the story, «Linber», is the metathesis of the word «Berlin». The terms «Berlin» and «Linber» serve as means of distinguishing between reality and sleep, where «Linber» is a non-existent place created by the imagination of a young Jewish heroine and reflects the duality of her feelings to an older beloved man, Aryan, by birth. In the work, the history of one family is intertwined with the background of world destinies. The question of denying the past arises, and fluctuates from an attempt to ignore to the desire of preventing renunciation.

The deliberately chosen lexical units create a full picture of the complicity of co-existence between awful past and imaginary ideality of present and give a powerful emotional impulse.

Key words: *lexical expressiveness, artistic text, symbolization, intertextuality, system of expressive-figurative means, idiostyle.*

Отримано: 7 серпня 2017 р.

УДК 821.162.1-312.6

Н. О. Стахнюк

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ КОРЕЛЯЦІЇ БІОГРАФІЧНОЇ ПРОЗИ С. ЖЕРОМСЬКОГО

Жоден літературний твір не є і не може бути автономним. Завжди є першоджерело, яким може бути інший текст, або якийсь витвір мистецтва, чи то в образі музичного твору, чи архітектурного або художнього твору. Основою даного положення є інтертекстуальність. Незважаючи на те, що різні прояви інтертекстуальності відомі вже з незапам'ятних часів, сам феномен став вивчатися порівняно нещодавно і став особливо актуальним тільки у ХХ ст.

Термін цей тісно пов'язаний з поняттям діалогічності, запровадженим Михайлом Бахтіним, а вперше його запропонувала у 1967 році Юлія Крістева. Теорія інтертекстуальності є наукою співвідношень між текстами, «тобто цитований, переписуваний, інтерпретований, перекодований текст або сукупність текстів» [6, 399]. Ю. Крістева у контексті даної теорії розрізняє горизонтальний вимір – текст, орієнтований на суб'єкта і адресата, а також вертикальний вимір, – текст, орієнтований на попередній або сучасний літературний корпус.

Польські теоретики літератури також мають свої концепції на тему інтертекстуальності. В. Боровий писав, що літературні впливи є абсолютно природними і наводив наступні приклади: ідейні впливи і залежності, технічні, тематичні, фразеологічні та стилістичні [2]. Е. Касперський твердить, що ознаки інтертекстуальності з'явилися у період романтизму і вирізняє такі літературні впливи на певний текст: контакти письменників, переклади, запозичення, проникнення літературних тем до іноземної літератури [3]. Г. Маркевич вважає інтертекстуальність взаємодією, яка стається усередині тексту [7]. Р. Нич визначає інтертекстуальність як такий аспект сукупності властивостей і співвідношень тексту, який вказує на залежність його виникнення і прочитання від впливу інших текстів. Згідно з теорією Нича, автор зазвичай сигналізує аспекти інтертекстуальності за допомогою: пресупозицій, атрибуцій і аномалій. Таке сприйняття інтертекстуальності є ключовою категорією опису літератури [8].

У контексті принципів інтертекстуальності «Щоденники» Жеромського становлять своєрідний ключ до розуміння усієї його творчості. У них непоодинокими є описи ситуацій, характерів героїв та місць, які потім, переосмислені та творчо допрацьовані, знаходять своє місце на сторінках його творів. Так, на тісний зв'язок між «Щоденниками» та творчістю письменника вказували польські дослідники Е. Коженевська [5], С. Кондзела [4], З. Слівка [10] та Е. Песціковський [9]. Однак, дослідження ці представляють суть питання поверхнево або фрагментарно.

При уважнішому прочитанні оповідань Жеромського неможливо не помітити елементів, на перший погляд, незначних, але безпосередньо пов'язаних зі щоденниками. При цьому постає логічне запитання: чи ці елементи є дійсно взятими автором зі щоденника, чи він використовує їх просто з пам'яті? На підставі яких ознак можна «Щоденники» Жеромського вважати текстом-джерелом для ідей його майбутніх творів?

У художньому тексті інтертекстуальна складова формується в результаті взаємодії експліцитних та імпліцитних інтертекстуальних засобів. Ю. Ковалів поняття інтертекстуальності відносить до основних на теренах текстології постструктуралізму, запроваджене для виявлення різних форм і спрямувань письма (цитата, центон, ремінісценція, алюзія, пародія, плагіат, трансформація інваріанта, стилізація тощо) [1, 399].

Явище цитації як спосіб реалізації категорії інтертекстуальності трактується досить широко. У загальному вигляді цитація визначається як репрезентація чужого тексту в тексті-реципієнті. Як визначає більшість дослідників, фундаментальною властивістю цитації є її одночасна приналежність до двох систем – тексту-джерела та тексту-реципієнта. Цитація сприяє діалогізації тексту й експліцитно або імпліцитно виражає оцінку, тобто може бути пов'язана з аксіологічними уявленнями.

Варто зауважити, що простеження зв'язків між «Щоденниками» і белетристикою Жеромського є досить складним питанням, оскільки автор не переписує дослівно сцен, ситуацій або характеристик, а творчо їх опрацьовує і розбудовує таким чином, що первинний матеріал виступає

тільки причиною, вихідною точкою. Незважаючи на складність та неоднозначність проблеми, деякі збіги та подібності здаються правдоподібними та незаперечними фактами аналогії між текстами «Щоденників» та художніми творами Жеромського. Щоденні записи дають можливість прочитати натурфілософські уявлення Жеромського безпосередньо з його прямими коментарями. Центральне місце на цьому тлі займає родинний дім: «Я повертався, коли заходило сонце. З моєї білої садиби стовпом вився дим, світилися білі стіни... Треба зрозуміти цю мову старого будинку, коли не маєш дому – і треба собі пробачити ці гіркі сльози і цю глибоку тугу за тим, що вже ніколи не повернеться...» [11, 115]. Подібні почуття туги та суму викликає вигляд родинного дому у Йоасі Подборської у «Бездомних»: «Я стояла навпроти нашого дому. Яке ж знищення! Паркани, клумби, стежки – все знищено безслідно. Навіть дикий виноград біля ганку викорчувано, ганок сам розтрощений, стіни обдерті, вікна забиті... Душа моя була охоплена мороком» [15, 109].

Варто також зауважити, що найбільш промовистим прикладом цитації як критерію інтертекстуальності у «Бездомних» є власне розділ «Зізнання» у формі щоденника, який веде героїня.

З мотивом дому, родинного гнізда пов'язується також образ матері, передчасну смерть якої Жеромський глибоко переживав. Репрезентативним у даному контексті є опис садка під вікнами будинку, де зростав автор «Щоденників»: «Як мало тепер квітів у нашому садку за вікнами! Пам'ятаю, як їх було багато, коли мати була жива... Айстри, бальзаміни, левкої, резеда, фіалки, лілії, георгіни, троянди та безліч інших... Тепер квітів нема, бо нема щастя, а щастя нема, бо нема матері. Ох, чому ж вона померла, чому?» [11, 186]. Так само Марцін Борович після смерті матері помічає, що: «Поряд з ганком, де за життя небіжки було безліч клумб з квітами, такими прекрасними, що поголос про них лунав усією околицею» [14, 119–120] зараз порожньо та сумно.

Мотив Цекот певним чином з'являється також у «Промені», «Сизифовому труді», «Попелі», «Красі життя», «Провесні», «Табу» та інших. Останній раз цей мотив буде представлено у «Ялиновій пущі», де не менш гаряче та пристрасно автор увіковічить візію рідного дому, який був втіленням «малої вітчизни» Жеромського, чим пояснюється таке часте звернення до цього мотиву у подальшій творчості.

Ще одним аспектом, який зі щоденників переходить і до багатьох творів, є подробиці студентського життя. Ось яким постає воно перед нами на сторінках «Щоденників»: «голодний, ослаблений, у позиченому пальті, тісному, як каптан божевільного, у дірявих черевиках» [12, 485]. Не можна не помітити, наскільки схожим є на нього герой одного з оповідань, який «іде зимового ранку до лікарні, так майстерно ставлячи ноги, щоб принаймні не усі бачили, що діри у підощвах картоном ретельно позатикані. Пальто на ньому тісне, як каптан божевільного...» [13, 99].

Користується Жеромський щоденниковими записами для створення та більш достовірного зображення постатей, їх зовнішності, характерів. Тут варто згадати портрет Станіслави Бозовської – героїні оповідання «Силачка». Праобразом її стала жінка, яка у щоденниках Жеромського одна з небагатьох жіночих образів була втіленням спокою, рівноваги, мудрості. Немає у ній такого характерного при зображенні жінок еротизму: «Вона носить, власне кажучи і сьогодні мала на голові м'який, персидський «башлик», ті самі, трохи завеликі колоші, які з неї спадали, руки, занурені у муфту, волосся, заплетене у косу – а яке довге те волосся і як воно виблискує на сонці ...їй, мабуть, ще не було вісімнадцяти, а виглядала старою дівочою. Якись папери, аркуші, списані широким почерком, і книжку носила під пахвою» [12, 95].

Той самий портрет у «Силачці» набуває більшої пластичності, яскравості та художності у змалюванні подробиць: «Було їй не більше сімнадцяти років, а виглядала як стара дівуля, у башлику, недбало закинутому на хутряню шапку, в колошах, трохи за великих для її малих ніг, у незграбному та немодному одязі. Завжди носила під пахвою якись зошити, аркуші, книжки, мапи» [13, 99].

Історія рецепції людської думки, в тому числі й літератури, фіксує послаблення зацікавлення белегристикою деяких авторів та зростання зацікавлення і навіть тенденцію до моди на їх автобіографічну творчість. «Щоденники» свідчать про формування та кристалізацію значною мірою письменницького таланту, тому становлять перший справжній твір Жеромського та водночас заповідають майбутню багату творчість, її основні ідейні та художні тенденції. Уже в першому творі можна розпізнати джерела, які впливали на формування основних ідей написаних пізніше творів.

Ретельніше проаналізувавши «Щоденники» та твори Жеромського, можна стверджувати що в інтертекстуальній площині особливо часто зустрічаємо явище цитації, яке проявляється у використанні окремих фрагментів щоденникових записів у процесі письменницької діяльності. Варто також пам'ятати, що цитація у даному контексті не є абсолютним копіюванням, а радше творчим опрацюванням, художнім осмисленням власного життєвого досвіду, увіковіченого на сторінках щоденників. Оскільки натхнення автор черпав, насамперед, з реалій і власного минулого, тому творчість автора необхідно розглядати та аналізувати, беручи до уваги й такі важливі аспекти, як автобіографізм, документальність щоденника, інтертекстуальність та ін.

Список використаних джерел

1. Ковалів Ю. І. Абетка дисертанта. Методологічні принципи написання дисертації: посібник / Юрій Іванович Ковалів. – К. : Твім інтер, 2009. – 457 с.
2. Borowy W. O wpływach i zależnościach w literaturze / Waclaw Borowy. – Kraków : Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921. – 112 s.
3. Kasperski E. Związki literackie, intertekstualność i literatura powszechna / Edward Kasperski // Teoria literatury w sytuacji ponowoczesności. – Warszawa : Wydawnictwo naukowe PWN, 1996. – S. 12–41.
4. Kądziała J. Przedmowa / Jerzy Kądziała // S. Żeromski. Dzieła : w 8 t. T. 1 : Dzienniki. – Warszawa : Czytelnik, 1975. – S. 5–41.
5. Korzeniewska E. O «Dziennikach» Stefana Żeromskiego / Ewa Korzeniewska // Pamiętnik Literacki. – 1954. – z. 3. – S. 1–43.
6. Kristeva J. Слово, діалог і повість / Julia Kristeva // M. Bachtin Dialog – język – literatura. – [red. E. Czapplejowicz i E. Kasperskiego]. – Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1983. – 608 s.
7. Markiewicz H. Odmiany intertekstualności / Henryk Markiewicz // Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa. – Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1989. – S. 61–96.
8. Nycz R. Intertekstualność i jej zakresy / Ryszard Nycz // Tekstowy świat. – Warszawa : PBB-IBL PAN, 1995. – 343 s.
9. Pieścikowski E. Na temat analogii między Dziennikami a opowiadaniem Stefana Żeromskiego / Edward Pieścikowski // Ruch literacki. – 1961. – № 6–9. – S. 276–281.
10. Śliwka Z. Związki Dzienników Stefana Żeromskiego z jego twórczością beletrystyczną / Zdzisław Śliwka // Język polski. – 1964. – № 9–10. – S. 17–45.
11. Żeromski S. Dzieła : w 8 t. T. 1 : Dzienniki / Stefan Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1963. – 311 s.
12. Żeromski S. Dzieła : w 8 t. T. 2 : Dzienniki / Stefan Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1964. – 409 s.
13. Żeromski S. Pisma zebrane : w 2 t. T. 2 : Opowiadania. Utwory powieściowe / Stefan Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1957. – 325 s.
14. Żeromski S. Syzyfowe prace / Stefan Żeromski. – Warszawa : Czytelnik, 1954. – 246 s.
15. Żeromski S. Ludzie bezdomni / Stefan Żeromski. – Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1987. – 408 s.

Анотація. Статтю присвячено проблемі інтертекстуальних зв'язків між «Щоденниками» С.Жеромського та його творами. Зроблено спробу простеження явища цитування на матеріалі різножанрової прози письменника. Проаналізовано фрагменти щоденникових записів та творів на предмет наявності у них елементів діалогічності.

Ключові слова: література, текст, інтертекстуальність, цитування, діалогічність, автобіографічна проза.

Summary. The article is devoted to the problem of intertextual relations between «Diaries» by S. Zheromsky and his works. «Diaries» written by a Polish writer for a long period of his life. They made a tangible impact on his further work, serving as a key to understanding the entire writer's work. The research is based on the theoretical works of M. Bakhtin, Y. Kristeva, G. Markevich, R. Nicha and other Polish and foreign literary scholars who studied the processes of intertext. An important issue to be solved is the problem of how the author uses diary entries in works and ways of transforming real information into a fictitious one. Despite the complexity and ambiguity of the problem, some coincidences and similarities seem to be plausible and indisputable facts of the analogy between the texts of Diaries and the works of Zheromsky. Daily entries make it possible to read the natural-philosophical representations of Zheromsky directly with his direct comments. It is established that the writer not only rewrites fragments of the diary. Working with «Diaries», the author borrows from them the most vivid memories from childhood and adolescence, creatively they process, adapt and translate into art works. Among the various aspects of intertextuality, the most common in the context of «Diaries» by S. Zheromsky is a quote. Therefore, the article attempts to trace the phenomenon of citation on the material of the writer's versatile prose. The fragments of diary entries and works are analyzed for the presence of the elements of dialogicity in them. «Diaries» testify to the formation and perfection of the talent of the writer, therefore they constitute the first true work of Zheromsky, and at the same time they are commanding the future rich creativity, its main ideological and artistic tendencies.

Key words: literature, text, intertextuality, citation, dialogicity, autobiographical prose.

Отримано: 3 липня 2017 р.

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ АКЦЕНТЫ В ТРАКТОВКЕ ОБРАЗА ПЕЧОРИНА (РОМАН М. ЛЕРМОНТОВА «ГЕРОЙ НАШЕГО ВРЕМЕНИ»)

Экзистенциализм основывается на интересе к человеческому существованию в его непосредственной данности (живой личности, нерасчлененной целостности субъекта и объекта) в таких его проявлениях как свобода, отчужденность, ощущение абсурдности бытия, тревога. Как философское направление экзистенциализм сформировался в 20-е – 50-е годы XX века (К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю и др.), но широта его проблематики, неоднородность подходов к ней, ее разработка не только в философском, но и в художественном ключе создали условия для все большего распространения понятий и подходов этой философии на весь круг культурных и художественных явлений, ставящих в центр своих исканий личность. В этом смысле оправдано говорить об экзистенциальных акцентах в романе Лермонтова «Герой нашего времени», хронологически не относящегося ко временам возникновения и распространения философии существования.

Не удивительно поэтому, что сегодняшние исследователи романа Лермонтова нередко упоминают об экзистенциальном характере проблематики этого романа Лермонтова (например, Т.К. Черная [10, 372], В.И. Влащенко [3]), развивая в этом отношении работы И.Виноградова [2], В.М. Марковича [4], Б.Т. Удодова [8] и др., а также рассматривают в этом ключе связь романа с творчеством предшественников экзистенциализма С. Кьеркегора [5] и Ф. Ницше [1, 20–28].

В нашей небольшой статье рассматривается отношение проблематики романа лишь к экзистенциальной трактовке свободы и, в связи с этим, к понятию «пограничная ситуация».

Экзистенциальный характер поисков главного героя романа Лермонтова наиболее очевидно проявляется в пограничных ситуациях. Печорин обычно не избегает таких ситуаций, а в «Фаталисте» даже намеренно ставит себя в положение, требующее от него сущностного самоопределения. На офицерской пирушке спор заходит о том, существует ли предопределение. В таком споре человек почти прямо соотносит себя с неясным истоком бытия, к которому он вынужден относиться как к данности. Но даже такого рода непреложная данность имеет смысл для человека лишь в том случае, если будет восприниматься не на логико-понятийном уровне, а на уровне интуитивно-органическом и личностном (см. о трактовке бытия в этом ключе у М.Хайдеггера: [9, 28–117]). Именно так и происходит в ситуации, описанной в «Фаталисте». Печорин хотя и вступает в спор с Вуличем и утверждает, что «нет предопределения», но при этом сам предмет их спора остается неясным в логическом отношении. Вулич готов выстрелить в себя из первого попавшегося ему пистолета, не зная, заряжен ли он. Он либо погибнет, либо останется жить, но ни то, ни другое не может стать аргументом в их споре о наличии предопределения. Ведь ключевое условие в данном случае (а это – знание времени смерти человека) не может быть выполнено ни одним из участников спора.

Значит, дело тут не в логических аргументах, а в самом экзистенциальном акте игры со смертью, на что решаются и Вулич и Печорин. В такой форме они переживают существование как таковое. Но если Вулич вполне осуществляет себя в этой игре, то Печорин способен еще и отстраниться от этой ситуации: он может и иронически отнестись к идее предопределения («мне стало смешно, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли...»), и одновременно может оценивать этих же людей без иронии – с рациональных, прагматических позиций, отмечая, что их вера давала им «силу воли».

И в целом, уникальное личностное бытие Печорина складывается и из его деяний, и из его рефлексии. Но означает ли это, что он своими актами самопознания совершает свободный выбор и берет ответственность за свое существование и существование мира? (По Сартру, реализуя какое-либо «свое присутствие в мире», человек делает мир своим и в этом смысле берет на себя ответственность за него и за самого себя [7, 754]). Несомненно так, но все же только в сфере сознания, потому что в сфере поступка даже «пограничные ситуации» едва ли могут уберечь его от экзистенциальной тоски, ведь он в конце концов ... «привык к близости смерти».

В связи с этим обратим внимание также и на противоречивую характеристику Печорина, исходящую от повествователя, который относит своего героя к существам родовым, типичным. Называя его «героем нашего времени», представителем поколения, он как будто вовсе не считается с уникальностью его личности.

«Поколение», по словам повествователя, составляют люди «разочарованные»; их «много», и отличает их «мода скучать», начавшаяся в высших слоях общества и спустившаяся к низшим.

Но «поколение» это не обладает внутренним единством. Повествователь утверждает, что среди этих людей есть такие, которые «больше всех и в самом деле скучают» (!), но они-то как раз и «стараяются скрыть это несчастье, как порок». То есть, эти люди, составляющие явное меньшинство в «поколении», не только не боятся оказаться вне «моды», но намеренно отстраняются от нее.

К ним, по сути, и относится Печорин, хотя повествователь все же говорит о принадлежности своего героя ко всему этому поколению. Как можно предположить, он просто не мог обойтись без отнесения своего героя к определенному общественному типу, считая такой способ понимания персонажа естественным. Требование времени способствовало этому: типизация к концу 30-х – началу 40-х годов осознавалась основным художественным средством в набиравшей силу натуральной школе. Кроме того, повествователь ведь говорит, что в Печорине пороки «поколения» даны «в полном их развитии». То есть, в Грушницком черты этого поколения даны в уже исчерпанном виде (карикатурность этих черт в нем – это и есть знак исчерпанности), а Печорин далеко не исчерпан. Он – прежде всего личность, а природа личности не просто сложна, но еще и непредсказуема (и в этом смысле неисчерпаема). Личность – это духовное измерение человека, которое превышает пределы его физического существования. В этом плане духовное развитие Печорина не закончилось вместе с его смертью: слишком уж богатые возможности были приданы ему, так что даже смерть производит впечатление просто механического обрыва его существования.

Печорин, конечно, связан со своим временем целой системой вполне конкретных отношений (социальных, родственных, служебных, межличностных и т. п.). Но всех этих связей недостаточно, чтобы объяснить его общечеловеческое содержание. А вот типологическое родство с такими образами, как шекспировский Гамлет и байроновский Манфред выполняет эту роль. И переживает Печорин свое существование примерно так же как эти герои экзистенциального плана и как подобные им герои литературы века двадцатого. В этом смысле Печорин укоренен не в своем времени, а в эпохе Модерна, для которой естественно кризисное состояние личности.

Список использованной литературы

1. Асоян А.А. Прологомены: Лекции по теории литературы: Учебное пособие / А.А. Асоян. – Омск: Изд-во Ом. гос. пед. ун-та, 1995. – 150 с.
2. Виноградов И. Философский роман Лермонтова / И.Виноградов // Новый мир. – 1964. – № 10. – С. 210–31.
3. Влащенко В.И. Трагедия Печорина / В.И.Влащенко // Нева. – № 3. – 2016. – С. 40–50.
4. Маркович В. М. Проблема личности в романе Лермонтова «Герой нашего времени» / В.М. Маркович // Известия АН Казахской ССР. – Серия обществ. наук. – 1963. – Вып. 5. – С. 63–75.
5. Мильдон В. Лермонтов и Кьеркегор / В.Мильдон // Октябрь – 2002. – № 4. – С. 185–190.
6. Перемиловский В. Из книги «Лермонтов» / В.Перемиловский // Фаталист. Зарубежная Россия и Лермонтов: Из наследия первой эмиграции / Сост., вступительная статья и комментарии М.Д. Филина. – М. : Русский мир, 1999. – С. 118–124.
7. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо . Нарис феноменологічної онтології / Ж.-П. Сартр / Пер. з фр. В.Лях, П.Таращук. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 854 с.
8. Удодов Б. Т. «Герой нашего времени» / Б.Т.Удодов // Лермонтовская энциклопедия / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва «Сов. энцикл.». – М. : Сов. энцикл., 1981. – С. 101–111.
9. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер / Пер. с нем. В.В. Бибихина. – Харьков: «Фоллио», 2003. – 503, [9] с. – (Philosophy).
10. Черная Т. К. Русская литература XIX века. Поэтика художественноиндивидуальных систем в литературном процессе / Т.К. Черная. – Ставрополь: Изд-во Ставропольского ун-та. – 2004. – 402 с.

Анотація. У статті мова йде про екзистенційний вимір роману Лермонтова «Герой нашого часу». Автор статті вказує на стійкий науковий інтерес до цієї теми, а у своїй статті обмежується розглядом того, як проблематика роману співвідноситься із екзистенційним трактуванням свободи, а також із поняттям «гранична ситуація». На думку автора статті, екзистенційний вільний вибір і пов'язана з ним відповідальність цілком доступні Печорину лише у сфері рефлексії, але не у сфері дій та вчинків. У цьому і полягає специфіка ставлення головного героя роману Лермонтова до категорії «свобода».

Ключові слова: М.Ю. Лермонтов, екзистенціалізм, рефлексія, вибір.

Summary. Modern Russian researchers of Mikhail Lermontov's novel «A Hero of Our Time» (for example, T.K. Chernaya, V.I.Vlaschenko and others) often state his correlation with existential philosophy. V.Mildon describes the relationship between Lermontov's novel and Kierkegaard's

philosophy; A. Asoyan describes the connection between the «Hero of Our Time» and the philosophy of Nietzsche. But the existential specificity of Lermontov's novel has not been studied enough.

In this article, the most obvious manifestations of existential philosophy in Lermontov's novel are considered.

The protagonist of Lermontov's novel «A Hero of Our Time» is often in the so-called «limit situation» (Karl Jaspers). But his attitude to freedom is determined not by this «situation», but by his self-reflection. Pechorin's true freedom is realized not in actions, but in reasoning.

At the same time, the uniqueness of Pechorin's personality contradicts his typical character. According to the narrator, Pechorin is the representative of the «generation», he is «the hero of our time». But the narrator introduces this contradiction intentionally. In fact, Pechorin's belonging to the «generation» is fictitious. Only Grushnitsky is the representative of the «generation». Thus, the narrator only strengthens the uniqueness of the protagonist of the novel.

The specific character of the main character of Lermontov's novel is that he is an ideological hero. The existential character of the main character of the novel is realized mainly in the ideological sphere. Besides, freedom Pechorin is atheistic rather than religious.

Key words: *Mikhail Lermontov, existentialism.*

Отримано: 29 липня 2017 р.

УДК 821.161.2-2.09''18''Костомаров

О. О. Товт

ХУДОЖНІ ПОШУКИ М. КОСТОМАРОВА В ЖАНРІ ДРАМАТИЧНОЇ ПОЕМИ («ПЕРЕЯСЛАВСЬКА НІЧ»)

Взаємодія літературних родів в українському письменстві веде до появи суміжних змістоформ: поєднання епічних, ліричних та драматичних елементів породило драматичну поему. Уперше твір, означений цим жанром, з'явився в харківському альманасі «Молодик на 1843 год» (частина 1) («Сцена из драматической поэмы» В. Соколовського), що свідчить про давню традицію. Пізніше до драматичної поеми зверталися І. Франко («Сон князя Святослава»), М. Старицький («Остання ніч»), Леся Українка («Кассандра», «Руфін і Прісцилла», «У пущі», «Бояриня», «Оргія»), І. Кочерга («Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий»), І. Драч («Соловейко-Сольвейг») та інші.

Особливості драматичної поеми розглядаються в працях Б. Мельничука [8], Л. Дем'янівської [2]. У згаданих дослідженнях автори окреслюють не тільки питання історії та теорії жанру, але й простежують ідейно-естетичні особливості творів цієї групи. Проте нечисленні дослідження про драматичну поему зумовлюють необхідність подальшого вивчення цього жанрового утворення.

Б. Мельничук у праці «Драматична поема як жанр» визначає межі жанру драматичної поеми, виокремлює характерні ознаки, окреслює основні етапи розвитку в українській літературі. За словами літературознавця, «...драматична поема підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, – в її основу покладені конфлікт, боротьба протилежностей. Однак на відміну від драми вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку, точніше кажучи, в центрі її – ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів» [8, 59].

Синтез ознак всіх літературних родів – драматичного, епічного, ліричного – у жанрі драматичної поеми простежує Л. Дем'янівська. У розвідці «Українська драматична поема» дослідниця виокремлює такі риси жанру: «в основі <...> «внутрішній» – психологічний, світоглядний конфлікт» [2, 8], «це зразок мішаної форми, де синтезуються ознаки драми і ліро-епічної поеми» [2, 8], «тенденція до «притчевості, до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомий філософської думки, ідеї» [2, 9], «винятково сильний емоційний заряд» [2, 9].

У літературознавчому словнику-довіднику дослідники Р. Гром'як та Ю. Ковалів називають драматичною поемою «невеликий за обсягом віршований твір, в якому поєднуються жанрові форми драми та ліро-епічної поеми. Основу драматичної поеми становить внутрішній динамічний сюжет – власне, конфлікт світоглядних та моральних принципів при відсутності панорамного тла зовнішніх подій» [7, 210]. Зразком цього жанру автори вважають «Переяславську ніч» М. Костомарова. Цікаво, що в згаданому словнику вище вказаний твір належить і до жанру трагедії. Сам драматург у підзаголовку назвав «Переяславську ніч» трагедією. Безперечно, авторське визначення жанру важливе: письменник дає ключ до розуміння його творчих пошуків реципієнтам.

Цікавою є думка Л. Дем'янівської про те, що «драматична поема розквітла в творчості романтиків <...>, її близькість до трагедії в плані тематичному, слабкість власне драматичного нерва і те, що у творах цієї видової форми протиставляються не так характери, як різні типи світогляду» [2, 10–11]. Звернення до минулого – яскрава риса романтичного мистецтва. Осмислюючи переломні моменти історії України, М. Костомаров надає їм загальнонаціонального характеру та проектує їх на проблеми сучасності, адже він «більше од своїх попередників уміє вже зміркувати і зважити старовину й сучасність» [3, 350]. Відтак спостерігаємо в його художньому доробку своєрідний синтез минулого, сучасного та майбутнього. Таким чином митець справляє на читача таке враження, ніби все відбувається перед ним наочно.

Розвиваючи думку про тематичну спорідненість жанрів, зауважимо: у творі «Переяславська ніч» М. Костомаров змалював епоху Хмельницького, а саме початок народно-визвольної війни українського народу проти польсько-шляхетського панування. Працюючи над художнім полотном історичного минулого, драматург використовував праці Г. Кониського («История Русов»), Д. Бантиша-Каменського («История Малой России»), І. Срезневського («Запорожская старина»). Проте «довіра до таких непевних джерел» [5, 339] призвела до неправильного датування: дію в творі віднесено до 1649 року, хоча насправді війна почалась 1648 року. Уперше «Переяславська ніч» М. Костомарова була опублікована в альманасі «Сніп» О. Корсуна та ще двічі друкувалася за життя автора (Львів, 1867; Одеса, 1875).

За спостереженням М. Яценка, «історична основа твору представлена у найзагальніших рисах» [10, 5]. Автор не зосереджує увагу на розвитку подій, натомість основну увагу приділяє зіткненню поглядів, думок, ідей героїв, мінімізуючи роль зовнішніх чинників, що наближає «Переяславську ніч» до жанру драматичної поеми, в якій слово переважає над дією. Це зумовлює послаблення сценічності твору. Відомо, що дослідники творчості М. Костомарова вказували на несценічність його п'єс. Такої долі свого часу зазнала також поетична драматургія І. Кочерги, Лесі Українки. Їх твори називали «драмами для читання», а спроби постановки зазнавали краху. Причиною цього, в першу чергу, була орієнтація театрів на прозові твори. Проте практика театру підтверджує хибність думки про нетеатральність драматичних поем. Причину побутування такого міфу слід, очевидно, вбачати в неготовності глядачів сприймати складні філософські узагальнення, не менш важливу роль відіграє також акторська майстерність.

Гостра боротьба ідей пронизує твір М. Костомарова, в якому конфлікт поглядів зумовлений утисками українців польською владою. Звертаючись до трагічних сторінок минулого, автор не просто осмислює причини та характер національно-визвольних змагань українського народу, але намагається віднайти спосіб протистояння польсько-шляхетському пануванню, причиною якого є питання вільного віросповідання.

В основі сюжету протистояння двох ідей – непримиренності до ворога, виразником якої є Лисенко, та переконання священика Анастасія про християнську покору, всепрощення. Якщо для трагедії основним засобом вираження сутності персонажів є дія, то в драматичній поемі першочергове значення належить слову. У творі конфліктні ситуації розкриваються у формі гострих словесних двобоїв. М. Костомаров зіткнення поглядів, думок героїв розкриває через діалог, який передає приховані емоції персонажів, розриває їх психологічний стан.

Твір написано неримованим п'ятистопним ямбом, «так званим високим трагедійним стилем» [4, 57], адже «...коли розвинувся діалог, то сама його природа винайшла властивий йому розмір, бо з усіх метрів ямбічний найбільше наближається до розмови» [1, 45–46]. Звернення саме до цього розміру з одного боку зумовлено також «природністю його інтонації» [8, 54], а з іншого – давало змогу «говорити на високих регістрах, в емоційно піднесеному, справді поетичному тоні» [8, 54]. М. Костомаров обрав для свого твору віршовану форму, що є суттєвою ознакою жанру драматичної поеми. Така організація викладу, на думку Б. Мельничука, «надає творові неповторного звучання, своєрідної інтонації, наснажує його високою емоційністю» [8, 12]. Саме тому кожна репліка персонажа твору «Переяславська ніч» є поетично та емоційно оформлена і за їх допомогою розкривається художній конфлікт, який будується на протиставленні християнської ідеї примирення Анастасія заклик до кровопролитної боротьби Лисенка.

М. Костомаров відтворює психологію героїв, проникає в потаємні глибини їх внутрішнього світу. У творі можна простежити діалектику стосунків персонажів. На початку Лисенко та Анастасій – супротивники. Головну роль у повстанні переяславців драматург відводить історичній особі – Чужестранцю-Лисенку. Скалічений до невпізнання ворогами – «...каліка, хворий, перебитий, / Як дерево підрублене <...> Чудо, / Опудало – шупльік лякати, стовп / Потрухлий...» [6, 242] – він залишається активним борцем, виразником загальнонародних інтересів. Під зовнішністю героя прихована неабияка сила духу, відвага та почуття справедливості. Він виявляє відданість народу, готовий на самопожертву заради перемоги над ворогами: «Багацько лиха я ля-

хам подіав, / Багацько християнських городів / Повизволялись через мене... / А рідний Переяслав мій... Останній / Раз, може, я над ворогом потішусь, – Нехай же раз сей буде за родину!» [6, 244].

На відміну від Лисенка Анастасій виступає противником збройної боротьби. Якщо перший переконує в необхідності «відомстити ворогам за смерть» [6, 243], то священник запевняє: «Гріх великий / Відплачувать злочинцям по-зłodійськи» [6, 240]. Полеміка протилежних поглядів на тактику визвольної боротьби призводить до кардинальних змін у відносинах між конфліктуючими особами, які, в першу чергу, є захисниками народу. Якщо спершу Лисенку й вдається переконати народ у потребі боротьби, то зроблено це драматургом лише для того, щоб «підкреслити трагедійність фінальної сцени і більш переконливо і глибоко показати ідейну поразку того ж Лисенка» [4, 50].

Сам М. Костомаров як набожна людина є виразником ідеї всепрощення. Оскільки твір є зразком драми ідей, то втіленням позиції автора є переконливі словесні докази, а не активне протистояння, яке характерне для драми характерів. Мудрі настанови Анастасія про розв'язання конфлікту на християнських засадах усе-таки спонукають Лисенка відмовитися від помсти та припинити кровопролиття: «Так, правда, правда: ізробити добре / Солодче в сто разів, ніж зле! / О, як мені тепер на серці легко!..» [6, 269]. Попри трагізм долі героя він є втіленням не трагічного, а героїчного начала.

Крім того, у творі представлено конфлікт у душі Марини, сестри Лисенка, який полягає в зіткненні патріотичних поривань та вибору серця. «Образ Марини, – зазначає В. Івашків, – перший в історії української драми високий образ жінки-патріотки, новий у той час тип трагедійного характеру» [4, 56]. Мужність та хоробрість у вчинках, духовність та самовідданість, ніжне кохання та палкий патріотизм – ось риси, які вирізняють прекрасну представницю жіноцтва. Вона прагне волі та незалежності для рідного народу, тому у виборі між національним та особистим жертвує своїм коханням задля свободи співвітчизників.

У творі «віднаходимо глибокий філософський смисл, драматург ставить і вирішує одвічні проблеми життя і смерті, осмислює сутність людського буття через страх, жаль і очищення (катарсис) – три основні категорії трагічного» [4, 42].

У драматичному творі обмежені можливості авторського мовлення, що підвищує вагомість таких елементів твору як епіграф, ремарка, уведення хору. Саме вони сприяють вираженню авторських думок, поглядів, оцінок. Як наслідок розширюються межі драматичного твору за рахунок його наближення до епічного роду літератури.

Важливим компонентом структури тексту є епіграф. Він сприяє формуванню в читача асоціацій, необхідних для розуміння історичних подій, характерів тощо. До твору «Переяславська ніч» М. Костомаров епіграфом обрав наступні слова:

*«Тако свободився народ руський
з-під іга лядського єгипетського.*

*Ой у нашій у славній Україні
Бували колись престрашні злигодні,
бездольні години.
Ніхто вкраїнців не рятував,
Ніхто за їх Богові молитв не посилав,
Тільки Бог святий наших не забував...
Отже й пройшли, і зійшли злії незгоди.
Немає нікого, щоб нас подолали!» [6, 217]*

Увівши до твору думу «Повстання Наливайка» зі збірника «Українські народні пісні» (1834) М. Максимовича, драматург концентрує увагу читачів на трагічних сторінках української історії та нездоланності народу. Епіграф має велике смислове навантаження, створює емоційну атмосферу, сприяє розкриттю художнього змісту тексту.

Окреме місце в структурі драматичного твору належить ремаркам. Вони не просто виконують роль службового коментаря, а є елементом художньої структури дії, виразником авторської позиції. Літературознавець С. Хороб виокремлює дві тенденції звернення авторів до їх використання: «Перша – виконання службової, як було з часів виникнення драматичного роду літератури. Друга тенденція проявляється в прагненні до самостійного художнього образу, до все більш повної характеристики дійової особи. Важливо, що названі тенденції <...> взаємодоповнюються» [9, 54].

Залежно від розташування можна виокремити два типи ремарок у творі «Переяславська ніч»: ті, що розташовані поза діалогом та ті, що розташовані в межах діалогу. Якщо перший тип вказує на часові, просторові відношення, то другий сприяє розкриттю думок, почуттів, переживань героїв.

Ще однією формою авторської присутності в творі є введення хору. На відміну від античних трагедій, де його функція зводилася до возвеличення богів, у творі М. Костомарова він є виразником авторських сентенцій. Уведення хору як ліро-епічного складника в канву тексту свідчить про розширення меж і збагачення традиційної форми драматичного твору. За Ф. Шиллером, «хор очищает трагическое произведение, отделяя рефлексию от действия, и именно по средством этого отделения вооружает ее самое поэтической силой» [11, 662]. М. Костомаров двічі вводить хор у текст. Уперше ним оспівується важка доля України, дівчата нагадують хлопцям про їх обов'язок: «*Іспершу ви родиноньці / Слободу узверніть, / Іспершу чужестранців ви / З родини проженіть*» [6, 248]. Удруге хор оспівує силу кохання Марини до польського старости й одночасно проголошує першість патріотичного обов'язку. Очевидно, М. Костомаров, під впливом естетичної теорії Ф. Шиллера, уводить хор, щоб «высказать суждения о прошедшем и грядущем, о далеких временах и народах, обо всем человеческом вообще, чтобы подвести великие итоги жизни и напомнить об уроках мудрости» [11, 662].

Аналіз жанрової природи твору «Переяславська ніч» М. Костомарова свідчить про синтез та взаємопроникнення літературних родів. Міжжанровий синкретизм вказує на здатність художнього тексту реагувати на суспільні зміни. Використовуючи художні прийоми й засоби літературних родів, автор звертається до трагічної й водночас героїчної боротьби українського народу за національне визволення. На тлі драматичних сторінок історії митець порушує й вирішує проблеми своєї доби. Автор змальовує виняткових героїв, які виявляють високу громадянську та національну самосвідомість, вирізняються духовною міццю, відданістю народним ідеалам. Почуття патріотизму, честі, гідності вирізняють їх з-поміж продажності, підступності, жорстокості ворогів. Тому навіть за умови загибелі героя проголошується торжество добра, справедливості, правди.

Хоча М. Костомаров зараховує свій твір до жанру трагедії, та в тексті можна чітко виокремити риси драматичної поеми: простежується перевага слова над дією, світоглядного конфлікту над сюжетною подією, домінування філософських роздумів над об'єктивним зображенням дійсності.

«Переяславська ніч» характеризується віршованою організацією викладу, стислістю форми, драматизмом подій та образів, розкриттям психології персонажів, напруженістю монологів і діалогів, влучністю висловів.

Драматургічний дискурс обмежує авторську комунікацію із читачем, що підвищує вагомість таких елементів твору як епіграф, ремарка, введення хору. Саме вони сприяють вираженню авторських думок, поглядів, оцінок.

Жанр драматичної поеми виражає глибокий філософський зміст, дає змогу відчутти значущість людського буття.

Список використаних джерел

1. Арістотель. Поетика / Арістотель. – К. : Мистецтво, 1967. – 136 с.
2. Дем'янівська Л. Українська драматична поема. Проблематика, жанрова специфіка / Л. Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 159 с.
3. Єфремов С. Історія українського письменства / С. Єфремов. – К. : «Феміна», 1995. – 688 с.
4. Івашків В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX століття / В. Івашків. – К. : Наукова думка, 1990. – 142 с.
5. Костомаров М. Автобіографія / М. Костомаров // Костомаров М. І. Історичні постаті / Перекл. І. С. Голуб. – Дніпропетровськ: Січ, 2008. – С. 301–594.
6. Костомаров М. Твори: В 2 т. / М. Костомаров. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія; Драми; Оповідання. – 538 с.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
8. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. Літературно-критичний нарис / Б. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 143 с.
9. Хороб С. Функціонування ремарки в структурі сучасної української драматургії 60–80-х років / С. Хороб // Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. Зб. статей. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1999. – С. 53–69.
10. Яценко М. Минуле переростає в сучасність (Драматургія Миколи Костомарова) / М. Яценко // Слово і час. – 1992. – № 5. – С. 3–8.
11. Шиллер Ф. О применении хора в трагедии / Перевод А. Горпфельда / Ф. Шиллер // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 7 т. – Москва, 1957. – Т. 6: Статьи по эстетике. – С. 655–664.

Анотація. У статті досліджується жанрова природа твору «Переяславська ніч» М. Костомарова, характерною ознакою якого є синтез та взаємопроникнення рис драматичного, епічно-

го та ліричного начал. Видозміни основних літературних жанрів зумовлені новими закономірностями й вимогами часу, що знаходять відображення в змісті та формі художнього тексту. Митець зараховує свій твір до жанру трагедії, та в тексті можна чітко виокремити риси драматичної поеми.

Ключові слова: М. Костомаров, «Переяславська ніч», трагедія, драматична поема, міжжанровий синкретизм.

Summary. *The nature of the genre in «The Pereiaslav Night» is explored in the article. The characteristic features of the work are synthesis and interpenetration of dramatic, epic and lyric principles. Modifications of the main literary genres are conditioned by new laws and requirements of the time which is reflected in the content and form of artistic text. Thus, syncretism among genres evidences not only flexibility and mobility of analyzed category but also the ability of artistic text to react to social changes. The author appeals to both tragic and heroic struggle of the Ukrainian people for their national liberation using artistic methods. The author raises and solves the problems of his time. The author depicts exceptional heroes who exhibit high civil and national self-awareness, are distinguished by spiritual power and devotion to national ideals. A feeling of patriotism, honor and dignity are distinguished among cruelty and insidiousness of enemy. That is why despite the hero's death the triumph of good, justice, true is proclaimed.*

Although M. Kostomarov sets off the work to the genre of tragedy we can clearly distinguish the signs of dramatic poem: advantage of word is traced above an action, world view conflict above the plot, prevailing of philosophical reflections above the objective image of reality.

«The Pereiaslav Night» is characterized by the rhyme organization of exposition, conciseness of form dramatic effect of events and characters, psychology of personages, tension of monologues and dialogues, and accuracy of expressions.

Dramaturgic discourse limits authorial communication with a reader, that promotes the importance of such elements of work as epigraph, remarque, and introduction of choir.

They assist expression of authorial ideas, looks, and estimations. As a result the limits of dramatic work are broaden due to its approaching to the epic kind of literature.

Thus, the genre of dramatic poem expresses deep philosophical maintenance at high emotional tension of exposition, gives an opportunity to feel meaningfulness of human existence.

Key words: M. Kostomarov, «The Pereiaslav Night», tragedy, dramatic poem, syncretism among genres.

Отримано: 7 липня 2017 р.

УДК 821.161.2

О. Д. Харлан

ГЕОПОЕТИКА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Термін «геопоетика» все більше входить в літературознавчий обіг. Не так давно вчені відзначали його незвичність та новизну [7; 12], а в сучасних українських наукових і публіцистичних виданнях його зустрічаємо все частіше. Можна назвати публікації В. Романишин [7], О. Шаблія [10], І. Бондаря-Терещенка [3], Т. Шевченко [11], цикл Ю. Андруховича «Геопоетика» з книги «Диявол ховається в сирі» [2, 140–236]. Стаття є спробою проаналізувати й узагальнити наявні сьогодні погляди щодо терміну «геопоетика» та визначити перспективи розвитку літературознавчих досліджень, виконаних із залученням термінологічного апарату. Праці В. Абашева [1], М. Домбровського [12], Е. Рибіцької [6], В. Романишин [7] певною мірою визначають найбільш важливі та актуальні напрями досліджень.

Якщо йти в хронологічному порядку, то запровадив і проанонсував термін «геопоетика» Кеннет Вайт (нар. 1936 р.), уродженець м. Глазго, який із середини 1960-х рр. переїхав до Франції, де заснував Інститут геопоетики. Його важливі праці «Альбатросова скала: вступ до геопоетики» (1994), «Парадоксальна стратегія: досвід культурного спротиву» (1998) та ін. Мислитель визначив явище геопоетики як «вивчення інтелектуальних і чуттєвих зв'язків між людиною й Землею з метою створення гармонійного культурного простору» [9], а у творі «Дикі лебеді» [8] з оригінальним жанровим визначенням «подорож-хоку» пропонує алегоричне трактування цього поняття. К. Вайт звертається до праці Бюффона «Природнича історія» (у 36 томах, написана між

1749 та 1789 рр.), в якій учений, поряд з багатьма іншими птахами, говорить про лебедя, використовуючи легенди, міфи, історичні факти про цього птаха, звертається до лінгвістичних «подорожей», фіксує його назви різними мовами, до літературних творів, де лебідь описується як красивий, розумний і сильний. Бюффон робить висновок, на чому К. Вайт наголошує, що цей гордий і красивий птах втілює водночас і політичну модель, адже він живе в мирі з Природою, «ніби Король дарує свою прихильність численним племенам водоплавних птахів, які всі, здається, підкоряються його законам; втім, він – лише перший серед рівних в тихій республіці», громадяни якої не бояться свого правителя, а він просить «лише спокою і свободи» [8].

Саме такий опис живої істоти для Вайта є найбільш цінним і правдивим, тому що, йдучи за природничою філософією XVIII ст., тут поєднується поезія, наука, філософія, а також проявляється глобальне зацікавлення світом і такі ж спроби «знайти науковий і поетичний код до його сприйняття і розуміння» [8]. Мислитель підкреслює марність знайти глобальну відповідь, але формулює розуміння світу як виникнення «поля взаємозв'язків», яке може виникнути, як і люди, які намагатимуться відчутти згустки цього поля. «Люди, які вміють літати і яким небайдужі дикі лебеді» [8]. І вже у «Вступі до геопоетики» зробив висновок, що «геопоетика прагне радикально переосмислити взаємини «людина – світ» з перспективи істинних культурних змін» [16, 18].

Подібної думки дотримується і Ю. Андрухович, для якого геопоетика – універсальний культурний проект, творча стратегія, повернення до цілісного поетичного сприйняття світу. У однойменному циклі зі збірки «Диявол ховається в сирі» («Впритул до недосяжного») автор протиставляє поняття «геопоетика» і «геополітика», акцентуючи на тому, що геополітика – це «махінації з територіями, ментальностями, культурами», а геопоетика – «досяжність недосяжного», «вибух людського і поетичного», від якого «геополітична система дає збій» [2, 236]. Цікаво, що «найбільшим геопоетом нашого часу» Андрухович називає Івана Павла II, бо «він причетний до начудовіших чудес останньої чверті століття і передусім у тій частині світу, з якої походив сам – рухомою й непевною субстанцією «між Росією і Заходом», що її досі називають Центрально-Східною Європою. Що це було: енергетика віри, сила молитви, перехід метафори в метафізику?» [2, 236]. За слово «геопоетика» Ю. Андрухович висловлює подяку поету Ігорю Сіду, який першим провів у 1996 р. конференцію з геопоетики у Москві, а також є упорядником антології «Введение в геопоетику. Одиночные экспедиции в океане смыслов» [4].

Інший погляд на поняття «геопоетика» – філологічний, літературознавчий. Загалом, учені вважають геопоетику складовою поетики, яка вивчає «як образи географічного простору в індивідуальній творчості, так і локальні тексти (або надтексти), які формуються в національній культурі як результат освоєння окремих місць, регіонів географічного простору і концептуалізації їх образів» [1, 18].

Е. Рибіцька називає звернення до геопоетичних студій – топографічним поворотом у літературознавчих дослідженнях [6]. Акцентуючи на проблемі термінології (просторовий поворот (spatial turn) чи топографічний (topographical turn)), схиляється до думки, що більш точним є другий термін, бо «топографічний поворот має виразно більший і привабливіший семантичний потенціал, особливо для літературних досліджень. Етимологічно топографія як *topos graphos* – опис простору – має солідніше узасаднення на ґрунті літературознавства, не лише з огляду на багату і тривалу традицію риторичну. Бо у краєвиді сучасного мислення топографія спів-грає з переконанням про літературне і культурне витворення простору» [6, 338]. Водночас, наближеними поняттями вона фіксує наступні: гетеротопія, топотропографія, топонімія, топологія, атопія, утопія, дистопія, атопічний суб'єкт, атопізація.

Дослідниця окреслює царини літературознавчих студій, до яких веде топографічний поворот. Серед найбільш поширених вона називає новий регіоналізм; тематичну спаціологію (термін А. Лефевра, під яким він розуміє «єдину теорію простору»), що проявляється в дослідженні топіки дому, саду, гори, лісу, пустелі тощо; важливим є те, що інтерпретується простір у різних перспективах – гендерній, постколоніальній, етнічній, а також імагологічній (на чому наголошує і М. Домбровський [12]).

Привабливість аналізу з використанням просторових категорій Е. Рибіцька демонструє на прикладі досліджень Еви Лукашик [14], перелічуючи запропонований дослідницею просторовий понятійний інструментарій: територія, кордон, маршрут, номадизм, діаспора, «міфічна географія» тощо.

Важливим питанням геопоетики є також проблема співвідношення простору (місця) і літератури, власне письменника, адже кожен письменник пов'язаний з тим чи іншим місцем своїм народженням, перебуванням, зверненням до подій, що там відбувалися. Дослідники пропонують такі відношення аналізувати за допомогою терміну рефракція, взятого з оптики: література в такому випадку стає призмою, що перетворює загальні місця на літературні. Польська авторка за-

уважає, що відношення можна розглядати крізь призму географії літературних середовищ, коли не людина «олітературює» місце, а місце сприяє розвитку письменницького таланту і середовища.

Окремим напрямом можна вважати урбаністичні студії, що «стосуються специфіки теперішньої культурної ситуації давніх колоніальних метрополій і особливо Лондона» [6, 340]. Визначаються різноманітні дислокації, зокрема етнічні, національні, релігійні, статеві і культурні. Місто – представник метрополії стає місцем, у якому формується новий простір культурної гібридизації, а процес руйнування початкової опозиції (метрополія – колонія) супроводжується появою нової: центр – передмістя. Давня метрополія, таким чином, «стає територією агону-змагання, конфлікту, насильства на етнічно-релігійному ґрунті» [6, 341]. Таким чином, витворюється нова літературознавча термінологія, що включає категорії колоніальної та постколоніальної культури.

Ще одним напрямом, пов'язаним з топографічним поворотом, є екокритичні дослідження. На сьогодні в українському літературознавстві вже появились видання, зроблені в цьому контексті [5], і цінним є те, що вони зроблені також з використанням традиційного термінологічного арсеналу, особливо того, що стосується репрезентації природи в літературі.

Найбільш значимим наслідком топографічного повороту можна назвати зміну відношень між літературознавством і географією. Культурна (гуманістична) географія розвинулася в 1970-х рр. і акцентувала на антропологічному вимірі. Взаємозв'язок географічних і літературознавчих досліджень (як і белетристики загалом) простежується у зворотних напрямках. Як письменники і літературознавці часто прив'язують свої праці до конкретного географічного місця і простору, так і вчені-географи вдаються до текстів філологів через бажання надати індивідуального відчитання і бачення природних ландшафтів. Прикладом може бути праця Беати Тарновської «Поетична географія у повоєнній творчості Чеслава Мілоша» [15], у якій авторка поетичні описи різних краєвидів (американських, французьких тощо) трактує через географічну і метафізичну призму, оприявнюючи конкретне місце і символічне Місце.

Ландшафти можуть вважатися носіями відомостей і спогадів [13]. Існує зв'язок між територією і подіями, що на ній відбувалися, і про які пам'ятають нащадки. Події, важливі з погляду національної ідентичності, фіксуються як через місця (гори, ріки, ліси тощо), так і через їх назви. Для геопоетики аспекти поетичної пам'яті географічного простору визначають висвітлення топографії як кодування пам'яті, як площини, на яку проектується події, що пов'язані з національною та політичною ідентичністю.

Е. Рибіцька звертає увагу на різне трактування поняття «літературна географія» сучасним літературознавством: це може бути галузь науки, яка досліджує активність літературного життя в тому чи іншому регіоні (так зване літературне краєзнавство); важливою є співдія корпусу текстів, що репрезентують певне географічне місце, із цими місцями; розміщення літератури у глобальних концептах тощо. Загалом дослідниця визначає такі тенденції сучасного мислення про простір після топографічного повороту: «хіазматичне розуміння відносин між простором з одного боку і мовою, літературою і культурою – з іншого; не есенціальне, а динамічне розуміння простору як конфігурації перемінних або транзитного простору, не-місця; поєднання просторовості із темпоральністю; повернення категорії місця за чим йде акцентування локальних і регіональних, а також і інших (статевих, етнічних, класових, культурних) параметрів дослідника, письменника чи художніх практик, а також пов'язана із цим проблематизація опозиції локальне – глобальне; особливе зацікавлення гібридними просторами, гетеротопіями і пограниччями; пересування перспективи від онтології до ідеології, від *mimesis* до прагматики влади над простором, від універсальної міфологізації до символічного насилля, від поетики простору до політики місця; переконання, що література перформативно прикликає, творить і надає значень простору» [6, 348].

Геопоетика як міждисциплінарне поле на межі культурної (образної) географії і літератури веде до проблемних питань, актуальних як для світового, так і для українського літературознавства. Серед них – питання регіоналізму, що включає не тільки ностальгичний варіант «малих батьківщин», а й проект, у якому зосереджене розуміння гомогенної національної культури і критичного (відкритого) регіоналізму, новий погляд на локальні нарації; для національного літературознавства важливим є відчитання багатьох іноземних джерел про історичну топографію України (особливо з погляду сучасних подій); питання співвідношення між суб'єктом і місцем (не-місцем), введення в гуманітарний простір *homo geographicus*, а також колективної, локальної, регіональної, космополітичної ідентичностей.

Список використаних джерел

1. Абашев В.В. Русская литература Урала. Проблемы геопоетики: учеб. пособие / В. В. Абашев; Перм. гос. нац. иссл. ун-т. – Пермь, 2012. – 140 с.

2. Андрухович Ю. Геопоетика // Андрухович Ю. Диявол ховається в сирі. Вибрані спроби 1999–2005. – К. : Критика, 2007. – С. 141–236.
3. Бондар-Терещенко І.Є. Структурні особливості літературного дискурсу 1990-х рр. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / Бондар-Терещенко І.Є. – К., 2006. – 22 с.
4. Введение в геопоетику. Одиночные экспедиции в океане смыслов: Антология. – М. : Арт-Хаус Медиа, 2013. – 386 с.
5. Горболіс Л.М. Екокритичні виміри української літератури: доцільність прийнятність застосування (на прикладі «Лісової пісні» Лесі Українки) / Л.М. Горболіс // Філологічні трактати. – 2011. – Т. 3. – № 3. – С. 5–10.
6. Рибіцька Е. Від поетики простору до політики місця. Топографічний поворот у літературних дослідженнях : пер. з польськ. Д. Вирський / Ельжбета Рибіцька // Ейдос. – 2013. – № 7. – С. 337–353.
7. Романишин В. Геопоетика як літературна топографія та теоретична рефлексія над літературним часопростором / Віра Романишин // Проблеми гуманітарних наук : зб. наук. пр. Дрогобицького держ. пед. у-ту імені Івана Франка / Ред. кол. Т. Біленко (головний редактор), М. Федурко, Я. Яремко та ін. – Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2011. – Випуск 28. Філологія. – С. 241–252.
8. Уайт К. Дикі лебеди. Путешествие-хокку / пер. с фр. Василий Голованов [Електронний ресурс] / Кеннет Уайт // Дружба народов. – 2009. – № 4. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2009/4/ke30.html>.
9. Уайт К. Странствующий дух. Эссе / пер. с англ. Гелены Гриневаой [Електронний ресурс] / Кеннет Уайт // Новая юность. – 1997. – № 5–6. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nov_yun/1997/5-6/white.html.
10. Шаблій О. До основ геопоетики (на основі текстів Тараса Шевченка) / Олег Шаблій // Часопис соціально-економічної географії. – 2014. – Вип. 17 (2). – С. 10–17.
11. Шевченко Т. Образ «своєї території» як концептуальний засіб вираження авторського світобачення в есеїстиці Ю. Андруховича / Тетяна Шевченко // Проблеми сучасного літературознавства : Зб. наук. праць / Відп. ред. Є.М. Черноіваненко. – Одеса : Астропринт, 2011. – Вип. 15. – С. 273–289.
12. Dąbrowski M. Geopoetyka jako principium comparationis w badaniach kulturowych / Mieczysław Dąbrowski // Rocznik Komparatystyczny. – 2012 (3). – Szczecin : Wydawnictwo naukowe uniwersytetu Szczecińskiego, 2012. – S. 9–28.
13. Geopoetiken. Geographische Entwürfe in den mittel- und osteuropäischen Literaturen. – Berlin: Kadmos, 2010. – 303 S.
14. Łukaszyc E. Terytorium a świat. Wyobrażeniowe konfiguracje przestrzeni w literaturze portugalskiej od schyłku średniowiecza do współczesności / Ewa Łukaszyc. – Kraków : Uniwersytet Jagielloński, 2003. – 290 s.
15. Tarnowska B. Geografia poetycka w powojennej twórczości Czesława Miłosza / Beata Tarnowska. – Olsztyn : Wyższa Szkoła Pedagogiczna, 1996. – 172 s.
16. White K. Wstęp do geopoetyki / przeł. K. Brakoniecki / White Kenneth // Gazeta literacka «Migotania przejaśnienia». – Nr. 4. (29). – 2010. – S. 18–19.

Анотація. У статті проаналізовано шляхи формування в сучасному літературознавстві терміна «геопоетика». Визначено час появи терміну, окреслено його різні трактування. З'ясовано важливі складові геопоетичних досліджень, їх напрями і різновиди.

Ключові слова: геопоетика, культурна географія, художня топографія, топографічний поворот, геокритика.

Summary. The article analyzes and summarizes the existing views on the term «geopoetics» and defines the prospects for the development of literary research carried out with the involvement of a new terminology apparatus. Here we are talking about the emergence and different approaches to the phenomenon of geopoetics: on the one hand a universal cultural project is meant, and on the other – its literary interpretation. It is noted that geopoetics as a literary concept refers to images of the geographical space in the work of an individual author, and also it studies local texts (or over texts) which are inherent to national culture as a result of the development of the geographical space and the conceptualization of images.

Geopoetics is a topographical turn in literary research (E. Rybitska). It determined the emergence of new branches or expansion of already known directions of literary research. Thematic spatiology (A. Lefevre) is manifested in the study of the topics of the house, garden, mountain, forest, desert,

etc. ; It is important that space is interpreted in different perspectives – gender, postcolonial, ethnic, and malological. Urban studies find out the peculiarities of the cultural situation in the ancient colonial metropolises, determine their different locations (ethnic, national, religious, sexual and cultural, etc.), observe that the city, a representative of the metropolis, becomes the place where a new space of cultural hybridization is formed; the process of destruction of the original opposition (Metropolis – colony) is accompanied by the emergence of a new one: the center – the suburbs. Ecocritical research is made using the traditional terminology arsenal, but particular attention is paid to the representation of nature in the literature. «Literary geography» is interpreted differently by modern literary studies: it may be a branch of science that studies the activity of literary life in a particular region (so-called literary ethnography); Analysis of the co-operation of the corpus of texts' which represent a particular geographical place with these places; Interest in hybrid spaces, heterotopy and borderline. Topographic mnemonic refers to the coverage of the topography as memory coding, as the plane on which events related to national and political identity are projected.

A separate direction is the problem of the relationship between space (place) and literature, as each writer is connected with one or another place by his birth, stay, address to the events that took place there (researchers suggest to analyze such relationships with the help of the term refraction, taken from optics: Literature in this case becomes a prism, which turns the commonplace into literary).

Key words: *geopoetics, cultural geography, art topography, topographic turning, geocriticism.*

Отримано: 16 серпня 2017 р.

УДК 82.091:821.161.2

С. А. Цікавий

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ В ЛІТЕРАТУРІ: ДЕЯКІ ФІЛОСОФСЬКІ ТА НЕЙРОФІЗІОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Постановка проблеми в загальному вигляді. Художній простір є категорією поетики, що надзвичайно продуктивна для осмислення специфіки художнього. Водночас, як і багато інших понять терміносистеми літературознавства, він, враховуючи діапазон інтерпретацій, щоразу потребує уточнення й до-визначення. Зокрема, позірна простота поняття зумовлює постійну необхідність відмежування художнього простору від простору фізичного (емпіричного). Так, наприклад, Ю. Лотман у статті «Проблема художнього простору в прозі Гоголя», відзначає, що ототожнення художнього простору з локальним віднесенням епізодів твору до реального ландшафту є особливістю «наївного читацького сприйняття». На думку дослідника, простір у художньому творі моделює не тільки топічні, але й інші зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні тощо [5, 413]. Дискурс культурної просторовості, зрештою, призводить до розширеного розуміння простору в літературознавстві, як це представлено, приміром, у монографії С. Зотова [4]. Ця традиція, очевидно, започаткована Г. Башляр, який стверджує, що простір, «яким оволоділа уява, не може залишатися індиферентним, вимірюваним й осмислюваним в категоріях геометрії» [1, 22–23]. Власне, у таких випадках слід констатувати не простір, а простори – у тому розумінні, у якому топос є водночас філософським і просторовим поняттям. Ж. Женетт іде ще далі, утверджуючи, що сучасна літературна свідомість виражає себе виключно в просторових категоріях, які є фігурами «par excellence, де мова стає простором, для того, щоб простір в ній, ставши мовою, говорив і писав про себе» [3, 132]. У парадигмі наратологічних студій відбулася крайня реалізація Лотманової тези про наївність ототожнення реального та художнього простору: простір у літературному творі остаточно від'єднався від емпіричного, став самостійним об'єктом дослідження. Скажімо, Д. Герман веде мову про «світ історії» (англ. Storyworld) – глобальну ментальну модель ситуації і подій, про які розповідається в наративі. Ідеться, у кінцевому підсумку, про переміщення читача в просторово-часові координати світу, вираженого текстом, для чого вводиться принцип «мінімальної вихідної точки» (англ. «minimal departure») [10, 115]. Було сформовано теорію дейктичного зсуву (англ. «deictic shift theory»), одним із виявів якого є реорієнтація читача з «тут-і-тепер» у фіктивний текстовий світ [8, 46; 10, 116]. Ця проблема цікавила не тільки наратологів – лінгвістів та літературознавців, – але й розробників концепцій віртуальної реальності, які сформулювали «проблему книги». Її короткий зміст підсумував Ф. Бйокка: книга є низькодостовірним, не-зображальним медіа, яке має дуже мало сенсомоторних змінних ознак віртуальної реальності (розширення сенсорних даних, контроль сенсорів, можливість модифікувати докільля), але дає при цьому відчуття присутності читачеві [6].

Теорія дейктичного зсуву, будучи пов'язана з когнітивістськими студіями, зосереджена на проблемі суб'єктивності читацького досвіду в цілому і простору – зокрема. Зрозуміло, що питання суб'єктивності, а відтак – і суб'єкта в інтерпретації – є одним із засадничих в літературознавстві від давнини, однак на сьогодні накопичилось достатньо нейрофізіологічних даних у сфері концепції суб'єктивності, у тому числі й – переживання простору, що їх в узагальненому вигляді підсумовує Томас Метцингер [11; 12]. Це зумовлює необхідність формулювання засадничих принципів побудови фіктивного простору, джерел та особливостей просторового мислення з позицій новітніх положень теорії суб'єктивності, що й становить мету пропонованої статті.

Актуальність дослідження в обраному напрямі зумовлена зростанням інтересу до простору в сучасних соціогуманітарних студіях. Пост-фукіанська парадигма «просторового повороту» (англ. Spatial turn) є не тільки наслідком формування локаційного масиву «великих даних», але й усвідомлення актуальної соціокультурної значущості топічних параметрів, що артикулював сам М. Фуко: «Наша власна ера... здається, є ерою простору» [7, 330].

Німецький філософ Томас Метцингер (1958 р. н.) розвинув напрям аналітичної філософії свідомості, у межах якого створив поняття про феноменальну Я-модель (англ. Phenomenal Self-Model, PSM), першоособову перспективу (англ. First-person perspective) тощо й утвердив – з позицій нейрофізіологічних студій про людський мозок – уявлення про те, що вся дійсність, яка сприймається людиною, є дійсністю модельованою, створеною «тунелем Еґо» у якості зручної репрезентації зовнішньої реальності.

Феноменальний простір – це поняття, яке може бути застосоване і для характеристики моделі світу, що постає у свідомості людини – спостерігача емпіричної реальності, і для моделі світу, що постає у свідомості читача. Принципово, що обидві моделі є умовностями, хоча й умовностями різного порядку. Феноменальний простір, що відрефлектовує емпіричну дійсність, часопросторові її параметри, є моделлю першого порядку, його особливості зумовлені еволюційними параметрами людини як біологічного виду. Будучи елементом (і продуктом) пристосування та виживання, ця модель є максимально утилітарною, точною й актуальною – наскільки це дозволяють ресурси мозку. Проте навіть щодо цієї моделі емпіричного світу слід внести певні корективи в поняття «сучасності», тобто її актуальності: Т. Метцингер говорить про неминуче відставання когерентної картинки від емпіричної дійсності внаслідок фізичного та нейрофізіологічного обмеження швидкості проходження нейронних імпульсів, тобто, «у строгому розумінні, те, що ви переживаєте як теперішній момент, є насправді минулим» [12, 38]. Усвідомлення того, що теперішнє, феноменальне «зараз» є репрезентаційною конструкцією, уможлиблює перехід до наступного рівня взаємодії з реальністю: усвідомлення віртуальності дійсності [11, 25]. Із точки зору еволюції перехід від репрезентації, створення феноменального простору емпіричної дійсності, до створення справді віртуальних, художніх світів відбувався через посередництво ще однієї ланки: еволюційно попереднім для «художнього» був світ, умовно сказати, «припущення»: цей другий тип симуляції передбачав генерування цілого світу, біологічно релевантного та номологічно можливого з метою планування дії: образного уявлення просторової картини майбутньої дії [11, 60]. Принагідно Т. Метцингер робить висновок про те, що сексуальні фантазії та фантазії насильства є значно доступнішими й простішими для моделювання, оскільки пов'язані з ситуаціями значно вищої адаптаційної ваги. Когнітивні симуляції складних символічних операцій є, з точки зору еволюції, відносно недавнім надбанням у світі живого: їх появу Т. Метцингер вважає світанком теоретичної свідомості, рівнозначно їх можна вважати й початком реального культурного досвіду, а зокрема – і вихідним джерелом цілеспрямованого створення умовних (можливих) світів, інструментарій для яких уже закладений в людській свідомості [Там само].

Художній світ зароджується у квазі-символічній репрезентації логічно можливих світів. Творення вимислених світів пов'язане зі здатністю уявно переміщуватися в часі, переключатися між «внутрішнім» та «зовнішнім» часом, порівнювати теперішній досвід із минулим, губитися в мріях [12, 60]. Усі ці операції можливі тільки в тому випадку, якщо зберігається зв'язок із моделлю дійсності, своєрідний якір. Тісний зв'язок із феноменальною репрезентацією емпіричною реальністю – симуляцією першого порядку – накладає на творення фіктивних, можливих світів низку обмежень, зумовлених особливостями людської суб'єктивності.

У першу чергу варто зазначити, що для розуміння художнього простору важливе начебто самозрозуміле обмеження, але воно вже ставить під сумнів якусь унікальність художнього простору, навіть потенційну можливість перевершити нейрофізіологічні параметри людської свідомості. Ідеться про обмеження візуальної кори, а відтак – обмеження на візуальні образи. «Ми не можемо уявити тринадцятивимірну тінь чотирнадцятивимірного куба чи континуум простору-часу, оскільки зорова кора наших прщурів ніколи не стикалася з такими типами об'єктів і тому що глобальна модель реальності мозку базується на трьох просторових вимірах і одному окремому, односпрямованому часовому вимірі, що достатньо для виживання в нашому біологічному

оточенні». [11, 595]. Жоден дейктичний зсув не спроможний змусити читача сприйняти навіть теоретично простір, що перевищує згадані параметри.

Приклади «невимовності» понад-тривимірних реалій можна знайти у фантастичних творах. У романі «Культ» (2001) Л. Дереша поява надприродної істоти Йог-Сотота зображена, здається, як іконічна експлікація суті проблеми: «Він не міг добре бачити потвору, тому що форма вислизала від сприйняття, людська свідомість, що постійно інтерпретувала кожну річ, перетворюючи на щось зрозуміліше та доступніше, уперше зіткнулася з проблемою, і відразу ж дала збій. Він відчував, що насправді бачить лише вершину чогось КОЛОСАЛЬНОГО, що, можливо, займає цілу зорю, а може, у мільярди разів більше, – можливо, сама є цілою реальністю водночас» [2]. Збій візуально-просторового сприймання, акцентована особливість Я-моделі редукувати все до звичних форм, змушують героя перейти до інтуїтивних форм здогадки, припущення – але знов-таки, із пошуком тривимірних аналогій («ціла зоря»), кількісних показників («у мільярди разів більше»). Ситуація подорожі «павутиною реальності» – своєрідним підпростором – у романі Ч. М'євіля «Вокзал загублених снів» («Perdido Street Station», 2000) нагадує описану вище: реальність, параметри якої перевищують здатність до сприймання, викликає в персонажа страх («I was dwarfed by the enormity of it all, of the whole of the web» [13, 408]), паралізує й не дозволяє створити цілісну репрезентацію («It is complex to a degree that humbles the mind»; «The plait disappeared into the enormity of possible spaces»; «My poor eyes struggled to see the unseeable. I beheld nothing but a fraction, the edge of an aspect» [Там само]). Показово, що суб'єкт сприймання – Ягарек – ретроспективно не спроможний відрефлектувати побачене: «I was left only with a sense of it all. I remember it now as a description. The weight of its immensity is no longer present in my head» [13, 409].

Подібні неймовірні простори підсилюють значення суб'єкта сприймання. Виходячи з теорії суб'єктивності, простір (візуально-просторова інформація) може існувати тільки у вигляді «від першої особи». Це, за Т. Метцингером, глобальна особливість людської суб'єктивності: «Свідомість завжди прив'язана до індивідуальної першоособової перспективи» [12, 62]. Першоособова перспектива максималізує стабільність та інваріантність сприймання [11, 161]. Тобто, можна зробити важливий проміжний висновок: прозорість суб'єктивного досвіду абсолютно не означає, що в художньому творі може зустрітися відзосереджена, безсуб'єктна модель світу. Простір у художньому творі з необхідністю суб'єктивний.

Тут необхідно уточнити, що на рівні перцепції простору можлива умовна об'єктивність – умовна в тому розумінні, що ця об'єктивність є наслідком метарепрезентації (тобто, свідомої роботи над вивченням вмісту Тунелю Еґо). Р. Ґраш наводить «парадокс мапи», що свідчить про потенційну наявність об'єктивної перспективи: люди, складніші за щура¹, здатні орієнтуватися на місцевості, у яку вони суб'єктивно не включені. Дослідник наводить п'ять варіантів просторового опису, або фреймів, які використовуються для опису просторових відносин: 1) егоцентричний простір («я» як рефрентна точка відліку); 2) егоцентричний простір з не-«Я» референтною точкою відліку (умовною точкою відліку визнається егоцентричний простір іншої особи в полі зору); 3) об'єктно-центровані фрейми; 4) віртуальні точки зору (відсутня реальна, емпірична топоприв'язка для формування точки відліку); 5) об'єктивні або немоцентричні (від лат. *nemo* – ніхто) мапи [9, 79–80]. Неважко помітити, що фрейми 2–5 спекулятивні, вимагають зосередження над вмістом просторового переживання, і, хоча вони цілком придатні для опису топічних параметрів художнього твору, – є виразно вторинними щодо першого.

Функціональний опис феноменальної моделі світу, за Т. Метцингером, з необхідністю приводить до висновку про те, що ця модель не тільки першоособова, але й завжди центрована. Я-модель – прозора, закорінена в тіло – з'єднує систему в її власну свідому модель реальності, дозволяючи жити в цій моделі. Підбиваючи підсумок зв'язків у Я-моделі, Т. Метцингер зазначає, що людина виробила глобальну особливість обробки інформації: «ми свідомо діємо в егоцентричній моделі реальності» [11, 319].

Як конкретний (ситуативний) механізм центрування можна розглядати увагу – за Т. Метцингером, це процес ситуативного збільшення обсягу оброблюваної інформації в конкретній ділянці репрезентаційного простору [11, 33]. Особливістю уваги є те, що їй доступна інформація як сенсомоторна, так і когнітивна – іншими словами, увага є метапроцесом. Важливість цього факту для розуміння простору в літературному творі полягає в тому, що художній простір, на відміну від реальної першоособової репрезентації практично завжди є дискретним. Структурно й функціонально лінгвістичні (дискурсивні) обмеження унеможливають неперервну однопотокову передачу власне подієвого (фабульного) перебігу подій, інтроспекції, портретної інформації тощо – та просторової інформації. Відтак, аналізуючи художньо-просторові параметри, можна констатувати, що механізм їх реалізації у творі є тим самим «внутрішнім перерозподілом ресурсів» (англ. «internal resource allocation») [Там само]: увага читача ситуативно переміщується від умовно-

просторового змісту (наприклад, констатації генералізованого руху, тобто, пересування в межах трьох вимірів) до збільшення роздільної здатності сприймання: деталей ландшафту, інтер'єру тощо. Більш глобально (на рівні рецепції) це означає зростання рівня занурення читача в симуляцію простору. Ф. Бйокка спеціально наголошує на особливому параметрі – «просторовій увазі», яка відповідає за зосередженість на реальному/віртуальному з одного боку або уявному з іншого; пересування фокусу уваги в уявний світ означає максимальне занурення у простір книги [6].

Для ілюстрації проаналізую уривок із роману «Культ» Л. Дереша: «Дарця Борхес розказувала йому про себе: про дебільних однокласників з Новояворівська, про її любов до Гендрікса, Джоуплін та Моррісона, про купу цікавих і просто речей з її життя. Вони повернули в гори, знаходячись якраз навпроти коледжу, підіймаючись дорогою, висіченою з боку гір. Зверху були сосни із зеленими кронами та червоними стовбурами, внизу жебонів потічок. Потім повернули на невеличку стежину, минули високий мурашник і заглибились у ліс. За черговою сосною було кілька кущів чагарника, папороті (вона вже прив'яла і виглядала неживою) й перевернуте дерево. Крони щільно змикалися над ними.

– Я приходжу сюди, коли мені особливо погано. З ними, – Дарця неконкретно кивнула головою у бік міста» [2].

Уривок розпочинається з фабульного перебігу подій, невластиво-прямої мови Дарці в її інтерпретації фокальним персонажем (Банзаєм). Фабульна ситуація прогулянки через просторову констатацію «вони повернули» збільшує умовну роздільну здатність у сприйманні простору: дорога, гори, акцентація внутрішнього зв'язку всередині топосу («навпроти коледжу»). Просторова насиченість зростає, з'являється тривимірність сприймання, центрована на персонажах («зверху», «внизу»). Із триванням руху зростає деталізація («невеличка стежина» (підкреслення моє, – С. Ц.), «мурашник»). Ліс із збірного *pluralia* «сосни» розпадається на окремі дерева («чергова сосна») і досягає граничної деталізації, такої точної, що на рівні формально-граматичної будови речення виникає потреба у вставленій конструкції для опису папороті. Масштабування простору, як можна побачити здійснюється за рахунок фокусування уваги на деталях на шкоду фабульній інформації.

У наведеному уривку попри формальне дистанціювання від Банзая (відсутність *Ich-Erzählung*) зберігається виразна першоособова, егоцентрична перспектива, децю розмита множиною («вони», «над ними»).

Із сказаним вище прямо пов'язана наступна особливість простору художньої книги: художній світ будь-якої міри насиченості та деталізації принципово не здатний дорівнятися до феноменальної реальності, у якій ми живемо. Т. Метцингер апелює до найближчого аналога репрезентації навколишньої реальності – польотного симулятора, який попри детальність легко впізнається як *симулятор*, ніколи не може бути сплутаний із реальністю. «Причина цієї непрозорості штучної симуляції, що оточує нас, всього лише в тому, що наш мозок постійно забезпечує нас набагато кращою референційною моделлю світу, ніж комп'ютер, який контролює польотний симулятор. Зображення, генеровані нашою візуальною корою, мають на порядки вищу частоту й надійність, їм притаманна більша роздільна здатність і більш насичена деталізація, ніж у зображень, що з'являються на екрані тренувального симулятора» [11, 555].

Ще одним рівнем проблеми у застосуванні вже до літературного простору безпосередньо є такі особливості, зауважені Ф. Бйоккою: низька просторова роздільна здатність (тобто, брак деталей в силу дискурсивних обмежень) та «інтерсуб'єктна неузгодженість» (наявні деталі можуть формувати відмінні репрезентації) [6]. Власне, якраз ці когнітивні обмеження не є відкриттям у літературознавстві – як мінімум, варто порівняти з феноменологічними ідеями Р. Ін'гардена про «недоокресленість» як конститутивну основу переходу від тексту до конкретизації через додання недовизначеностей або погляди представників школи рецептивної естетики (В. Ізер). Тим не менш, з огляду на концепцію Я-моделі, деталі «низької якості», що потребують конкретизації реципієнтом, низька роздільна здатність картинки не дозволяють говорити про щось, вище за сегментований, дискретний простір.

Підсумовуючи нові досягнення аналітичної філософії особистості, дані нейрофізіологічних студій та окремі їх проєкції на проблему художнього простору, хотілося б зауважити, що в найбільш загальному вигляді слід виділити такі **висновки**:

1. Проблема занурення людини в не-фізичний простір має актуальні підходи з позицій філософії, інженерії віртуальної реальності, нейрофізіології.

2. Глобально людина сама по собі живе у репрезентації світу, тож простір в літературному творі протистоїть не так реальній дійсності, як репрезентації. Література (і творчість у цілому) не є унікальним явищем створення вторинних світів – вона тут друга в черзі за самою Я-моделлю.

3. Художній простір як окрема категорія не може розглядатися поза закономірностями мислення, принципами репрезентації фізичної дійсності людською психікою, а відтак неможливі

просторові параметри приречені залишатися неможливими – про яку б особливу онтологію художньої творчості не йшлося.

4. Увага як механізм перерозподілу обчислювальних ресурсів заслуговує на окремий розгляд, оскільки механізм її дії схожий на репрезентацію топосу в художній творчості.

Окремо варто дослідити нейрофізіологічні наслідки відтворення девіантних станів та процесів (різного роду когнітивних розладів), які здатні викликати аномальне сприймання простору та рефлексію такого досвіду в літературі. Також перспективою дослідження в цьому напрямі може бути порівняння просторового сприймання в літературі та у змінених станах сну чи позатілесного досвіду.

Примітки

¹ Щодо тварин Р. Ґраш наводить висновок Дж. О'Кіфа, який зазначає, що «тваринний механізм картографування підключений таким чином, що щур завжди сам присутній на мапі» (англ. «...the animal's mapping machinery is hardwired in such a way that the rat is itself always in the map» [9, 87]).

Список використаних джерел

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр / Пер. с франц. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
2. Дереш Л. Культ [Електронний ресурс] / Любо Дереш. – Режим доступу: www.ukrlit.vn.ua/lib/deresh/3.html.
3. Женетт Ж. Пространство и язык / Жерар Женетт // Женетт Ж. Фигуры: в 2-х томах. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Том 1. – С. 126–132.
4. Зотов С.Н. Художественное пространство – мир Лермонтова / С.Н. Зотов. – Таганрог : Изд-во Таганрог, гос. пед. ин-та, 2001. – 322 с.
5. Лотман Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя / Юрий Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи (в 3-х т.). – Таллин : Александра, 1993. – Т. I. – С. 413–447.
6. Biocca F. Can we resolve the book, the physical reality, and the dream state problems? From the two-pole to a three-pole model of shifts in presence [Presentation at the EU Future and Emerging Technologies, Presence Initiative Meeting. Venice, May 5-7, 2003; Електронне джерело] / Frank Biocca. – Режим доступу : <http://www.mindlab.org/images/d/DOC705.pdf>
7. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / Michel Foucault // Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory / Edited by Neil Leach. – NYC : Routledge, 1997. – P. 330–336.
8. Galbraith, Mary. Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative // Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective / Judith F. Duchan, Gail A. Bruder and Lynne E. Hewitt. – Hillsdale, NJ : Lawrence Erlbaum. – 1995. – P. 19–59.
9. Grush R. Self, World and Space: The Meaning and Mechanisms of Ego- and Allocentric Spatial Representation / Rick Grush // Brain and Mind. – 2009. – 1. – P. 59–92.
10. Herman D. Basic Elements of Narrative / David Herman. – Malden : Wiley-Blackwell, 2009. – xvi + 249 p.
11. Metzinger T. Being No One. The Self-Model Theory of Subjectivity. – Cambridge, Massachusetts; London, England : A Bradford Book; The MIT Press, 2003. – 714 p.
12. Metzinger T. The Ego Tunnel. The Science of the Mind and the Myth of the Self / Thomas Metzinger. – NY : Basic Books, 2009. – 276 p.
13. Miéville Ch. Perdido Street Station / China Miéville. – New York : Del Rey, 2001. – 720 p.

Анотація. У статті розглядаються нові (початок ХХІ століття) філософські та нейрофізіологічні уявлення про специфіку репрезентації простору людською особистістю. Положення робіт Т. Метцинґера порівнюються з окремими літературознавчими підходами до розуміння художнього світу. Визначено основні механізми та принципи, неунікні в процесі літературного представлення просторових понять.

Ключові слова: простір, модель, світ, я-модель, увага, репрезентація, симуляція.

Summary. The article deals with an attempt to revise contemporary methodological approaches to the problem of space and spatial structure in fiction. Despite deep elaboration of mentioned problem in the frames of semiotics, phenomenology, receptive aesthetics, it is still needed to actualize experience of analytical philosophy of personality in part of representation of reality and forming of world model. It is stressed, that shifting between physical and imagined worlds, immersion of imagined space are issues for narratological studies and studies of virtual reality. Thomas Metzinger's observations on concept of Phenomenal Self-Model are crucial for understanding of general limitations for representing the

spatial model in fine literature. First, it was stated that the so-called reality is in fact never accessible for human perception – only in adopted version of phenomenal reality; evolutionary human beings developed and improved ability to extend simulation with dreams about possible worlds – the basics of culture, fine arts and philosophy. Inevitable laws of perception (max of three spatial dimensions and one temporal, first-person perspective of human experience, ego-centeredness of world model) put their limitations upon literary rules of spatial representation. Both VR-expert F. Biocca and philosopher T. Metzinger interested in the phenomenon of attention – special mechanism of internal resource allocation, causing shifting of details, maintaining shift between the so-called physical world and imaginable world. Deictic shift theory, funded in the framework of narratology, is close in touch with some ideas of VR-theory. Some ideas of spatial limitations in literature and work of attention were demonstrated based on material of novels «Perdido Street Station» by China Miéville and «The Cult» by Lubko Deresh.

Key words: Space, model, world, Self-model, attention, representation, simulation.

Отримано: 14 липня 2017 р.

УДК 821.111-31.09

О. Г. Шаповал

КОНЦЕПЦІЯ ЧАСУ В РОМАНІ В. ГОЛДІНГА «ВІЛЬНЕ ПАДІННЯ»

Творчість Вільяма Джеральда Голдінга, лауреата Нобелівської премії з літератури 1983 року, з повним правом може бути віднесена до найбільш яскравих, складних і неоднозначних явищ світової культури другої половини ХХ ст. Глибокий філософський зміст та відчутна амбівалентність його романів відкривають шлях для широкого кола інтерпретаційних досліджень творчості письменника. Проте, опублікований у 1959 році роман «Вільне падіння» («Free Fall») і досі не отримав достатнього висвітлення у літературознавчих розвідках. І у західному, і у вітчизняному літературознавстві роман здебільшого вивчається у контексті загального аналізу творчої спадщини письменника (С. Бойд, Дж. Бейкер, В. Тимофеев, С. Павличко, Л. Мірошниченко та ін.). Актуальність даної розвідки визначається необхідністю спеціального дослідження роману і, зокрема, зверненням до проблеми часу, яка є однією з центральних і найбільш симптоматичних для літератури ХХ ст.

Зацікавлення проблемою часу знайшло своє відображення як у філософії, так і в літературі минулого століття. Час займає особливе місце в моделі світу, яка характеризує ту чи іншу культуру, поряд з такими компонентами цієї моделі, як простір, причина тощо. Тільки через низку трансформацій, що відбулися з усвідомленням часу, виникло його сучасне розуміння. Під впливом ньютонівської фізики час сприймався як константа, послідовність дискретних моментів, на кшталт точок на прямій або секундних відміток на годиннику. У ХХ столітті філософія життя (А. Бергсон), феноменологія (М. Гайдеггер) та екзистенціалізм (Ж.-П. Сартр) об'єдналися в різкій критиці щодо уявлення про час, сформоване на основі механіки. Філософи наголошували на особливій функції часу в культурі і внутрішньому житті особи. За А. Бергсоном, час – це не зовнішня характеристика життя, що базується на означенні його плинності, а найбільш істотне визначення його змісту. Філософ заперечував можливість об'єктивного пізнання часу, оскільки дійсний час, як внутрішнє переживання тривалості, неподільний і лише людина створює уявлення про його подільність, намагаючись його структурувати, надати йому характеристик простору. А. Бергсон протиставляє час реальний, як тривалість душі, часу умовному, що конструюється наукою і буденним мисленням із практичною метою – вимірювання. Відтак, основу свідомості формує пам'ять, яку філософ визначає як безперервний зв'язок часової реальності [1]. Також у феноменології час розглядається як осередок буття й людської свідомості. Це не об'єктивний час (існування якого не заперечується так само, як існування об'єктивного простору), а тимчасовість, темпоральність самої свідомості й, насамперед, її первинних модусів – сприймання, пам'яті, фантазії, людського буття (М. Гайдеггер), людської реальності, суб'єктивності. Новий погляд на час як на суб'єктивну категорію людського існування знайшов відображення і в художній літературі. З часів Марселя Пруста, Томаса Манна, Германа Гессе проблематика часу стає однією з провідних у літературі ХХ століття.

Питання часу стає центральним і в романі В. Голдінга «Вільне падіння». Твір приніс автору славу письменника-екзистенціаліста, адже його проблематика торкається базових для філософії екзистенціалізму питань вибору, свободи та відповідальності, самоідентифікації, смерті як найпотаємнішої суті людського існування, а також проблеми часу як характеристики буття людини.

Твір побудований як ретроспективна оповідь від першої особи, в якій переглядається життя протагоніста, Семюеля Маунтджоя. Відомий художник, шанована в суспільстві людина, він переглядає своє минуле, сподіваючись знайти той момент, коли втратив свободу, можливість вільного вибору, коли з чистої та наївної дитини перетворився на егоїстичну та цинічну істоту, огидну самому собі. Герой-оповідач, звертаючись безпосередньо до читача, повідомляє про своє бажання написати книгу, «if I write my story as it appears to me, I shall be able to go back and select» [4, 7]. Він не може цього зробити близькими йому засобами живопису, адже «it is like the rectangle of canvas, a limited area however ingeniously you paint» [4, 7]. Саме роман постає тією моделлю «that will include me, even if the outer edges tail off into ignorance» [4, 9]. Так роман «Вільне падіння» набуває ознак метапрози: «одночасно створювати белетристику і робити спостереження стосовно створення цієї белетристики» [5, 6]. Образ реципієнта у творі моделюється як прямими зверненнями автора до читача: «With whom then? You? ... And who are you anyway?» [4, 8], так і коментарями зображуваних подій з позиції автора-протагоніста та філософськими роздумами. Задум роману виникає у Маунтджоя у повоєнні роки. Переживши своєрідну епіфанію у камері концтабору, Сем відкрив для себе двоїстість природи людини, визнав свою «винність» і почав шукати витоки внутрішньої темряви, втрати свободи. Отже, запропонований роман – це шлях самопізнання, самоідентифікації, спроба знайти «the connection between the little boy, clear as spring water, and the man like a stagnant pool» [4, 9].

Час дії роману визначений досить точно й охоплює життя протагоніста від народження до моменту написання книги. Першою календарною датою в романі є рік народження героя: «In 1917 there were victories and defeats, there was a revolution. In face of all that, what is one little bastard more or less?» [4, 10]. Важливим видається протиставлення тут історичних подій і особистої долі людини. Даний мотив знаходить своє відображення і у подальшій оповіді: «I welcomed the destruction that war entails, the deaths and terror ... Why bother about one savaged girl when girls are blown to pieces by the thousands?» [4, 132], що дозволяє говорити про протиставлення історичного часу особистісному. Іншою історичною подією, яка допомагає встановити час дії, є згадка про те, що знайомство з Теффі й розставання з Беатріс відбувається восени під час «phoney war» [4, 125], тобто у 1939 році. Наприкінці роману під час відвідування божевільні Сем дізнається, що Беатріс знаходиться там вже сім років, з часу їх розставання. Відповідно, історичний час дії роману охоплює біля 30 років. Але вже на початку твору автор висловлюється проти подібного лінійного підходу до сприйняття часу: «time is not to be laid out endlessly like a row of bricks. That straight line from the first hiccup to the last gasp is a dead thing» [4, 6]. Висувається ідея про два модуси часу: «effortless perception», яке є для людини «native ... as water to the mackerel» [4, 6] та пам'ять. Пам'ять визначається як «a sense of shuffle fold and coil, of that day nearer than that because more important, of that event mirroring this, or those three set apart, exceptional and out of the straight line altogether» [4, 6]. Суголосно з теорією Берґсона саме в пам'яті минуле продовжує існувати в сьогоденні: «My yesterdays walk with me. They keep step, they are grey faces that peer over my shoulder» [4, 5]. Пам'ять в трактуванні французького філософа фактично тотожна свідомості, вона співпадає з нею «за протяжністю» [1, 248]. Американський літературознавець Джон Крейн зазначає, що Ґолдінґ у романі «Вільне падіння» не просто перефразовує концепції Берґсона, а представляє їх у поетичній формі [3, 136]. Для Семюеля Маунтджоя пам'ять є визначальною складовою сутності людини: «Man is not an instantaneous creature, nothing but a physical body and the reaction of the moment. He is an incredible bundle of miscellaneous memories and feelings, of fossils and coral growths. I am not a man who was a boy looking at a tree. I am a man who remembers being a boy looking at a tree. It is the difference between time, the endless row of dead bricks, and time, the retake and coil» [4, 46]. Отже, на думку героя-оповідача сприйняття часу за принципом «the retake and coil» дозволить йому віднайти момент втрати свободи волі, який став ключовим у формуванні його теперішньої особистості.

Згідно з цією концепцією часу Семюель починає свою розповідь з опису літнього дня у парку, коли він вперше відчув «смак свободи», який можна пізнати лише через власний досвід – «like a colour or the taste of potatoes» [4, 5]. Цей епізод стає першим в його розповіді не тому, що він був тоді дитиною, «a baby almost; but because freedom has become more and more precious to me as I taste the potato less and less often» [4, 6]. Перші три розділи роману хронологічно послідовно зображують дитинство Сема у Поганому провулку, його дружбу із Джонні Спрегом і Філіпом Арнольдом, його перебування у палаті лікарні, а також дитячі «злочини»: вимагання етикеток у молодших школярів, плювок на церковний вівтар і завершуються визнанням невинності маленького Семюеля: «He is some other person in some other country to whom I have this objective and ghostly access» [4, 78].

Перший часовий зсув оповіді відбувається у IV розділі, коли оповідач, випустивши велику частину розповіді про шкільні роки, звертається до значно пізнішого за часом, але важливішого

за значенням моменту: дня, коли він перейшов міст на шляху до Беатріс. Завдяки часовому зсуву образ моста набуває символічного значення, розділяючи два періоди життя Семюеля. У дитинстві – позачасовий світ Поганого провулку і лікарняної палати («I can switch my mind from the world of Rotten Row to the world of the ward as from planet to planet. I have a sense of timelessness in both places» [4, 70]), де Сем почувався абсолютно вільним: «I danced down one for joy in the taste of potatoes. I was free. I had chosen» [4, 6]. Маленький Сем ще абсолютно переконаний, що всі шляхи однаково цікаві і жоден з них не вимагає пожертвувати іншими заради нього. У теплому, бурхливому, одночасно простому й складному світі Поганого провулка не було потреби обирати між Ма та Іві, Джонні й Філіпом – вони існували одночасно і поєднувались у Семюелі. Лише перетнувши міст, який вів до Беатріс Айфор, саме ім'я якої містить необхідність одного вибору і відкидання інших (англ. Ifor – дослівно «я для». – О.Ш.), Семюель втратив свою свободу. З точки зору фабульної хронології події IV розділу відбуваються безпосередньо після розділу XII, наприкінці якого наполегливе питання Семюела про точку відліку його падіння вперше залишається без відповіді. У спробі віднайти точний момент втрати своєї свободи Семюель переглядає всі найважливіші моменти свого життя: «Is this the point I am looking for?» запитує він у другому розділі після того як його спіймали за вимаганням етикеток у молодших школярів, відповідь з'являється негайно: «No. Not here» [4, 52]. «There?» запитує він знову після епізоду з плюванням на вітвар «No. Not there» звучить відповідь спочатку на початку, а потім в кінці третього розділу. Те саме запитання і така ж відповідь з'являються наприкінці VI та XI розділів. Завжди звучить заперечна відповідь, окрім розділу XII, який завершується знаком питання: «What is important to you? 'Beatrice Ifor' ... She dislikes you. 'If I want something enough I can always get it provided I am willing to make the appropriate sacrifice'. What will you sacrifice? 'Everything'. Here?» [4, 236].

Початок IV розділу є своєрідним віддзеркаленням першого епізоду спогадів, де перед маленьким Семом «The graveled paths of the park radiated ... and all at once I was overcome by a new knowledge. I could take whichever I would of these paths» [4, 6]. На початку четвертого розділу Сем зупиняє свій велосипед на світлофорі перед залізничним мостом. Перед ним в усі боки розбігаються потоки автомобілів та залізничні колії, проте відчуття свободи вже полишає його: «No. I was not entirely free. Almost but not quite» [4, 79]. Символічно образ світлофора попереджає Семмі про незворотність обраного шляху, дає час подумати і повернути назад, але хоча «there was nothing physical to stop me and only the off-chance of seeing Beatrice to push me on» [4, 81]. Перетнувши міст Семмі вже ніколи не почувався вільним, його почуття змінюються на «lost», «caught», «trapped» [4, 81] він перейшов від світу невинності до світу винних, від позачасового світу дитинства до дискретного часу дорослого життя.

Концепція часу у вигляді «закільцьованих повторних дублів» («the retake and coil») зумовлює складну структуру роману, який «майже графічно чітко демонструє вузли свого механізму, як старанно виконане креслення» [2, 310]. Спогади віддзеркалюються один в одному: дитячий страх темряви у будинку священика і екзистенційне переживання у камері концтабору, «катування» Беатріс і психологічне катування доктора Хальде, знайомство з Беатріс і знайомство з Теффі, «одкровення» у дитинстві при спогляданні дерева і одкровення після виходу з камери – спогади перегукуються, навіть перетворюються один на одного. Так, сон Семюеля після його розставання з Беатріс стає реальністю через багато років при відвідуванні бувшої коханої у божевільні.

Відчуття часу відіграє настільки важливу роль у розкритті сутності буття людини, що герой-оповідач ототожнює себе з годинником «Yet I was wound up. I tick. I exist» [4, 10]. Плин часу метафорично втілений і в образі пожилця в будинку матері Сема: «But even more remarkable was his breathing, quick as a bird's and noisy, in out, in out, in out, all the time, tick tick tick», «... I could hear him up there, through the single deal boards, tick tick tick» [4, 28]. Для маленького Сема годинник, навпаки, набуває рис людини: «Then the clock woke me. All night it had ticked on, repressed, its madness held and bound in; but now the strain burst. The umbrella became a head, (the clock beat its head in frenzy), trembling and jerking over the chest of drawers on three legs until it reached a point where the chest would begin to drum in sympathy, shear madness and hysteria» [4, 31]. Подібні метафоричні образи певним чином суперечать нелінійній концепції часу, заявленій на початку роману. Мотив людина-годинник тісно пов'язаний з мотивом смерті, найпотаємнішої суті людського існування. Смерть пожилця маленький Семмі символічно переплутує з зупинкою годинника «Once, near midnight, I woke with a jolt because the clock had stopped so that I was menaced and defenceless ... I found that I had made a quite incomprehensible mistake, for I could hear clearly how the alarm clock was still hurrying on towards the hysterical explosion ... tick tick tick» [4, 27].

Таким чином, проблема часу у романі набуває філософського забарвлення: час визнається базовою категорією у пізнанні буття й самопізнанні. Темпоральна концепція будується на протиставленні лінійного і нелінійного часу, визначаючи структурну організацію художньої оповіді.

Список використаних джерел

1. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания : собр. соч. в 4 т. – М. : Московский клуб, 1992. – Т. 1. – 1992. – 336 с.
2. Тимофеев В. Между раем и адом / В. Тимофеев // Свободное падение / У. Голдинг. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 307–316.
3. Crane J.K. Golding and Bergson : The Free Fall of Free Will / John K. Crane // The Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association. – Vol. 26. – No. 4 (Winter). – 1972. – P. 136–141.
4. Golding W. Free Fall / William Golding. – N.-Y. : Harcourt, Brace, 1962. – 260 p.
5. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction / P. Waugh. – London and New York : Methuen, 1984. – 176 p.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню концепції часу в романі В. Голдинга «Вільне падіння». Аналізується її зв'язок із темпоральною концепцією А. Бергсона, вивчається вплив концепції часу на структурну організацію оповіді.

Ключові слова: час, темпоральність, пам'ять, мотив, структура.

Summary. The article deals with the research of the W. Golding's «Free Fall» from the point of view of the time conception. The changes in time perception in the twentieth century have been investigated. It was found out that time took a special place in the world model, characterizing different cultures together with space and reason as other components of this model. The modern understanding of the time appeared after the row of transformations in the time perception. In the philosophy and literature of the twentieth century time is seen as a cell of existence and human consciousness. It isn't an objective time but a temporality of the consciousness, first of all of its primary displays such as perception, memory, fantasy, subjectivity, human existence and reality. The influence of these conceptions on the narrative structure of the Golding's «Free Fall» has been explored. The author declines the linear time perception and distinguishes two time modes: effortless perception and memory. A man's life appears to be an elaborate synthesis of those two time-scales. Memory declares to be the constituent part of a man's essence and self-identification. The contrasting of historical events and personal fate of man has been explored. The role of time transpositions and their influence on the narrative structure has been analyzed. The metaphorical descriptions of a man as a clock and alarm clock personifications have been examined. Thus, the problem of time in the novel acquires the philosophical colouring: time is ascertained as a base category in a cognition of existence and self-knowledge. Temporal conception is built on the linear and nonlinear time contrasting, determining structural organization of the narrative.

Key words: time, temporal conception, perception, memory, linear time, nonlinear time.

Отримано: 14 серпня 2017 р.

УДК 821.161.2.09''19''

Т. М. Шарова

ФІЛОСОФСЬКІ ВІЗІЇ ПРОЗИ К. ГОРДІЄНКА

Особливий інтерес і дискусії у ХХ ст. викликали питання про жанрову розмаїтість філософської прози. Літературна спадщина К. Гордієнка вміщує значну кількість романів, повістей та оповідань, науково-популярних нарисів, а також літературно-критичних праць, які мають філософський зміст. Філософічність прози митця слова виявляється не на рівні теоретизування, а е властивістю світовідчуття, світобачення. Для К. Гордієнка характерний високий рівень філософсько-естетичного осмислення дійсності. У його творах можна віднайти цільність і оригінальність вирішення буттєвих проблем. Такі проблеми цікавили письменника здебільшого в морально-філософському плані.

У літературознавстві ХХ ст. помітні плідні спроби обґрунтування меж філософської прози, осмислення її поетики, вивчення авторської позиції (Багалій Д., Петров В., Ковалівський А., Костецький П., Єфремов С.). Сьогодні філософські ідеї в літературі зринають у працях таких філософів Бистрицького Є., Поповича М., Сверстюка Є. Літературознавець, доктор філологічних наук, професор Л. Кавун акцентує увагу на тому, що «У творчій практиці письменників 20-х років ХХ століття проступає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур, витворюються нові синтетичні, літературні жанри: етюд..., кіноповість, філософська проза тощо» [6, 6].

Слід наголосити на тому, що деякі дослідники творчості К. Гордієнка відзначають філософський характер його творів (Гельфандбейн Г., Зінченко О., Романовський В. та ін.). Питання про філософічність прози як особливої спрямованості авторської свідомості ще не досліджене в плані поетики і потребує пильної уваги вчених.

К. Гордієнко є творцем філософських ідей, які треба було свого часу реалізовувати в межах письменницької діяльності. У художніх творах письменник прагнув відтворити боротьбу/мирне співіснування поколінь, а також розкрити проблему масової людини, масового суспільства. З цього приводу слушно міркує польський теоретик літератури М. Словінський: «Про філософічну прозу говоримо стосовно таких творів, у яких опосередковано чи безпосередньо виражені філософічні переконання становлять центральний елемент змісту твору» [9, 307].

У творах письменника знаходимо важливі життєві явища, які розкривають процес становлення звичайної людської особистості. У них бачимо непримиренність благородства і своєрідний погляд на ницість. Категорії героїчного і трагічного, добра і зла набирають у високохудожніх творах К. Гордієнка правдивого історичного звучання, пов'язаного з відображенням реальних подій та аналізом різноманітних характерів. В епічних полотнах автором досліджується проблема справжнього гуманізму і псевдогуманізму, яка входить у компонент майже всіх творів митця: цикл повістей «Зерна» (1934), оповідання «Буян» (1938), «Сильніше смерті» (1946), «Б'ють джере-рела» (1947), «Зимова повість» (1968) «Дорога смерті» (1989) тощо.

К. Гордієнка завжди хвилювала тема людини на землі, доля простого трудівника. Народ для письменника ніколи не був пасивною масою. Навпаки він бачив народ активним творцем своєї долі. К. Гордієнко за допомогою власних спостережень проникав у таємниці живої природи. Такі спостереження допомагали йому сприймати навколишнє середовище, краще розуміти і точніше відтворювати життя людей в органічному зв'язку зі світом: «Над головою нависає мутне небо студені вітри гуляють на просторах, обмітають жарке березове листя, ваблять око соковиті зелені сходи, лісові спалахи осені... Троє брели проти людського потоку, що день і ніч суне на схід» [1, 63]. Не менш показовими є сторінки роману «Буймир» К. Гордієнка, де автором подано асоціацію поля із життєвою долею: «Польова дорого довга, за бур'яном не видно поля – забур'яніла людська доля – пригасли осінні барви, дерева стоять голі... День прийде – не знаєш, за що братися» [1, 105]. У навчально-методичному посібнику С.В. Шарова та Т.М. Шарової мова йде про електронний засіб навчального призначення за творчістю К. Гордієнка. У ньому відтворено інформацію про те, що К. Гордієнко прагнув показати, як природа завжди гармоніює з людиною, знаходиться у тісному зв'язку із нею. Такий філософський підхід є обґрунтованим та зрозумілим [9, 128].

Боротьбу та мирне співіснування поколінь, К. Гордієнко на сторінках повісті «Заробітчани», в якій показовим є заклик до боротьби: «Оверко сам чув, як коваль на березі Псла закликав селян разом з робітниками боротися за своє право... закликав до боротьби «організованої» [4, 128]. К. Гордієнко стверджує, що люди добре знають свої права та мріють про них. Одних знань недостатньо, а реалізації цього питання в дії не має. На цьому тлі доволі часто рушилися сім'ї, оскільки не кожна людина могла витримати знуцання, голод, злидні: «Негода знов роз'їдала сім'ю... Завжди, як зводилися діти на ноги, здіймалася завірюха в роду. Завжди гризлися за свій клапоть..., свою частку... Безпорадні, і тому, може, розлучені» [4, 216–217].

У художніх творах К. Гордієнка особа автора може виявлятися в ліричних відступах та роздумах, у яких він постійно розмірковує про свою симпатію до звичайних людей та зневагу до панівної знаті, про полум'яну любов до рідної землі та її захисників, а також про глибоку ненависть до фашистів. Твори К. Гордієнка спрямовані проти воєнних баталій, проти знищення ворога, бо це теж людина – найвище створіння на землі.

Хронікальний виклад матеріалу не ослабляє напругу, динаміку сюжетної дії романів К. Гордієнка, які мають філософський підтекст («Буймир», «Заробітчани», «Сім'я Остапа Тура» тощо). Поетика творів відзначається ускладненістю, глибокою продуманістю всіх своїх елементів, що створюють цілісну художню систему. Можна простежити зображення у творах письменника теми долі, яка часто буває безжальною до людини, ставить її перед необхідністю вирішального вибору, який є єдино неминучим, раніше визначеним, невтомно наближаючи людину до лише їй призначеного «А людям тісно, а люди з голоду пускаються дальні дороги, щоб осісти глухі сибірські землі, терплять нелюдські муки, слабнуть, а деякі назад вертаються без сили і надії...» [4, 66].

В оповіданнях, повістях і романах письменника зринає відображення зафіксованого автором моменту людського існування в різні часи історії людства. Так, наприклад, часовими історико-філософськими візіями позначений твір К. Гордієнка, який має назву «Зимова повість». Автор свідомо торкається філософського підґрунтя у деяких розділах твору, оскільки прагне з максимальною точністю передати масштабність картин селянських страйків та філософських міркувань під час їх проведення: «Як вільно серед простору, навіть болотяного, дівочим думкам

і мріям!» [2, 9], а далі: «Збори побачили колгоспні справи в надто непринадному світлі! Чи це первинна?..» [2, 160].

Філософсько-психологічна сутність проблеми долі у творах К. Гордієнка різна, але принцип побудови системи образів майже однаковий. Цей принцип дозволяє поглибити соціальне й психологічне трактування образів, зосередити увагу читачів на головній проблемі, створюючи навколо різних образів-характерів єдине ідейне поле, що сприяє з'ясуванню основної думки творів письменника [7, 19].

Художньо і філософськи переосмислюючи реальні явища, К. Гордієнко потрактує їх, виходячи з власних світоглядних і естетичних позицій. У творах письменника з філософської точки зору порушуються проблеми, які завжди турбували людей. Одна з цих проблем безпосередньо пов'язана зі складним питанням про свободу і необхідність у житті, друга – з проблемою безперервності, безмежності. У соціальному аспекті більш важливою є перша проблема, бо саме вона супроводжує людське суспільство упродовж тисячоліть.

К. Гордієнко використовує у творах своє право на філософське переконання та художній вимисел щодо героїв і подій їх життя. Свобода ліплення характерів, свобода сюжетотворення втілена в певному колі необхідності. Причина цього є зрозумілою: справжнє мистецтво відображає дійсність, відтворює об'єктивні і незалежні від митця закономірності життєвих подій [3, 7].

У структурі творів К. Гордієнка помічаємо переплетення необхідного і випадкового, через які простежується історичний характер, історичний випадок, історичний вибір. Естетична цінність персонажа та філософський сенс особистісного вибору різко зростає в таких випадках. Це якраз ті «випадковості», які сьогодні називаються «екстремальними ситуаціями». Крім того, історична пам'ять у своїй художній функції пов'язана з формуванням своєрідного естетичного ідеалу [5, 197].

Доцільно відзначити найголовніше у філософському підґрунті творів К. Гордієнка: талановите вміння поєднати ціле і окреме, велике і мале, здатність зібрати і виразити це у єдності і в русі, у взаємовідношеннях і взаємозв'язках. Естетичні й морально-етичні контури художніх творів письменника визначають ідеї гуманізму, людської свободи і гідності, захисту прав знедолених людей, пошуку справедливості та обстоювання національної самобутності. На сторінках художніх творів К. Гордієнко прагне філософсько осмислювати проблеми людей, акцентуючи увагу на тому, що кожна людина має свої недоліки, які можна трактувати по-різному. Викриваючи вади людей (хитрість, неуцтво, підлабузництво), письменник зазначає, що від таких людей треба позбавлятися.

У художніх творах автор не просто показує актуальні морально-філософські категорії, але й передусім намагається розкрити проблеми духовності своїх сучасників. К. Гордієнко прагне віднайти сенс буття, подати нащадкам особливості збереження історичної пам'яті й наступності різних поколінь, а також подає витоки духовного споживацтва та байдужості у ставленні до національних святинь українського народу.

Список використаних джерел

1. Гордієнко К. Буймир : [роман] / К. Гордієнко. – К. : Дніпро. – 1972. – 277 с.
2. Гордієнко К. Зимова повість / К. Гордієнко. – К. : Радянський письменник, 1965. – 179 с.
3. Гордієнко К. Творчі потоки / К. Гордієнко // Прапор. – 1972. – № 12. – С. 7–11.
4. Гордієнко К. Твори [у 2 т.] / К. Гордієнко. – К. : Держлітвидав, 1959. – К. : Держлітвидав, 1959. – Т. 2. – 368 с.
5. Горська А. Вітрила пам'яті : [книга споминів Коцюбинської М.] / А. Горська. – Харків : Акта, 2006. – 249 с.
6. Кавун Л. Синкретизм художнього мислення в українській літературі 20-х років ХХ століття / Л. Кавун // Донецький вісник Наукового товариства ім. Шевченка. – Донецьк : Український культурологічний центр, Східний видавничий дім, 2008. – Т. 23. – С. 6–19.
7. Яременко В. Епоха соцреалізму в панорамах ХХ ст. Неоромантики і неореалісти («шістдесятники») / В. Яременко // Українська мова та література. – 2001. – № 11 (219). – С. 17–22.
8. Шаров С.В. Методологічні аспекти комп'ютерної підтримки самостійної роботи студентів-філологів: навч.-метод. посіб. – [2-ге видання доп. і перероб.] / С.В. Шаров, Т.М. Шарова / [передмова проф. І.Л. Михайлина]. – Харків: Федорко, 2014. – 200 с.
9. Głowinski M. Zarys teorii literatury / M. Głowinski, A. Okopien-Sławinska, J. Sławinski. – Wyd. 3. – Warszawa : Państwowe zakłady Wydawnictw Szkolnych, 1972. – 544 p.

Анотація. У статті подаються міркування щодо філософської тематики творів К. Гордієнка. Наголошується на тому, що К. Гордієнко є творцем філософських ідей, які треба було свого часу реалізувати в межах письменницької діяльності. У художніх творах письменник прагне

нуж відтворити боротьбу/мирне співіснування поколінь, а також розкрити проблему масової людини, масового суспільства.

Ключові слова: *філософська проза, літературна спадщина, літературно-критична праця, осмислення дійсності.*

Summary. *The article deals with the philosophical themes of K. Gordienko's works. It is emphasized that K. Gordienko is the creator of philosophical ideas, which had to be realized within the limits of writer's activity at one time. In the works of art the writer sought to recreate the struggle / peaceful coexistence of generations, as well as to reveal the problem of mass man, mass society.*

The study emphasized that in the writer's writings one can find important life events that reveal the process of becoming a regular human person. They have the intransigence of nobility and a kind of gaze at nicety. Categories of heroic and tragic, good and evil are picked up in highly artistic works by K. Gordienko of true historical sound, related to the reflection of real events and the analysis of various characters.

The article states that K. Gordienko always worried about the subject of man on earth, the fate of a simple worker. The people for the writer have never been a passive mass. On the contrary, he saw people as an active creator of his destiny. K. Gordienko, through his own observations, penetrated the mysteries of wildlife. In the writings of the writer, the person of the author can be found in lyrical indecencies and reflections in which he constantly reflects on his sympathy for ordinary people and contempt for the ruling nobility, the fiery love of his native land and his advocates, as well as the deep hatred of the fascists. The works of K. Gordienko are directed against military battles, against the destruction of the enemy, for this is also man – the highest creature on earth. The artist with skill created and presented convincing pictures, in which harmoniously combined movement and calmness, tenderness and cruelty, reality and real dream.

The poetics of K. Gordienko's works on philosophical subjects are noted by the complexity, deep thought fullness of all their elements that create a coherent artistic system.

Key words: *philosophical prose, literary heritage, literary-critical work, comprehension of reality.*

Отримано: 8 липня 2017 р.

УДК 81-115:821.111

А. А. Шистовська

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ П'ЕСИ Б. ШОУ «ПІГМАЛІОН»

Поняттям «інтертекстуальність» досить плідно займаються вітчизняні та зарубіжні дослідники впродовж останніх 30 років, причому осмислення його йде як на теоретико-методологічному (З. Мітосек, Н. Коробльова, Н. Панкова, М. Шаповал), так і на рівні реалізації інтертекстуальності в творчості окремого автора чи окремо взятого тексту.

Поняттю інтертекстуальності присвячені роботи Н. Фатеевої «Типологія інтертекстуальних елементів та міжтекстових зв'язків у художньому тексті» (1998) та «Контрапункт інтертекстуальності, або Інтертекст у світі текстів» (2000), І. Ільїна «Стилістика інтертекстуальності: теоретичні аспекти» (1989), П. Торопа «Проблема інтертексту» (1981).

Однак робіт, які б прямо досліджували інтертекстуальність п'єси Б. Шоу «Пігмаліон», немає, тому наше дослідження з погляду заявленої проблематики є актуальним.

За Ю. Крістєвою, текст, слово не є застиглими, стійкими категоріями, а динамічними, тому вчення М. Бахтіна про діалогізм дослідниця трактує через поняття інтертекстуальності, аналізуючи категорії автора та реципієнта як тексти, дискурси. Однак процес читання – писання не вичерпує сутності явища інтертекстуальності. В літературному дискурсі літературне слова мислиться як «місце перехрещення текстових площин як діалог різних видів письма – самого письменника, отримувача (чи персонажа) і, нарешті, письма, яке формується нинішнім чи попереднім контекстом» [3, 427–457].

Отже, в даному випадку інтертекстуальність включається в поняття культура, є загальною категорією, ознакою тексту, які в загальнокультурному контексті співіснують, набувають ознак одночасності, актуальності, хоча генетично можуть бути і бувають, як правило, різночасовими, національно та просторово різноманітними. Тобто вони постають як певний гіпертекст і саме на основі інтертекстуальності творять єдиний літературний дискурс.

У такий спосіб інтертекстуальність забезпечує комунікацію даного тексту з іншими, подібними за тематикою, образною системою, авторською інтенцією, проблематикою тощо. Вступаю-

чи в такий спосіб в комунікативний акт, інтертекстуальність одними дослідниками трактується як усвідомлена авторська стратегія. Цього погляду дотримується М. Руденко, який визначає інтертекстуальність як «свідомий літературний прийом, що детермінується авторською стратегією» [4], чи «певна авторська стратегія, спрямована на досягнення задоволення від читання» [4].

На наш погляд, інтертекстуальність є не просто проявом авторської інтенції, настанови, а категорією тексту, реалізується на різних його рівнях. Зокрема дослідник М. Шаповал теж вважає останню текстовим модусом. Авторська інтенція, звичайно, реалізується певною мірою в тексті, однак текст не є простим її репрезентантом, адже для читача, реципієнта він постає як самодостатній, ціннісний. Тобто текст постає відокремленим від автора та читача, однак існує лише у взаємозв'язку з ними, реалізуючись в найпростішій комунікативній моделі – триаді.

Тому, визначаючи літературу як дискурс, вслід за Ц. Тодоровим, будемо вважати, що текстіві зв'язки є іманентною характеристикою, кожен текст створюється на основі інших текстів у просторі вже існуючого слова, а не в текстовому вакуумі. Тому, на наш погляд, позиція автора реалізується на текстовому/словесному рівні, вростає в літературний дискурс і уможливорює створення нового тексту. Тому авторська інтенція відходить на другий план, а текстова інтенція (за У. Еко) корегує всі авторські установки, якщо такі є, створює одночасно і власну стратегію зв'язків з іншими текстами, звичайно, через автора, а відшукують, відчувають ці зв'язки реципієнти.

На думку Н. Корабльової: «В художньому цілому актуалізуються далеко не всі значення, які потенційно містяться у слові, а саме ті, що необхідні для виявлення авторського замислу, тобто для вираження свого...» [2].

Однак кореляція слова та авторського задуму не є абсолютною, адже слово відчуває не тільки трансформувальний вплив контексту, воно саме володіє трансформувальною силою [2]. Ця трансформувальна сила проявляється в нових смислах і значеннях тексту, які творяться інтертекстуально, що спричиняє появу нових смислів, які попередньо в даному контексті не відчувались, не прочитувались.

Тобто інтертекст – це закон безкінчених поповнень, як твердить Р. Барт [1].

Стосовно п'єси Б. Шоу «Пігмаліон» інтертекстуальність як «функція інших текстів, співучасних у горизонті літературного твору, що завдяки такому представленню набувають нового значення» [5, 369], є текстовою характеристикою, яка виявляється на рівні взаємовідношень текст – реципієнт, адже аспект рецепції є домінантним, основним з погляду функціонування тексту. Крім того, й авторська позиція, про що писав неодноразово в своїх критичних працях сам Б. Шоу, є іманентною інтертекстуальністю, яка залучає глядача до дійства, примушує замислитись і не просто насолоджуватись дійством, а бути співучасником дійства.

Інтертекстуальні прояви у п'єсі Б. Шоу, на наш погляд, доцільно аналізувати у такій послідовності: 1) хронотоп; 2) система персонажів; 3) тема.

Назва п'єси Б. Шоу відсилає до грецького міфу про відомого скульптора, царя Кіпру – Пігмаліона, який створив мармурову статую, настільки довершену й ідеальну, що закохався в своє творіння. Він благає Афродіту надихнути живий дух у статую. Афродіта чує його бажання і одухотворює статую, яка стає живою Галатеею.

Отже, у міфі Пігмаліон закохується у своє творіння, одружується з Галатеею, та здобуває взаємність у коханні, яке є сенсом його життя.

У п'єсі Б. Шоу Пігмаліоном виступає професор фонетики Хіггінс. Цілком очевидна авторська інтенція уже в назві п'єси, адже ім'я Пігмаліон повинно нагадувати глядачам, що Еліза Дуліттл створена професором Хіггінсом так само, як Галатеея Пігмаліоном.

Однак при зовнішній подібності перед нами постають два часових простори – міфологічний, старий, і новий. Вони досить різні і дають можливість для зіставлення, так і протиставлення. Міфологічний, старий простір репрезентує віковічні традиції, закріплені попередниками і цінні своєю пам'яттю; новий простір – особливості соціального устрою, морально-етичні цінності англійського суспільства кінця XIX століття. Різні і функції, які виконують міф і п'єса. Основна функція міфу – етіологічна, тоді як п'єси, за твердженням самого автора, – дидактична. «Пігмаліон» – це типово дидактична п'єса, де автор утверджує тезу про змінність людської природи. Цю тезу Б. Шоу доводить тим, що дівчина із Іст-Енда Лондона, з усіма рисами дитини вулиці, перетворюється на жінку з манерами великосвітської леді. Це перетворення відбувається в досить короткий термін. Таким чином глядач усвідомлює, що перетворення може відбуватися і в зворотному напрямку, тобто під впливом соціальних умов та інших людей, людська поведінка може кардинально змінюватися. У міфі Пігмаліон – скульптор, але живою статую робить богиня Афродіта, тобто людина опирається на волю богів, все залежить від богів, людина в це вірить і сліпо підкоряється вищому промислу.

Авторська інтенція у п'єсі дещо інша, відмінна від міфологічної. Б. Шоу доводить, що людина творить людину. Професор Хіггінс та його друг Пікерінг допомагають квіткарці перетвори-

тися в герцогиню. І це перетворення потрібне більше не Хіггінсу, як у міфі Пігмаліону, а Елізі. Адже із квіткарки вона стає леді завдяки тому, що одночасно з її поведінкою змінюється і ставлення до неї, яке вона відчуває. Тому вона й каже: «The difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she's treated» [6, 83].

Тобто на думку Елізи, манера поведінки людини, її ставлення до інших визначають сутність людини. Однак автор доводить, що не тільки ставлення до інших, а й поведінка людини значною мірою визначає ставлення до неї. Тобто суспільні відносини включають дві складові: поведінку і стосунки, відносини з іншими людьми.

Отже, хронотопи міфу і п'єси зовсім різні, що дає можливість для порівняння та протиставлення, вияву інтертекстуальних впливів.

Важливу роль у сприйнятті та розумінні п'єси «Пігмаліон» відіграє образна система. Спробуємо зіставити образну систему п'єси «Пігмаліон» з героями міфологічного тексту. Усіх персонажів п'єси можна розділити на персонажів першого плану – Еліза, Хіггінс, Пікерінг, та другого плану – місіс Хіггінс, Фредді, Альфред Дуліттл, Ейнсфорд Хілл.

Еліза – це Галатея, яку створює Хіггінс. Однак якщо у міфі Галатея – це оживлена Афродітою статуя, яка ніяк не виявляє своїх бажань і мрій, то зовсім по-іншому зображена Еліза. На початку п'єси Еліза з'являється перед глядачами у старому солом'яному капелюшку, запиленому та грязному, «her hair needs washing rather badly: its mousy color can hardly be natural» [6, 6].

Вона легко може заговорити з будь-ким на вулиці, нав'язує квіти перехожим, обманує, щоб не дати решту грошей, наштотвхуючись на джентльмена, називає його «милий Фредді», боїться поліції, вдається до лицемірства тощо. Така «експозиція» її характеру відштотвхує глядачів, робить її для глядача незрозумілою та непривабливою. Зовсім по-іншому вона виглядає в епізоді з таксистом. Всі негативні риси, названі вище, виступають наслідком бідності та постійних обмежень. Без них вона б просто не вижила, померла з голоду. Тому вона змушена вести досить економний і примітивний спосіб життя, а портрет відомого актора і сторінка з модного журналу з дамськими туалетами на стіні та порожня клітка від папуги на вікні – це єдині зримі «зайві» речі в інтер'єрі її кімнати. Еліза досить економна і розсудлива, вона замовила таксі через недосвідченість, незнання, а не через бажання красиво жити. Вона думає, як витратити кошти на освіту, а не на розваги. Про високу плату за уроки каже сам Хіггінс: «She offers me two-fifths of her day's income for a lesson. Two-fifths of a millionaire's income for a day would be somewhere about 60 pounds. It's handsome. By George, it's enormous! it's the biggest offer I ever had» [6, 21].

У даному випадку цілком очевидна алюзія на біблійну притчу про пожертву вдови, міра якої перевищує пожертву фарисея. Так вияв інтертекстуальності служить більш глибокій характеристиці образу Елізи, допомагає зрозуміти її бажання і стремління до вдосконалення та змін. Дана алюзія підкреслює такі вроджені риси, як інтелект, бажання росту та вдосконалення, привабливість, щирість, відкритість, відчуття такту та гордості. Ці природні риси, які є вже у квіткарки, професор Хіггінс розвиває і перетворює Елізу в леді.

У фіналі п'єси ми бачимо Елізу, яка не хоче, щоб її удочерили, не хоче вийти заміж за Пікерінга, у неї зовсім інші вимоги до життя. Вона хоче жити вільно, незалежно ні від кого. Вона приходить до думки стати вчителем фонетики, що забезпечить їй можливість фінансової незалежності і відповідно свободу. Тому вона розуміє, що її становище не є безнадійним: «Aha! Now I know how to deal with you. What a fool I was not to think of it before! You can't take away the knowledge you gave me. You said I had a finer ear than you. And I can be civil and kind to people, which is more than you can. Aha! That's done you, Henry Higgins, it has. Now I don't care that (snapping her fingers) for your bullying and your big talk. I'll advertize it in the papers that your duchess is only a flower girl that you taught, and that she'll teach anybody to be a duchess just the same in six months for a thousand guineas. Oh, when I think of myself crawling under your feet and being trampled on and called names, when all the time I had only to lift up my finger to be as good as you, I could just kick myself» [6, 94].

Еліза обирає свій шлях, своє майбутнє не слідуючи традиційному розумінню, що щастя жінки – в шлюбі чи в матеріальному добробуті. Вона обирає, згідно з авторською концепцією, працю, яка забезпечить їй свободу і незалежність.

Тому можемо констатувати, що образ Елізи у п'єсі Б. Шоу не має аналогій з міфологічною Галатеєю на характеротворчому рівні. Образ Елізи – це образ нового типу жінки, яка має власну гідність підвалинами, якої є праця і свобода, а не графський титул.

Професор фонетики Хіггінс – це Пігмаліон, який стверджує, що з квіткарки може зробити графиню. У міфі Пігмаліон – скульптор, який створив статую Галатею і закохався в неї. Він створив лише статую, а живую її робить Афродіта, змилювавшись над проханням Пігмаліона. Таким чином, у міфі все вирішується богами, людина може лише попросити, чекати промислу богів. Все визначається богами і вирішується ними, тому людина – по-своїй суті безсила, хоча це не значить, що вона не активна, як і Пігмаліон.

У п'єсі Б. Шоу професор Хіггінс заключає парі з Пікерінгом, що зробить з Елізи графиню. Хіггінс професіонал, джентльмен, хоча поводить себе різко, деколи грубо, безцеремонно. У вищому товаристві він не допускає навіть думки про можливість непристойної, грубої поведінки. На слова місіс Ейнсфорд Хілл, що було б краще «if people would only be frank and say what they really think» [6, 51], Хіггінс заперечує, що «I mean it wouldn't be decent» [6, 52]. Однак з Елізою він не такий галантний і ввічливий. В її присутності він називає її «дурною дівчиною», «опудалом», «така невимовно вульгарна», «неопрятна», «погана, зіпсована дівчина». У розмові з нею переважають наказові речення та конструкції, а основним способом впливу – погроза. Спочатку для нього Еліза – це шматок бруду, не мармуру, як у міфі, а бруду, який можна викинути на смітник. Вимита і чисто одягнена Еліза не стає для нього людиною, а цікавим піддослідним предметом, з яким можна експериментувати. За 3 місяці він зробив з неї графиню, що вимагало від нього великих зусиль і напруги. Перетворення квіткарки в графиню, на думку Пікерінга, – цілковита заслуга Хіггінса. Обидва вони зовсім не враховують в цьому експерименті бажання самої Елізи стати кращою, змінитись. Тільки в кульмінації п'єси Хіггінс розуміє, що він сприймає Елізу не просто як ученицю, що у них склалися довірливі людські стосунки. Хіггінс говорить: «But I shall miss you, Eliza [6, 88]». Крім того, він визнає її привабливість і схвалює бажання бути самостійною, тому грубе ставлення до неї змінюється захопленням, про що свідчить наступна репліка: «HIGGINS (wondering at her): You damned impudent slut, you! But it's better than snivelling; better than fetching slippers and finding spectacles, isn't it? (Rising) By George, Eliza, I said I'd make a woman of you; and I have. I like you like this... Five minutes ago you were like a millstone round my neck. Now you're a tower of strength: a consort battleship» [6, 94].

Отже, можемо твердити, що сам Хіггінс визнає, що нова Еліза – це не тільки його заслуга, це й бажання та воля самої Елізи до змін. Таким чином у п'єсі Б. Шоу відходить від міфологічної структури образотворення, адже творцем Елізи є не стільки скульптор і втручання богині, скільки бажання самої героїні до змін. Хіггінс наставляє її, вказує шлях, а Еліза завдяки зусиллям власної волі обирає своє майбутнє. Вона стає не просто леді, а леді нового типу, нової епохи, адже час вносить свої корективи. Тому можемо констатувати, що на рівні образної системи п'єси Б. Шоу завдяки інтертекстуальності трансформується в цілком своєрідну і відмінну від міфологічної систему.

Інтертекстуальність проявляється і на рівні теми – роль митця. У міфі Галатея цілком залежна від бажання Пігмаліона та волі Афродіти. У п'єсі Б. Шоу акцентує думку про взаємні стосунки і вплив митця на творіння та навпаки. Цей кругообіг та взаємовплив – своєрідне розуміння ролі творця для свого витвору. Це не просто вплив, а взаємовплив, взаємодоповнення. Змінюється не тільки Еліза, в ході експерименту, а змінюється й сам професор Хіггінс. Тому тема п'єси – митець і творіння, витвір.

Отже, п'єса «Пігмаліон» Б. Шоу містить багатий матеріал для досліджень з погляду інтертекстуальності, розкриваючи в такий спосіб нові можливості інтерпретації образної системи твору, ідейно-тематичної направленості. Інтертекстуальність забезпечує діалог п'єси з грецьким міфом та алюзії з творами інших авторів, наприклад, комедіями В. Шекспіра.

Зв'язок міфу про Пігмаліона з текстом п'єси Б. Шоу на рівні інтертекстуальності забезпечує комунікацію даних текстів, хоча вони й характеризують різні хронотопи, різні морально-етичні ціннісні системи. Наслідком цього є прояви авторської інтенції в усьому тексті, тобто інтертекстуальність виступає текстовим модусом. Завдяки цьому новий текст включається в простір уже наявних текстів, існуючого слова, тобто стає частиною літературного дискурсу та допомагає забезпечити зв'язок тексту з реципієнтом.

Список використаних джерел

1. Барт Р. S/Z [Електронний ресурс] / Р. Барт. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/bart-sz-l8.pdf>.
2. Кораблева Н. В. Освоение и отчуждение. К проблеме литературных влияний [Електронний ресурс] / Н. В. Кораблева. – Режим доступа: <http://bezogr.ru/v-svoe-i-chujoe-slovo-v-hudojestvennom-tekste-tvere-1999.html?page=3>.
3. Кристева Ю. С. Бахтин, слово, диалог и роман. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Ю. С. Кристева. – М. : ИГ Прогресс, 2000. – С. 427–457.
4. Руденко М. І. Наративна структура художньої прози Миколи Хвильового [Електронний ресурс] / М. І. Руденко. – Режим доступу: <https://mydisser.com/en/catalog/view/312/861/19931.html>.
5. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика: [частина 3 Поетичний текст у зміні горизонту розуміння] / Г.-Р. Яусс // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Л. : Літопис, 2002. – С. 368–402.

6. Shaw G. B. Pygmalion [Electronic resource] / G. B. Shaw. – Available at: <http://www.literaturepage.com/read/pygmalion.html>.

Анотація. У статті авторка осмислює поняття інтертекстуальності з погляду герменевтики, адже саме такий підхід залучає до комунікації з твором реципієнта. Інтертекстуальність означається як текстовий модус і одночасно як своєрідна текстова характеристика п'єси Б. Шоу «Пігмаліон». Аналіз інтертекстуального коду п'єси здійснюється у співставленні з грецьким міфом про Пігмаліона на рівні хронотопу, образної системи, теми.

Ключові слова: інтертекстуальність, дискурс, авторська інтенція, реципієнт.

Summary. In the article the author conceptualizes the notion of intertextuality in the perspective of hermeneutics, since the above approach involves the recipient into communication with a piece of literature. Intertextuality is understood as modus of the text and, at the same time, as a certain text feature of the play *Pygmalion* by B. Shaw. Intertextual code of the play is analyzed by means of comparison with the Greek myth about *Pygmalion* on the levels of chronotope, the system of characters and the theme.

The author's aspiration in the play is somewhat different from the mythological.

*In the play *Pygmalion* B. Shaw proves that a man creates a man. The author provides an example that not only the attitude to others but also individual's behavior considerably determines the attitude of other's to the individual himself. Hence, social relations include two constituents: behavior and relations with other people.*

Chronotopes of the myth and the play are drastically different which provides means of comparing, contrasting and eliciting intertextual consequences. It is important to note that due to intertextuality, on the level of imagery the play by B. Shaw is transformed into unique, different from mythological, system. The article shows an attempt to compare imagery of the play with the characters of the mythological text.

*Therefore, the play *Pygmalion* by B. Shaw contains vast material for study from the perspective of intertextuality revealing new provisions for interpretation of the imagery as well as ideological and thematic focus of the piece of literature. Intertextuality ensures the dialogue between the play and the Greek myth as well as allusions to works of other authors, for example, Shakespeare comedies.*

*Connection between the myth about *Pygmalion* and the play on the intertextual level ensures intercommunication of the texts, though they describe various chronotopes and moral-ethic values. Subsequently, the author's aspiration becomes clearly manifested throughout the text; hence, intertextuality appears to be modus of the text. Thus, a new text can be included into the continuum of already existing texts becoming a part of literature discourse and helping to establish connection between the text and the recipient. Taking into consideration absence of works dedicated to study of intertextuality in the play *Pygmalion* by B. Shaw, current study appears to be relevant and of interest at this time.*

Key words: intertextuality, discourse, author's aspiration, recipient.

Отримано: 18 липня 2017 р.

УДК 821.161.2''19'':801.81(477)

В. М. Школа

КАЗКОВІСТЬ ЯК СТРУКТУРНИЙ ЧИННИК ПОЕТИКИ П'ЄС ОЛЕКСАНДРА КОРНІЙЧУКА

Постановка проблеми. О. Корнійчук (1905–1972) – чільний представник української радянської драматургії. У свій час про письменника, який належав до «еталонних радянських лідерів на ниві театру» [13, 32], з'являлося багато розвідок, зокрема, Є. Старинкевич, Й. Кисельова, Д. Вакуленко та ін. На сучасному етапі постає потреба неупередженого перепрочитання творів драматурга. У цьому й полягає актуальність запропонованої роботи.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сучасні науковці трактують спадок О. Корнійчука з новітніх методологічних позицій. Так, Т. Свербілова відносить письменника до творців масової літератури [13]. Феномен драматурга, за слушним спостереженням дослідниці, значною мірою визначав узагалі радянський дискурс соцреалізму [14, 23]. Про вписуваність творчості О. Корнійчука в соцреалістичний канон, складову частину маскульту, говорить і В. Хархун. М. Гринчшин, аналізуючи театральні постановки творів письменника, акцентує на відповідності темати-

ки його драм «тогочасним ідеологічним настановам літературі та мистецтву» [3, 172]. Очевидно, певну роль зіграв і той факт, що п'єси драматурга ґрунтувалися на фольклорній основі, – це й полегшувало їхнє сприйняття реципієнтом. Виявлення фольклорної складової п'єс О. Корнійчука, зокрема їхньої казкової структури, є метою нашої розвідки. **Завдання** статті – проаналізувати твори драматурга на предмет виявлення казкових елементів сюжету, відстежити фольклорні прийоми і принципи зображення дійових осіб.

У центрі більшості творів О. Корнійчука 20–30-х років ХХ століття знаходиться герой, який перебуває на роздоріжжі (у п'єсах «На грані», «Камінний острів», «Загибель ескадри», «Еліта» представники протилежних сторін пропонують йому альтернативні життєві шляхи). Здійснити вибір героєві допомагає помічник (образ належить до типових порадників фольклорного фонду). У творах О. Корнійчука це одна з визначальних постатей: найчастіше в цій ролі виступають комсомолець, партієць, робітник. Можливо, це дало підстави Ю. Косачу побачити у творах драматурга, зокрема, в п'єсі «Правда», «всі ознаки графоманського плазунства» (*підкреслення наше – В. Ш.*) [6, 50]. Про те, наскільки вагоме місце автор відводив цьому персонажеві, свідчить сцена з п'єси «Платон Кречет», коли славословлять не переможця Кречета, а його помічника – державного функціонера.

У дебютному творі – п'єсі «На грані» (1928) – центральне місце відведено композитору, який переживає творчу кризу, у творі «Правда» (1937) – уже заголовок відсилає читача до фольклорного дискурсу – предметом зображення є вагомий епізод життєвого шляху українського селянина Тараса Голоти, пов'язаний з пошуком правди. Художній матеріал п'єси «Еліта» концентрується навколо постатей двох протагоністів. Одну з двох сюжетних ліній утворює історія героїні, яка, залишивши місто, прибуває в село для збору матеріалу для докторської дисертації.

Подібно до казки, композиція творів драматурга будується на просторовому переміщенні героїв. Така будова, як зауважив В. Пропп, притаманна не лише чарівній казці, але й епопеї («Одіссея»), і романам [11, 36]. На цьому шляху на героя чекають різноманітні пригоди. За спостереженням Є. Нейолова, функція Великої дороги полягає не в сприянні шляху до мети, а в забезпеченні зустрічі, яка здатна змінити його [9, 97]. Зустріч, на думку М. Бахтіна, – одна з найдавніших із сюжетоутворюючих подій епосу [1, 23]. Зустріч із помічниками – комсомолкою Гаровою (в одному випадку), петроградським робітником Кузьмою Рижовим (в іншому) – була знаковою в їхньому житті. При цьому помічник сам потребує допомоги: Гарова шукає композитора, який зміг би створити музику, прийнятну робітниками, Кузьма Рижов одержав доручення знайти особу, яка навчила б робітників користуватися зброєю.

Персонаж п'єси «На грані» безпосередньо попереднього випробування не проходив, помічниця вже володіла інформацією про його творчі успіхи. У п'єсі «Правда», порівняно з дебютним твором, автор дещо ускладнює схему: герой словесно (відповіді на питання, які стосувалися його військового досвіду) та дієво (принесення жертви – життя прапорщика) має довести свою готовність до проходження ініціації. Помічники ввели протагоністів цих творів у раніше незнайомий їм локус – робітниче середовище. Від робітників, які виступають у ролі ініціаторів, неофіти (композитор і селянин) отримують нові знання: «розказували йому все дочиста» [4, 55], «вони мене просвіщали, про Карла Маркса розказували і про його вірного товариша» [4, 19].

Дебютний твір має своєрідну композиційну «рамку»: коли в експозиції його головний герой заявляє: «Я не відчуваю стрижня, розумієш, стрижня, – його нема» [1, 44], то у фіналі говорить про ліквідацію біди: «А тепер стрижень, стрижень знайдено. Вам, композиторам нового життя, я присвячую свою першу симфонію» [4, 73].

Чотирирічне перебування в селі героїні п'єси «Еліта» викликало кардинальні світоглядні зміни. Жінка відмовляється від ідей, які раніше сповідувала: теоретик-генетик стала агрономом-практиком, обравши шлях Дарвіна, Мічуріна: «Я три зими майже всі дні і ночі провела в теплиці. Я бачила, як дихає рослина нова, якої не було ніколи. Я бачила те, що шукав усе своє знамените життя великий Дарвін» [2, 124]. Свій остаточний вибір вона засвідчила, виростивши новий сорт ярої пшениці та виступивши проти наукової роботи свого чоловіка, який віддалився від неї як у науковому, так і в особистому плані. Натомість селяни прийняли її за свою, обравши секретарем партійного комітету колгоспу. Твір містить характерну для жанру казки форму, означену В. Проппом як ситуація повторного ходу [12, 65]: результатами праці героїні скористалася її суперниця, і тільки неочікувані події (автор використовує прийом «деус екс махіна»), допомагають відновити справедливість. Героїня святкує повну перемогу: їй – «королеві ланів» [2, 159] – присвячують симфонію, чоловік визнає її повноправною господинею дому.

Додаткову сюжетну лінію п'єси утворює історія композитора, яка з невеликими варіаціями повторює формально-змістові складники дебютного твору: молодий композитор, переживаючи творчу кризу, вирушає в чужий для нього локус села, знаходить там натхнення, творить, ушляхляючи героїв праці. Також наявна й тема, яка активно розроблялася у фольклорі – взаємин ма-

чуки та пасербиці. Байдужість мачухи, як і в казці, визначається тим, що вона – представниця чужого роду, у цьому випадку – іншого (чужого) класу. Імена мачухи та її подруг (Параска та Палажка) відсилають до відомого оповідання І. Нечуя-Левицького.

Пошуки дієвих методів лікування веде персонаж п'єси «Платон Кречет». Герой твору, допомігши голові міської ради, здобуває в його особі помічника. Протагоніст проходить обряд посвячення: на поставлені запитання дає неочікувані відповіді, які йдуть у розріз із думкою більшості; долає перешкоди (бюрократію начальства); проводить ризиковані операції.

На життєвому шляху герой стикається з проблемами (їх акумулює особа, яка демонструє байдуже ставлення до своєї роботи). Протиставлення «героя-новатора, борця з труднощами «консерватору» [2, 205] – ознака виробничого твору. Зіткнення персонажів О. Корнійчука підсилено й особистими мотивами – змаганням за дівоче серце.

В екстремальній ситуації герой підтвердив свій високий професіоналізм, за що й отримав нагороду. Вона, як у фольклорних текстах, складається з декількох частин: призначення головним лікарем (аналог казкового царства), відвоювання нареченої й, подібно до епічних героїв, слави, адже здобуває визнання далеко за межами свого локусу. Так увиразнюються паралелі п'єси О. Корнійчука з творами усної народної творчості: «Майже кожна чарівна казка завершується одруженням героя, свою наречену він довго шукає і здобуває» [8, 14]. Весілля в казках – символ щасливого благополучного фіналу. «Поширення цієї форми зовсім не випадкове: адже чарівно-казкове весілля поєднує в собі значення «кінця шляху» з його оцінкою як «благополучного», щасливого. Шлях-дорога закінчується щастям» [9, 103].

Подібно до протагоніста п'єси «На грані», зі своїм середовищем пориває героїня твору «Кам'яний острів» (1929). Її помічником виступає один із персонажів, який змінив власний соціальний статус – «зі слюсаря інженером став» [4, 99]. Можливість прилучитися до табору коханого героїня здобула, принісши в жертву новому суспільству життя батька та попередивши робітників про небезпечні дії своїх колишніх товаришів (цими ситуаціями твір близький до п'єси І. Дніпровського «Любов і дим» (1925)).

Маючи багато спільного з структурою попередніх п'єс, сюжет героїчної драми «Загибель ескадри» (1933), п'єс «Банкір» та «Еліта», однієї з сюжетних ліній «Платона Кречета» (пізніше – «В степах України») ґрунтується навколо мотиву каяття грішника.

На думку автора, помилки героїв у тому, що: мінер Гайдай – протагоніст «Загибелі ескадри» – не сприйняв наказ із центру топити кораблі Чорноморського флоту; Олексій – герой «Еліти» – повністю довірився теоріям свого вчителя (помилковість яких той сам визнав в останній період своєї діяльності); Андрій – один із героїв п'єси «Банкір», Ліда – персонаж «Платона Кречета» – особисто (Ліда) чи через робітників меблевого комбінату, якими керували, недоброякісно виконали поставлене перед ними завдання.

Ці герої мають помічників. Для протагоніста «Загибелі ескадри» поворотним пунктом стала смерть Оксани – члена більшовицької організації флоту (за своє прозріння юнак заплатив життям коханої), для Олексія з «Еліти» – усвідомлення в помилковості обрання помічника, для Андрія з п'єси «Банкір» – комуністи, які влаштували над ним партійне судилище.

Помічники сприяли внутрішньому переродженню героїв, що зумовлювалось змінами в їхній поведінці: у самих собі вони поборюють стихійність (Гайдай), зарозумілість (Олексій), гординю (Андрій). Названі персонажі цих творів завдяки втручання помічників проходять тяжкий шлях до усвідомлення помилковості попередньої діяльності. Своє відступництво Гайдай спокутує подвійно: убивством неприятеля та потопленням корабля, на якому служив. Він сам ускладнює завдання (стає зачинателем подій, подібних до тих, які в 1905 році відбулися на броненосці «Потьомкін»): убиває адмірала, що послужило закликком матросам до розправи над офіцерами, яких автор чомусь називає самостійниками [4, 234]. Це своєрідна ініціація, у ході якої Гайдай «воскрес», отримавши нове ім'я, що становить характерну ознаку посвяченого [11, 44]. Після пройденого обряду він засвідчив корінну зміну своєї сутності: некерований бунтар-анархіст переродився в слухняного виконавця чужих наказів. «Гайдай утрачає свою непересічну індивідуальність і демонструє повну згоду виконувати всі накази партії, навіть коли їх не розуміє», – зауважила Т. Свербілова [13, 238]. Мінер не лише здобуває прощення, ставши повноправним членом свого товариства, а й народжується в іншому статусі – командира.

Як слушно зазначила М. Ласло-Куцюк, принципи, в ім'я яких діють позитивні персонажі, – не результат душевної боротьби, а беззастережне прийняття громадянської позиції, вироблене авторитетними органами. І ці директиви стосуються способів вирішення злободенних питань [7, 308].

У п'єсі «Банкір» колишній директор меблевого комбінату після «партійного суду» за продукування неякісних меблів приходить до усвідомлення своєї провини: «Я все зрозумів [...]» [4, 329]. Вислів одного з персонажів: «А тебе ще можна лікувати» [4, 310], – підтверджує спосте-

реження Г. Почепцова, що у творах соціалістичного реалізму негативні риси позитивного героя носять тимчасовий характер, і їх можна виправити [10, 195].

Отже, проаналізовані п'єси О. Корнійчука свідчать, що драматург звертався до поетикальних можливостей казки, використовував її мотиви, образи, ситуації. Найактивніше митець розробляв міфічний мотив ініціації, у результаті якої герої переживають світоглядні зміни («На грані», «Кам'яний острів», «Загибель ескадри», «Банкір», «Правда», «Еліта»). Структурно близька до цих творів п'єса «Платон Кречет».

Список використаних джерел

1. Бахтин М. Эпос и роман / М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 300 с.
2. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : [монографія] / Н.І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
3. Гринчишина М. Театр української драматургії. Сучасна та класична українська п'єса на сценах театрів у 1930-х рр. / М. Гринчишина. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 283 с.
4. Корнійчук О.Є. Зібрання творів у п'яти томах / О.Є. Корнійчук. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 1. Драматичні твори : 1928–1936 / Редкол.: Н.Є. Крутікова (голова) та ін. / Упоряд. та прим. Д.Т. Вакуленко; Ред. тому Ю.О. Станішевський. – 464 с.
5. Корнійчук О.Є. Зібрання творів у п'яти томах / О.Є. Корнійчук. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. 2. Драматичні твори. Кіносценарії 1937–1944 / Редкол.: Н.Є. Крутікова (голова) та ін. / Упоряд. та прим. О.О. Кулика. – 640 с.
6. Косач Ю. Слово про Миколу Куліша / Ю. Косач // Слово і час. – 2012. – № 9. – С. 48–54.
7. Ласло-Куцюк М. Засади поетики / М. Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 396 с.
8. Мушкетик Л. «Як бажаєш – бажай мудро»: інтенціональні виміри народної казки / Л. Мушкетик // Міфологія і фольклор. – 2012. – № 4 (12). – С. 5–17.
9. Неєлов Е.М. Волшебные сказочные корни научной фантастики / Е.М. Неєлов – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1986. – 200 с.
10. Почепцов Г.Г. Семиотика / Г.Г. Почепцов. – М. : Рефл-бук, К. : Ваклер, 2002. – 432 с.
11. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Л. : Изд-во Ленинградского гос. ордена Ленина ун-та, 1946. – 340 с.
12. Пропп В.Я. Собрание трудов / В.Я. Пропп / Коммент. Е.М. Мелетинского, А.В. Рафаевой; Сост., науч. ред., текстол. коммент. И.В. Пешкова. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
13. Свербілова Т. П'єси Олександра Корнійчука 30-х рр. з погляду масової культури / Т. Свербілова // Слово і час. – 2007. – № 12. – С. 34–48.
14. Свербілова Т. Проект національної самоідентифікації вітчизняного соцреалізму та драма 30-х років ХХ ст. / Т. Свербілова // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 21–29.

Анотація. У статті аналізується художній світ О. Корнійчука. На матеріалі творчості драматурга з'ясовується специфіка зображення обряду ініціації головних героїв. Увага акцентується на особливостях використання О. Корнійчуком фольклорних елементів. Трансформацію сюжетно-образного матеріалу казки у творах драматурга досліджено на структурному і семантичному рівнях.

Ключові слова: фольклор, літературний твір, ініціація, архетип казки, міфологічна семантика, О. Корнійчук.

Summary. The art world of Olexandr Korniyuchuk's drama is analyzed in the article. This article is about a specific character of the representation of the main character's initiation ceremony, which is exposed on a material of creativity of O. Korniyuchuk's drama. Attention focuses on the features of the play by the writer in the mythopoetics art receptions.

In the article the role of folklore elements belongs to O. Korniyuchuk's works. The transformations of plot-image fairy-tales material in O. Korniyuchuk's plays at the structural and semantic levels the transformations of plot-image fairy-tales material are analyzed in O. Korniyuchuk's works. The plot and artistically-stylistic peculiarities analysis of works are considered.

It was found that in the O. Korniyuchuk's (who is one of the founders of the socialist realistic canon) play, was based on folklore. The researcher identified the folk poetic elements with the plot of the plays by the playwright. The composition of the writer's works is based on the spatial movement of the heroes. Almost all the works of O. Korniyuchuk reveal the initial trouble or shortage, which forces the hero to leave the house (sometimes the assistant himself comes to the hero. On the road, he meets a future assistant, who serves, most often, as a worker, a komsomol, a party worker. This meeting dramatically changes the fate of the protagonist, who, has passed the preliminary tests, receives a means by which he eliminates misery or shortage. In this fairy-tale scheme, the events of the pieces «On the Edge», «Truth» with the slightest variations are plotted, is presented in the works «Death of the squad-

ron» (initially the hero chooses a false assistant), «Platon Krechet» (the hero needs help and at the same time he acts as an assistant), «Banker» (the fairy-tale storyline is connected with the fate of the secondary character), «Elite» (the play contains a fabulous «second passage»: the place of the protagonist took false heroine).

Like the fairy tale, the final, almost in all O. Korniyuchuk's works, in the 20–30's ends with the victory of the hero (with the exception of the plays «Storm», «Filotova pike», «Bogdan Khmelnytsky»). In the course of the analysis it was found, that the plot, in the majority of the writer's plays, is based on the plot of the fairy tale. The fairytale is the author's main thing of the artistic toolkit. That's why is very popular in the middle of the XX century.

Key words: folklore, literary works, initiation, archetypes of the fairy-tales, mythological spatial semantic, play, dramatist, Olexandr Korniyuchuk.

Отримано: 8 серпня 2017 р.

УДК 821.161.1.09

П. Л. Шульк

РОМАНЫ БАТЬИ ГУР: ПОД МАСКОЙ ДЕТЕКТИВА

Детектив как жанр относительно недавно (последние десятилетия XX века) заявил о себе как о части израильской литературы. Но хотя израильские детективы переводятся на другие языки и пользуются определенной популярностью как в Израиле, так и за рубежом, они не становятся объектом научного исследования. Причин этому, по нашему мнению, несколько: во-первых, политический аспект сложившегося в мировом сообществе мировоззрения, когда ко всему израильскому относятся с определенным предубеждением; во-вторых, израильский детектив, в отличие от других национальных литератур (например, английской, американской и др.), не имеет богатых традиций и часто использует уже существующие в детективной литературе лекала, схемы, средства, приемы; в-третьих, слово *израильский* сразу настраивает читателя на однозначное восприятие, которое направлено на «долгожданный и обещанный колорит Земли Обетованной» с прогнозируемым арабо-израильским конфликтом, международным и внутренним терроризмом и т.п., что способно увести исследователя от литературных проблем. Но в то же время именно указанные причины расширяют возможности развития израильского детектива, для которого политический аспект превращается в фактор, усиливающий его стремление интегрироваться с другими национальными литературами, существующие традиции составляют основу для экспериментов, а сам Израиль воспринимается как «подлинный кладезь» [9] сюжетов.

Среди мастеров израильского детектива в первую очередь называют Батью Гур, до которой, как утверждают, «в израильской литературе этот жанр был почти неизвестен» [8]. Несмотря на популярность (особенно в 80-е годы XX ст.) у израильских читателей («королева детектива» [10], «израильская Агата Кристи») и интерес зарубежных любителей детектива (ее романы переведены на английский, французский, немецкий, итальянский, голландский, испанский, русский языки), литературная критика не всегда благосклонна и объективна в оценке ее творчества. Как утверждает испанский критик Федерико Хименес Лосантос в статье «Мимолетная звезда черного романа» [11]: «Акцент на политике лишает ее заслуженного сопоставления с Большой Литературой, которую она любила» [цит. по 10]. Остается вслед за Федерико Хименес Лосантосом сожалеть, «что антисюионистская пропаганда ... превращает великую писательницу, которой была Батя Гур, в обычную воинствующую левую активистку» [цит. по 10].

Ради справедливости надо отметить, что у этой «пропаганды» есть определенные основания. О политических взглядах писательницы, «левой интеллигентки, представительницы радикального крыла Партии труда, публично признанной палестинцами» [10], хорошо известно в Европе. Ее стремление «разоблачить и компенсировать социальную несправедливость израильского государства» четко проступает в цикле романов о Михаэле Охайоне. Образ главного героя, привлекательного, успешного следователя с университетской степенью, – вызов израильскому обществу, которое, по мнению левых радикалов, дискриминирует восточных евреев: «Он – сефард, родом из Марокко, приехал в Израиль в возрасте трех лет. В Израиле марокканцы считаются «вторым Израилем», они самые незащищенные» (из интервью Батьи Гур 2003 г.) [цит. по 10].

Напряженность между сефардами и ашкеназами, вражда между евреями и арабами, коррупционные скандалы, тень международного терроризма – все это есть в романах писательницы. И это не удивительно для *израильской* писательницы. Но хотя Батя Гур не «бежит от политики»,

можно с уверенностью сказать, что политические предпочтения писательницы не умаляют популярность ее романов, которые вслед за Николаем Александровым («Эхо Москвы») можно назвать «неожиданным вариантом детектива» [2]. И этот вариант требует серьезного исследования, поскольку расширяет представления о современном детективе и раскрывает особенности его израильской версии.

Объектом исследования статьи стали романы из цикла о Михаэле Охайоне, три из которых переведены на русский язык и поэтому могут быть доступны отечественному читателю – «Убийство в субботу утром» [4], «Убийство на кафедре литературы» [5], «Убийство в киббуце» [3]¹.

Ответ на вопрос – как «сделаны» детективы Батьи Гур? – лишен однозначности. В том, что действие каждого романа происходит в специфическом, даже в какой-то степени закрытом, коллективе со своими правилами, законами, традициями, позволяют одним увидеть в них влияние британского детектива, другим усмотреть кальку с советского «производственного» романа [10]². Первые рассматривают произведения писательницы с точки зрения законов детективного жанра, другие отмечают нарушение этих законов. И те, и другие оказываются в плену оценочных стереотипов, а иногда становятся заложниками некачественных переводов.

Внешняя структура романов выдержана в хороших традициях детективного жанра. Детективная природа романов заявлена уже в названиях, где присутствуют слова *убийство* (פשח), *смерть* (מוות), а там, где их нет, писательница добавляет подзаголовок. Дословный перевод сделать сложно, так как названия некоторых произведений представляют собой понятия, известные только израильскому читателю³. В большинстве исследований чаще используют английский перевод названий, где на первом плане оказывается их детективная природа.

Название на иврите	Перевод (подстрочный)	Перевод с английских названий романов
[16] רצח בשבת בבוקר : רומאן בלשי	Убийство в субботу (шабат) утром: детективный роман	The Saturday morning murder: a psychoanalytic case – Убийство в субботу утром: психоаналитическое дело: критический случай
[14] מוות בחוג לספרות : רומן בלשי	Смерть на кафедре литературы: детективный роман	Literary murder: a critical case – Убийство на кафедре литературы
[13] לינה משותפת : רצח בקיבוץ : רומן בלשי	Общий ночлег: убийство в киббуце: детективный роман	Murder on a kibbutz: a communal case – Убийство в киббуце: коммунальное дело
[12] המרחק הנכון : רצח מוסיקלי	Правильное расстояние: музыкальное убийство	Murder duet: a musical case – Убийство дуэта: музыкальное дело
[15] רצח בדרך בית-להם	Убийство по дороге в Вифлеем	Bethlehem Road murder: A Michael Ohayon mystery – Убийство по дороге в Вифлеем: тайна Михаэля Охайона
[17] רצח, מצלמים	Убийство, снимают фильм (фотографируют)	Murder in Jerusalem: A Michael Ohayon Mystery – Убийство в Иерусалиме

Но попытка исследовать романы Батьи Гур только как детективы не дают возможности оценить их по достоинству, поэтому произведения часто упрекают за монотонность, отсутствие динамики: «экскурсы в интимные переживания героев делают повествование несколько неповоротливым» [8]. И все потому, что произведения израильской писательницы выходят за рамки обычного детектива (на это указывают уже названия на иврите). Это утверждают многие исследователи и предлагают варианты их жанрового обозначения: «психологический детектив», «интеллектуальный детектив».

Чтобы раскрыть преступление, необходимо понять его мотив. Чтобы определить особенности детективов Батьи Гур, надо понять их цель. Обратимся к роману «Убийство на кафедре литературы» прежде всего потому, что это единственный роман Батьи Гур, который переведен прямо с оригинала, и потому, что, будучи филологом, писательница хорошо знает среду, которую описывает, и тем самым облегчает работу следователя Михаэля Охайона⁴, который может, надолго не отвлекаясь вместе с автором на изучение жизни коллектива, сосредоточиться на выяснении жизненного кредо каждого из «фигурантов дела».

Название этого романа (см. ивритское название: не *убийство*, а *смерть*), как и во всех других произведениях цикла, приводят к мысли, что детектив может быть только формой, с помощью которой писательница стремится сказать что-то важное. В нем, как и в других, дей-

ствие происходит в специфическом коллективе, обществе, которое живет по своим правилам и законам. Перед нами один из вариантов «университетского романа»: «здесь воссоздается атмосфера университетской кафедры, кафедры литературы Иерусалимского университета, с хорошо узнаваемыми деталями и персонажами» [10], здесь присутствуют реалии университетской жизни: ее распорядок, семинары, лекции, стажировка, сложные отношения между сотрудниками. В университетском коллективе есть те, кого установленный порядок в общем устраивает, и они, иногда по инерции, следуют ему, есть фанаты созданного устава и такие, у кого внутреннее его неприятие перерастает во внешние действия. И происходит убийство, в основе которого, как почти всегда в произведениях Батьи Гур, лежит идея. Этим ее герои напоминают героев Достоевского, на что иронично указывает в романах сама писательница.

Один из исследователей назвал свою, мягко говоря, не совсем лестную статью о романе «Чисто литературное убийство» [8]. Но перед нами действительно «чисто литературное убийство». И потому, что действие происходит на кафедре литературы, и потому, что причиной является литературное творчество, и потому, что мотивы и разгадку одного из двух преступлений подсказывают литературные произведения.

Детективная линия развивается по четко выверенному и почти предсказуемому плану. Роман начинается с научного семинара, после которого одна за другой следуют смерти двух его участников, учителя и ученика, исследователей ивритской поэзии, между которыми во время дискуссии вспыхивает неожиданное для других противостояние. Сначала при загадочных обстоятельствах погибает в Эйлате во время подводного плавания в Красном море аспирант Идо. Кто-то подменил в баллоне акваланга кислород углекислым газом. Затем в своем кабинете найден убитым, точнее забитым бронзовой статуэткой, заведующий кафедрой литературы Иерусалимского университета. Следователю придется много потрудиться, чтобы, сопоставив факты, понять причины противостояния Тироша и его ученика и на основе этого объединить две смерти в одно дело.

Поиски убийцы заведующего кафедрой начинаются сразу после обнаружения трупа. Следователь Михаэль озабочен прежде всего мотивом, толкающим на преступление. Для этого он должен создать психологический портрет как преступника, так и жертвы, заслужившей такое наказание. Иногда кажется, что он слишком уж увлекается этим занятием, забывая о преступлении, и главная задача детективного сюжета – найти убийцу – уходит на периферию.

Так или иначе под подозрение попадают все, так как мотив мог быть у каждого: испорченная карьера, разбитое сердце, загубленная жизнь, униженное достоинство. Известный поэт, литературовед, преподаватель, влиятельная личность, не очень обременял себя моральными обязательствами по отношению к окружающим, так как считал себя выше других, «право имеющим», право, которое он присвоил себе сам еще давно вместе со стихами замученного в ГУЛАГе талантливого поэта. Поэтому неожиданно звучат для следователя слова д-ра Тувье: «Шауль Тирош был вне добра и зла» [5, 158]. Это именно тот Шауль Тирош, который издает чужие стихи под своим именем, а чтобы хоть как-то сгладить свою вину и выполнить обещание, издает под именем погибшего поэта свои слабые, не представляющие ценности опусы, и именно этот Шауль Тирош стает первым убийцей. Психологическая мотивировка первого убийства понятна. Его цель слишком низменна и эгоистична – избежать возмездия. Чтобы скрыть свои предыдущие преступления, «сделавшие ему имя», кумир общества убивает своего любимого аспиранта, неожиданно раскрывшего историю с подменой стихов. Цинизм и беспринципность преступника подчеркивает тщательная подготовка к убийству: любовная связь с женой будущей жертвы, подмена газа в баллоне акваланга в ее доме, махинации с приобретением углекислого газа и т.д.

А вот попытка разгадать психологию второго убийства, имеющего много мотивировок и подозреваемых, заводит следователя в тупик. И тогда писательница подбрасывает Михаэлю подсказки. В «литературном» убийстве – литературные подсказки. Теория Раскольниковова получает неожиданную трактовку в лекции Шая Тувье, преданного Тирошу друга, коллеги, обожествляющего его настолько, что определив себе место «твари дрожащей», он предоставляет заведующему право даже на любовную связь с собственной женой. Нет, речь на лекции-семинаре идет вовсе не о романе Достоевского, а о библейских аллюзиях в стихотворении современного израильского поэта Натана Заха «Самсоновы волосы»:

САМСОНОВЫ ВОЛОСЫ

Самсоновы волосы никогда не были мне понятны:
их огромная сила, аскетизм охраняемой тайны,
запрет (да не осудят его) проговориться случайно,
вечное опасенье лишиться кос,
паника всякий раз,
когда Далила проводит рукою по глади волос.

Я хорошо понимаю, однако, волосы Авессалома.
Понятно, что он красив, как солнце полного дня,
как месяц багровый мести.
Запах, что от него исходит, слаще сладости женских духов,
Ахитофель, холодный и злой, принуждён отводить глаза.

Когда он видит перед собою причину любви Давида.
Эти чудные волосы, лучшие в царстве, явно могут
всяческий бунт оправдать, а потом – и дуб [6].

Непонятную для студентов связь между Самсоном и Авессаломом Тувье объясняет с помощью библейских текстов их общей принадлежностью к Сверхчеловеческой Красоте, Красоте с большой буквы: «С большой буквы <...> – и потому ей невозможно сопротивляться. <...> Перед красотой...моральные ценности не могут устоять» [5, 201–202]. И далее, интерпретируя образ Авессалома в трактовке Натана Заха, преподаватель подчеркивает: «Бунт против царя-отца представлен в стихах как неотвратимое следствие красоты Авессалома. Сублимация его красоты – за пределами человеческих ценностей. Человеком начинают овладевать нечеловеческие силы» [5, 202]. Чем не вариант теории Раскольниковца в приложении к искусству? Психологический портрет литературоведа, предложившего эту интерпретацию, никак не дается следователю. Равнодушный, ничем не примечательный, замкнутый он превращается на лекции в полного силы, решительного, воодушевленного человека. Интуиция (и Батья Гур) подсказывает Михаэлю Охайону, что не только для Тувье, но и для него в анализируемом тексте скрыто нечто важное. Однако увлекшись личностью лектора, следователь приходит к единственному выводу: Тувье надо вычеркнуть из списка подозреваемых. Но факты упрямая вещь, а если к ним приложить результаты детектора лжи и разгадку первого убийства, становится понятно, кто убил заведующего кафедрой литературы. Только по-прежнему остаются загадкой для следователя мотив преступления и характер убийцы, которым оказался человек, принесший свою жизнь в жертву фальшивому кумиру, – Шай Тувье. Последний допрос и исповедь Тувье все ставит на свои места: «И не важно, был Тирош хорошим человеком или плохим. Любил я его или нет – это совершенно не важно и не имеет никакого отношения к делу. <...> И даже Ницше согласился бы с тем, что Тирош – гений, а для гения нужно создать особые условия. Но когда выяснилось, что он – не гений, а посредственный сочинитель, я обязан был восстановить правильный ход вещей. Ради всего мира, ради будущих поколений. Я должен был уничтожить того, кто нарушил, оболгал святыню» [5, 354]. И далее: «... он жил за счет искусства, созданного другим, – он потерял право на существование. Он извлекал личные выгоды из высшей ценности – искусства, ничего не давая взамен. Вы ничего не понимаете! Он поставил на передний план себя, а не искусство. <...> Понимаете, у меня нет никаких угрызений совести или чувства вины» [5, 355]. Вычеркнув Тироша из разряда «права имеющих», Тувье сам присвоил себе это право. «Давайте оставим мораль», – говорит он Михаэлю на последнем допросе. И следователь понимает, что перед ним человек, который всерьез воспринимает только свои собственные принципы и идеи, которые для него выше человеческой жизни и, в конечном счете, даже выше искусства, слугой которого он себя позиционирует.

С теорией Раскольниковца, трансформируемой в текст романа израильской писательницы, происходят значительные метаморфозы, остается неизменным одно – ее антигуманный смысл. Какая-то скрытая ирония заключена в том, что проповедует ее в произведении человек, хорошо знающий библейские тексты. И если герою Достоевского Библия помогает понять античеловеческую сущность его прежних умозаключений и покаяться, герой Батьи Гур использует ее для оправдания своих принципов. Литературные тексты становятся причиной преступлений, их мотивировкой и их разгадкой, но главное они позволяют понять цель произведения, где на первый план выходят морально-этические проблемы, а детектив превращается в форму, благодаря которой писательница стремится раскрыть свою позицию гуманиста. В этом заключается цель и других романов цикла.

Поместив героев своих произведений в замкнутое пространство специфического коллектива с его «негласными законами, амбициозностью и проблематичной моралью» [7, 355], уродующими сознание, формирующими комплексы, превращающие одних в беспринципных преступников, а других в неадекватных фанатиков, писательница с помощью детективной интриги пытается разрушить этот мир, внушить живущим в нем, что «оставить мораль нельзя», как нельзя оказаться за пределами человеческих ценностей. Иначе – смерть, даже не убийство, а смерть и физическая, и духовная, как в анализируемом романе. Эти мысли скрывает Батья Гур под маской детектива, которую читатель вправе или сорвать или оставить.

Примечания

¹ Необходимо отметить, что прямым переводом с иврита является только роман «Убийство на кафедре литературы». Издатели двух других, отметив, что это переводы, не указали, с какого языка они сделаны. Можем предположить, что это переводы с английского.

² В классическом британском детективе (например, у Агаты Кристи) воссоздаются «обстоятельства и страсти замкнутого общества английской провинции» [7]. Роман «Убийство в кибуце» вызывает аналогии с изображением в советском романе специфической жизни колхозного коллектива [1].

³ Например в названии романа «רצח בקיבוץ : לינה משותפת», который известен как «Убийство в кибуце» употребляется выражение *לינה משותפת*. Его дословный перевод *общий ночлег* ничего не скажет обыкновенному читателю. Это выражение отражает реалии специфического для Израиля коллектива – кибуца. В нем воплощено одно из правил кибуца: дети должны были жить отдельно от родителей в интернате и даже ночевать там.

⁴ «Мадам Бовари – это я», – сказал Флобер. Охайон – это Батья Гур» – утверждает, как и многие, Федерико Хименес Лосантос. Сама же Батья Гур неоднократно заявляла: «Он говорит за меня и в какой-то степени меня дополняет» [Цит. по 10].

Список использованных источников

1. Арбитман Роман. Драма из колхозной жизни [Электронный ресурс] / Роман Арбитман // Ле-хаим. – Декабрь, 2009 – Кислев, 5770. – № 12(212). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/212/novinki.htm>.
2. Александров Николай. Книжечки: Батья Гур. Убийство в кибуце [Электронный ресурс] / Николай Александров. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/books/605253-echo/>
3. Гур Батья. Убийство в кибуце / Батья Гур; пер. К. Лукьяненко. – М. : Текст, 2009. – 415, [3] с.
4. Гур Батья. Убийство в субботу утром / Батья Гур; пер. О. Поборцевой. – М. : Текст, 2007. – 301 [3] с.
5. Гур Батья. Убийство на кафедре литературы / Батья Гур; пер. с ивр. Марьян Беленький. – Иерусалим : Гешарим, 5763 ; М. : Мосты культуры, 2003. – 368 с.
6. Зах Натан. Самсоновы волосы [Электронный ресурс] / Натан Зах // Иерусалимский журнал. – 2002. – № 12. – Режим доступа: <http://www.antho.net/jr/12.2002/07.html>
7. Копельман Зоя. Страсть к убийству [Электронный ресурс] / Зоя Копельман. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/all/strast-k-ubiyistvu/>
8. Прокофьев Дмитрий. Чисто литературное убийство [Электронный ресурс] / Дмитрий Прокофьев // Лехаим. – Октябрь, 2003–Тишрей, 5764. – № 10 (138). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/138/n2.htm>.
9. Сапгир Кира. Израиль – кладезь для детективщиков [Электронный ресурс] / Кира Сапгир. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/reports/izrail-kladez-dlya-detektivshchikov/>
10. Шульман Нелли. Наш Михаэль [Электронный ресурс] / Нелли Шульман. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/all/nash-mihayel/>
11. Losantos Federico Jiménez. La estrella fugaz de la novela negra [Электронный ресурс] / Federico Jiménez Losantos. – Режим доступа: <http://www.libertaddigital.com/opinion/libros/la-strella-fugaz-de-la-novela-negra-1276230453.html> mujeres que cuentan crímenes: Batya Gur 2005-07-14.

12. גור בתיה. המרחק הנכון / רצח מוסיקלי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1996. – 361 עמ.
13. גור בתיה. לינה משותפת : רצח בקיבוץ : רומן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1991. – 258 עמ.
14. גור בתיה. מוות בחוג לספרות : רומן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1989. – 248 עמ.
15. גור בתיה. רצח בדרך בית-לחם / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 2001. – 310 עמ.
16. גור בתיה. רצח בשבת בבוקר : רומאן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1989. – 204 עמ.
17. גור בתיה. רצח, מצלמים / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 2004. – 374 עמ.

Анотація. *Стаття продовжує серію статей автора, присвячену ізраїльській літературі. У представленій науковій розвідці досліджується відносно молодий для цієї літератури жанр – детектив. Об'єктом дослідження стають детективні романи Бат'ї Гур, до якої, як стверджують, жанр детективу був невідомий в ізраїльській літературі. Специфічна особливість творів письменниці полягає у тому, що в них на перших план висувуються морально-етичні проблеми, а детектив стає формою, через яку автор намагається розкрити свою позицію гуманіста.*

Ключові слова: *детектив, ізраїльська література, університетський роман, жанр, традиція.*

Summary. *This article is the next step in the author's discoveries of Israeli literature. This time it is dedicated to detective story as a comparatively new genre for this literature. Despite the*

popularity among readers Israeli detective story isn't the focus of an active scientific research. The author gives both subjective and objective reasons for that. The article puts an accent on the desire of Israeli detective story to integrate with other national literatures and outlines the perspectives for its development combining the detective traditions with Israeli reality.

On the scientific focus there are the detective novels by Batya Gur who is considered to be a mother of detective genre in Israeli literature. Because of her political views, literary critics were not tolerant and objective to her works, still, her detective stories are worth the serious analysis as they broaden and reveal the peculiarities of a modern detective story in its Israeli version.

The analysis of the novel «Literary Murder» from Michael Ohayon series reveals the peculiarities of her detectives. Batya Gur builds her stories orienting at the best British traditions of this genre but in its unusual version. The author's interest to the laws of a close community (as a stage of the main events) and to the world of its every member makes her work acquire the features of an academic novel. Every Batya Gur's murder has its idea and theory. It makes her, a philologist by background, close to Dostoyevskiy. The non-humanistic Raskolnikov's theory in its grotesque form comes through the hidden and open thoughts of an inspector, different speeches, discussions, questionings, lectures, seminars. Thus, the moral and ethical issues become dominant for the author which she transmits through the form of a detective story.

Key words: *detective story, Israeli literature, academic novel, genre, tradition.*

Отримано: 16 серпня 2017 р.

УДК 821.161.2-3=161.1].09

О. В. Юферева

РОСІЙСЬКОМОВНИЙ ПЕРЕКЛАД РОМАНУ М. МАТІОС «СОЛОДКА ДАРУСЯ»: СТРАТЕГІЯ, ПРИНЦИПИ, НОРМИ

Розгляд перекладу в контексті творчого пошуку інспірував появу різноманітних теорій, у центрі яких опинилися рівні перекладацького тлумачення та зумовлені ними рішення. Літературознавці, актуалізуючи герменевтичну методологію аналізу перекладу художнього твору, зосереджують увагу на проблемах відповідності авторському задуму нового художнього цілого. Саме в цьому дослідницькому спрямуванні окреслюються поняття перекладацької помилки й невдалого перекладацького рішення [6]. Втрата художності, викривлення смислів оригіналу вважається перекладацькою невдачею, помилка ж полягає в порушенні норми мови і перекладу [6, 11]. Питання «відхилення від норми» також є окремою проблемною сферою перекладознавства. Г. Єнчева та І. Струк, аналізуючи характер перекладу мовних аномалій, зокрема, у такому їх вияві, як діалект, просторіччя або соціальний жаргон, наголошують: «Відхід від норми орієнтується на стиль автора, що власне передбачає створення «напруженої» мовної ситуації через яку читачеві слід пройти, аби ознайомитися з індивідуальною особливістю процесу бачення, осмислення і перетворення автором реальної дійсності» [5, 71]. Отже, від передачі перекладачем елементів, що відхиляються від норми, залежить розуміння твору реципієнтом.

Крізь таку оптику відбувається осмислення перекладу роману М. Матіос «Солодка Даруся» російською мовою, рефлексія щодо відчуття «розрядження», «згладжування» стилістичної насиченості, видозміни соціального та психологічного портрету персонажів. Власне, «згладжування» (т.зв. доместикація) як результат перекладацької діяльності є однією з найскладніших проблем теорії перекладу. Наприклад, Л. Венуті вважав «згладжування» фактором «освоєння» або «одомашнення» в перекладі, якому протиставляв форенізацію (відчуження), показуючи різні засоби і мету цих підходів [16]. В. Тороп у монографії «Тотальний переклад» узагальнює напрацювання навколо питання стратегій перекладу й виокремлює кілька принципів відтворення, зокрема, «географічного простору» (йдеться про проблеми перекладу територіальних діалектів): перцептивна конкретизація за допомогою локалізації (коментованого перекладу), натуралізація (адаптування), екзотизація та нейтралізація (зазвичай як універсалізація чи генералізація) [13, 100].

Формування двох протилежних методів екзотизації та нейтралізації має тривалу історію в практиці й теорії перекладу художньої літератури. Ще у 1930-х рр. А. Федоров, окреслюючи сутність цих підходів, наголошує, що завдяки настанові «згладжування» як наслідку нейтралізації не відбувається ні збереження національно-мовних і предметних особливостей оригіналу, ні впровадження специфічних рис своєї мови [1].

У перекладознавстві існують також інші номінації й класифікації, що відображають позицію перекладача стосовно до оригіналу. Наприклад, П. Ньюмарк запропонував техніки «сильного» («over-translation»), що інтенсифікують, унаочнюють зміст, і «слабкого» (under-translation), у якому послаблюється або нейтралізується зміст, перекладів [15]. Разом із тим, поняття «згладжування» або «слабкий» переклад не мають оцінної характеристики. Дослідники наголошують лише на тому, що однобічне й послідовне прийняття лише однієї з полярних стратегій може викривити зміст першоджерела. Крім того, плідні перекладознавчі ідеї У. Еко щодо функціональної еквівалентності або Ю. Найда щодо динамічної еквівалентності доводять ефективність застосування певних технік, спрямованих на прагматичну адаптацію.

Відповідно до висновків комунікативно-функціонального спрямування перекладознавства, адекватність перекладу зумовлюється прагматичним аспектом, тобто читачі твору в іншій культурі мають сприймати зміст тексту максимально наближено до комунікативного ефекту оригіналу. А. Попович у цьому руслі розглядав поняття «стилістичної еквівалентності» як функціональної рівноправності елементів оригіналу й перекладу [10, 190].

Отже, відповідно до викладених теоретичних зауваг і внаслідок спостережень над текстом оригіналу й перекладом постала проблема описати зміни вираження домінант роману М. Матіос «Солодка Даруся» та пояснити тенденції «згладжування» в російському перекладі яскравих національних, діалектних особливостей стилю оригіналу, безеквівалентних елементів, що вплинуло на трансформації характеристик персонажів, художньої реальності твору. Головними завданнями пропонованої статті є аналіз засобів передачі реалій, комунікативно-модальних елементів, модусного плану художнього тексту, відтворення якого потребує перекладацької інтерпретації. Вирішення поставлених завдань дозволяє чіткіше визначити перекладацькі принципи, які реалізовані в перекладі згаданого роману М. Матіос російською мовою. Окреслення рівнів адаптації виштовхує дослідницьку думку в критичне поле, де крізь розуміння складнощів передачі унікальності іншої культури та мови постають запитання: чи можна було б зберегти іншомовний компонент або відтворити його функціональність? Де та межа, за якою мова буковинського селянина скидається на звичайний суржик? Зрозуміло, що ці запитання в багатьох аспектах перетворюються на риторичні, оскільки немає конкретної рецептури чи правил регламентації художнього перекладу; але це не означає, що вони не мають артикулюватися в науковому дискурсі.

Стилістична своєрідність, оповідна багат шаровість «Солодкої Дарусі» вимагають особливої перекладацької майстерності. Російськомовний переклад цього роману під назвою «Даруся сладкая» в 2010 році зробила О.Мариничева, яка також долучилася до появи російською творів С. Жадана, О.Забужко, Т. Малярчук, Є. Кононенко, Т. Прохаська.

В українській літературі за романом закріпився особливий статус, що Р. Харчук пояснює рішучим обстоюванням письменницею традиційних українських цінностей [14, 69]. Традиційність і етноцентрика – виразні ознаки роману, всебічно описані науковій літературі. «Книжками «Нація. Одкровення» і «Солодка Даруся» Марія Матіос реактуалізувала чи не найтрадиційнішу якість української літератури – інтерес до етнорегіональної колористики», – резюмує авторитетний критик і літературознавець Я. Голобородько [3, 67]. Д. Павличко підкреслив унікальність застосування діалекту: «Такого стефанівського лаконізму, лексичного багатства, взятого з гуцульського діалекту села Розтоки, де виросла Марія Матіос, у нашій прозі ще не було. А як було, то хіба лиш під пером покутських класиків, але й там літературна мова й діалект не були так органічно поєднані, як це бачимо у «Солодкій Дарусі» [9, 6]. Виявляється, що схоже сприйняття роману «Солодка Даруся» виникає і в російськомовній аудиторії після ознайомлення з книгою. Відомий рецензент нового видання, літературознавець Д. Бак, вважає, що оригінальність письменниці зумовлюється належністю до літературного регіоналізму, адже центром уваги письменниці стають не стільки індивідуальні характери, скільки особливий, не схожий, уклад життя, що впливає на життєвий вибір, побут, вірування. Наприкінці статті дослідник схвально відгукується про відтворення мови прози М.Матіос у перекладі, зауваживши, що деякі реалії слід було залишити без іншомовного еквівалента («я би не перекладав *коц*, *коцик* ‘особливий різновид тканини, одежа з неї’ словами *плед*, *пледик* – надто салонно для опису гірського побуту») [2].

Незважаючи на спорідненість української та російської мов, специфіка реалій Буковини, її мовлення становить труднощі для перекладу. В російськомовному варіанті роману «Даруся сладкая» О. Мариничева застосовує різноманітні підходи. До основних трансформацій, які спостерігаються в аналізованому творі, належать: безперекладні засоби, калькування, опущення, синонімічні заміни, контекстуальні заміни, генералізація, змістовий розвиток. Зрозуміло, що переважання тих чи інших засобів свідчить про рівень адаптації твору.

Перші запитання виникають уже в ході прочитання назви твору. В російськомовному перекладі маємо надмірну предикатизацію ад’єктива *солодка*, зумовлену переміщенням його в по-

стпозицію до означуваного іменника – «Даруся *сладкая*», що, ясна річ, змінює змістовий акцент назви роману.

Важливу роль передачі етнокультурних реалій, специфічних лексем відіграє безперекладний спосіб (наприклад, *червона калина, цвыки, кобита, сардак, пан-домнул*). Залишаються незмінними лексичні одиниці, які належать до різних груп діалектизмів. Їх повна відтворюваність у перекладі зумовлюється тим, що вони тісно пов'язані з сюжетом тексту. Наприклад, лексема *цюця*: її використання у творі має не лише стилістичне, а й змістове значення, нагадуючи про трагедію дитинства Дарусі, травму, яку вона переживає все життя.

У перекладі фіксується калькування як засіб збереження іншомовного компонента, етнокультурних реалій, специфічних мовленнєвих конструкцій. Проте в цьому випадку калькування виразів, перенесення таких компонентів у російськомовний контекст, більше нагадує одеську говірку. Наприклад:

Щось буду казати вам, Михайлику гречний, але не майте на мене зла за це казання, бо то є свята правдичка, абих то до завтра чекала. [7, 143]

Что скажу вам, Михайлику достопочтимый, но не имейте на меня зла за мои слова, потому что это святая правдочка, чтоб мне до завтра не дожить, если не так. [8, 339]

Згадані засоби зорієнтовані на збереження чужого елемента. Проте коментарі, кальки, прями переноси в перекладі роману є другорядними й функційно обмеженими. На перший план виступають різноманітні види лексико-семантичних заміні.

У деяких випадках перекладач відшукує експресивний аналог, але з помітною відмінністю в семантиці.

Одна з яскравих стилістичних ознак твору М.Матіос – використання фразеологізмів. Переклад цих одиниць відбувається за допомогою пошуку аналогів:

Дарусі було шкода Славка, що міг згоріти не за цапову душу [7, 36].

Дарусе стало шаль Славка, что от водки мог сгореть ни за понюх табаку [8, 225].

Хай тато краще питає, чого їй так довго було, ніж має кривитися, що донька ходить, як фіра без дишла [7, 46].

Пусть лучше отец спрашивает, почему ее так долго не было, чем будет морщиться, что, мол, дочка ходит, как телега без дышла [8, 236].

Поверх двадцять років тут були, а німець за один день вимів їх, як спужи з моря [7, 159].

Больше двадцать лет тут были, а немец за один день вымел их, как тараканов из-под лавки [8, 355].

У відтворенні фразеологізмів перекладач також застосовує прийоми експлікації, що дозволяє уникнути кальок. Наприклад, про стосунки Дарусі та Івана молодиці в селі говорили *Яке їхало – таке здибало* [7, 69]. У перекладі цей фразеологізм уточнено й розширено: *Вот и нашел себе ровню: два сапога пара* [8, 262].

Прийоми експлікації супроводжуються різкою зміною стилістичних характеристик:

Якщо умерла на голову, ... їй ховати прийдеться, як дівку [7, 82]

Если б умерла... хоронить придется, как целку [8, 275].

Найпоширенішим засобом перекладу є заміна автентичних назв, реалій аналогами, що, на нашу думку, змінює конотативний план лексем:

Дали би квач з маковинням [7, 143]

Дали бы соску с маком [8, 338]

Безшелесно прилаштовувалася в бабинці [7, 107]

Безмовно пристраивалась к бабам [8, 302]

Зрозуміло, що описи побуту в романі містять найбільше етнокультурних деталей, діалектних лексем. Наприклад, *Марія ладна була носити сусідам черепки з борщем чи товченими фасулями, жменьку кулешки, чи кусник сала* [7, 69]. У перекладі такі описи точно відтворюють рівень денотата, але не передають національного колориту: *И потому Мария готова была каждый день носить соседям горшочки с борщом или толченной фасолью, пригоршню мамалыги или кусок сала* [8, 261]. Перелік змін можна продовжити: *вельон – фата, лавиця – скамейка, фалди – складки, шпрунькала (до церкви) – плыла, ліжник – покрывало, баювати – баловать, підфітькував (спідниці) – заDIRал*.

Деякі етнокультурні деталі в перекладі опускаються. Наприклад,

Вона часом копає посеред городу яму на глибину до своїх крижів [7, 37]

Иногда она выкапывает посреди огорода яму [8, 226]

Іван вигулькував з-поза повороту, як травневий гриб – шушерепок – після дощу [7, 81]

Иван выныривает из-за поворота, как майский гриб после дождя [8, 274]

Причиново-наслідковий розвиток як засіб перекладу спрямований на передачу змісту в слову. Ця трансформація дозволяє уникнути лакуни з мінімальною втратою інформації для читача. Але, якщо дотримуватися принципу точності, то очевидно, що переклад подає повідомлення більш узагальнено:

Тата привалило даробою [7, 108]

Отца задавило на лесосплаве [8, 302]

Перекладацький окказіоналізм як спосіб перекладу діалектних одиниць призводить до зміщення змістових акцентів. Перекладач шукає морфемні відповідники для передачі структури слова. Наприклад, слово *кортячки* перекладається як *хотенчики*. Згідно зі словниковими даними, *кортячка* означає 'нетерпіння' [12, 302]. Запропоноване перекладачем слово має відмінні конотативні властивості: фізичне наближення Івана до Дарусі, незнайомі для неї дотики викликають скоріше передчуття насолоди, аніж конкретне і сфокусоване бажання, грайливе і легке, що впливає зі слова *хотенчики*.

До цього ж прийому вдається перекладач у відтворенні слів-реалій. Наприклад, слово *доц-раптівка* [7, 91] передається як *дождичек-ниоткудовичок* [8, 285]. Спосіб відтворення нівелює національно-етнічне забарвлення лексеми, але істотнішим є те, що штучність відповідника для російськомовного середовища суперечить провідній ідеї оригіналу – природності людини. Однак тут наочна можливість компенсації регіональними відповідниками з подібним семантичним наповненням, наприклад: *ситоша, ситничек, перелетка, набегной*.

Зрозуміло, що місцевий колорит виникає не лише завдяки описам, включенням реалій, а й через діалоги персонажів, які є вагомим складником передачі своєрідного комунікативного стилю. У перекладі зникають особливості звертань, вигуків, граматичних конструкцій, а з ними втрачається й емоційність живого мовлення мешканок села:

Чуєте, Марусько, щось таке ся робить з нашими людьми у цьому селі, що гаразду нізвідки не видно і кінця-краю їхньому дуренству також не видно [7, 48]

Слышьте, Маруся, что-то такое творится с людьми на этом свете, что порядка ниоткуда не видно, и конца-краю человеческой глупости тоже не видать [8, 238]

У фрагменті привертає увагу також і слово-знак «дуренство», що, як уже помічали дослідники, у М. Матіос означає «як у Т.Шевченка «неначе люди подуріли», світ-дуренства, перегорнутий, спотворений час» [4, 78]. Лексема «глупість» є нейтральним відповідником, не охоплює переживання тривожності, усвідомлення наступу хаотичності, внутрішнього надлому людей.

Тенденція до «згладжування» простежується й на інших рівнях твору. Трансформації торкнулися психологічних портретів персонажів. Слід зазначити, що роман відрізняється типом оповіді, який М. Бахтін позначав як «зображальний», що передбачає специфічний прояв оповідача, мова якого також індивідуалізована, колоритна, наближається до мови персонажів. Відтворення своєрідності оповідної техніки, коли автор дивиться на світ очима героїв, перекладачці вдається зреалізувати шляхом точного дотримання наративних форм та їхньої динаміки, залежно від того, з якою свідомістю корелює оповідь. Водночас контраст між оповідачем і мовленням персонажів – шлях до поглиблення внутрішнього світу героя, психологізації оповіді. У романі М. Матіос цей контраст підсилюється мотивом «німоти» – центральним мотивом твору (*німа Даруся, прирослий язик* [7, 86] Івана, *онімилій тверезий Славко*).

Впадає в око зниження експресивності висловлення героїв роману, а відтак спадає напруга модусної структури тексту. Наприклад, у репліках Івана Цвички кожне слово підкреслено емоційне, адже він діє й говорить, не озираючись на соціальне ставлення. Просторічні, грубі, різкі та зневажливі відповіді Івана у перекладі стають м'якшими й чемнішими. Наприклад, вираз *тримай свою дямбу на заперті* [7, 74] (діал. 'рот') у перекладі стає більш нейтральним, пор. *держи свою варежку на замке* [8, 267]. Деякі стилістичні трансформації зумовили викривлення змісту описуваного (зокрема, йдеться про порушення мовленнєвої характеристики) і можуть вважатися перекладацькою помилкою. Наприклад, порада лісника Миколи щодо врятування Славка: *Марійо, висцяйтеся йому в рот, зразу попустить* [7, 36] у перекладі звучить ніби від людини з іншого середовища, пор.: *Мария, попишите ему в рот, сразу пройдет* [8, 225].

Семантично зниженні лексичні одиниці, подібно до територіальних діалектів, пов'язані з поняттям норми. Більш унормоване мовлення персонажів безпосередньо в репліках і у формах експлікації оповідача розвиває проявлення точок зору в наративній структурі тексту.

Отже, при збереженні сюжетно-композиційної організації, основних наративних форм в російськомовному перекладі роману М. Матиос «Солодка Даруся» («Даруся сладкая»), створеного О.Мариничевою, спостерігається високий ступінь адаптації оригінального тексту, що призвело до нівеляції значної частини етнокультурної інформації. Найбільшу складність становить відтворення діалектизмів, які втрачаються для російськомовного читача твору: вони відтворюються за допомогою неповних еквівалентів, а також компенсацією, тобто перекладацьким коментарем, просторіччями, що мають показати функціональність діалектизмів у тексті. Але ж і просторіччя в російському перекладі транспонуються на нейтральний рівень. Більшість таких одиниць замінена на нейтральний відповідник без перекладацьких пояснень. Як наслідок, стилістичні трансформації призвели до змін мовленнєвої характеристики персонажів, порушень у модусній структурі твору.

Список використаних джерел

1. Азов А. Г. Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920-е – 1960-е годы [Электронный ресурс] / А. Г. Азов. – М. : ВШЭ, 2013. – 304 с. – Режим доступа: http://www.e-reading.club/bookreader.php/1032070/Azov_-_Poverzhennye_bukvalisty.html.
2. Бак Д. Карпатский блюз с перцем и кровью [Электронный ресурс] / Д. Бак // Новый мир. – 2008. – № 12. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2008/12/ba17.html.
3. Голобородько Я. Буковинська орнаменталістика Марії Матиос / Я. Голобородько // Вісник АН України. – 2008. – № 3. – С. 66 – 73.
4. Горобець В. О. Модель світу «своїх»-«чужих» як трагічні «Жорна історії» у психологічних вимірах тексту «Солодка Даруся» Марії Матиос / В. О. Горобець // Таїни художнього тексту: [зб. наук. пр.] – Дніпропетровськ : Пороги, 2012. – Вип. 15. – С. 75–86.
5. Єнчева Г., Струк І. Феномен мовної аномалії: авторська/перекладацька креативність чи відхилення від норми? / Г. Єнчева, І. Струк // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – 2016. – № 34. – С. 69 – 81.
6. Жигалина В. М. Герменевтические основания типологии переводческих ошибок и неудачных переводческих решений : автореферат дисс... к. филол. н. : 10.02.20. «сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / В. М. Жигалина – Тверь, 2006. – 16 с.
7. Матиос М. Солодка Даруся / М. Матиос. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2010. – С. 5–215.
8. Матиос М. Даруся Сладкая / М. Матиос [пер. Е.Мариничева]. – Львів : Літературна агенція «Піраміда», 2010. – 422 с.
9. Павличко Д. Безодня, куди страшно заглядати / Д. Павличко // Літературна Україна. – 2005. – № 2. – С. 6.
10. Попович А. Проблемы художественного перевод / А. Попович – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.
11. Словарь русских народных говоров / Ф. П. Филина, Ф. П. Сороколетова, С. А. Мызников. Т. 1–46. – М., Л. : Наука, 1965 – 2013.
12. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. – К. : Наукова думка, 1970–1980. – Т. 4. – С. 302.
13. Тороп В. Тотальний переклад: [монографія] / В. Тороп. – Вінниця : Нова книга, 2015. – 264 с.
14. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: постмодерний період: [навч. посібник] / Р. Б. Харчук – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
15. Newmark P. Paragraphs on Translation / P. Newmark. – Clevedon : Multilingual Matters, 1993. – 192 p.
16. Venuti L. The Translator's Invisibility / L. Venuti. – London, New York : Routledge, 1995. – 366 p.

Анотація. Мета представленої статті – виявити особливості перекладу роману «Солодка Даруся» М. Матиос російською мовою. Головними завданнями пропонованої статті є аналіз засобів передачі реалій, комунікативно-модальних елементів, модусного плану художнього тексту. Автор доходить висновку, що при збереженні сюжетно-композиційної організації, основних наративних форм в російськомовному перекладі роману, створеного О. Мариничевою, спостерігається високий ступінь адаптації оригінального тексту, що призвело до нівеляції значної частини етнокультурної інформації. У статті також розкриваються стилістичні транс-

формації, що призвели до змін мовленнєвої характеристики персонажів, порушень у модусній структурі твору.

Ключові слова: *переклад, перекладацька стратегія, етнокультурний образ, реалія, трансформаційні методи.*

Summary. *The article deals with the problems of the literary translation in closely-related cultures. The object of the work is the Russian translation of the novel «Solodka Darusya» by M. Matios. The purpose of the research is to elicit the peculiarities of translation of the style features of the novel. The main assignments are to describe the problematic of the literary translation to identify the meanings of the ethnocultural image and its translation.*

The issue presents the first attempt for the specifics of translation's representations of the ethnocultural stylistic of the novel «Solodka Darusya» by M. Matios. The research methods are typological, comparative, stylistic analysis, the elements of the translational and transformational methods.

The author highlights the artistic translation in the context of the methodological strategies of modern translation studies. The aforementioned phenomenon is viewed as a result of cross-literary contacts, multilevel creative dialogue where the author, the translator and the reader prove to be the subjects of communication. One has to acknowledge that dominant characteristics of the novel are symbolism and psychologism of the protagonists' inner life.

The major attention is paid to the representation of Boukovina's discourse, based on the dialect elements, specific realia. The author of the research concludes that the Russian translator E. Marinicheva used the wide range of instruments and translation manner, such as replication, synonymous substitution, contextual translation. The translator captures the denotation level of the local lexis. The phonetic peculiarities of the dialectic elements were omitted. The significant part of the connotation meaning was neutralized. The semantic differences between the original text and the translation determines the elimination of the ethnocultural information.

Key words: *translation, translation strategy, ethnocultural image, realia, transformational methods*

Отримано: 23 серпня 2017 р.

УДК 811.162.2

Т. П. Беценко

**ДО ПИТАННЯ ПРО НОВІ АСПЕКТИ АНАЛІЗУ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТУ:
ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД**

Постановка проблеми. Лінгвокультурологія – галузь мовознавчої науки, що вивчає вияви культури народу в його мові та мовленевій діяльності, способи, засоби і форми, якими «мова зберігає в лінгвокультуремах елементи культури й передає їх через тексти в суспільну мовну практику» [1, 61]. Культура при цьому мислиться як спосіб життя народу, його духовно-матеріальна буттєвість. Відповідно лінгвокультурологія – комплексна наукова дисципліна про взаємозв'язок і взаємодію «культури і мови в її функціонуванні» (В. В. Воробйов), про факти, реалії народної дійсності в усій її духовно-матеріальній цілісності, що відображені (зафіксовані) народним досвідом у мовних знаках та макрознаках; це лінгвістика народознавства – мовносеміотична система, що організує (позначає) культурний (етнічний) континуум; це ментальна цілісність, онтологічно реалізована з допомогою різнорівневих мовних одиниць. Лінгвокультурологія своєрідно перетинається з лінгвофольклористикою, етнолінгвістикою, лінгвокраїнознавством, лінгвосеміотикою тощо, а також з етнографією, етнологією, країнознавством, міфологією, уснословесністю, культурологією, етикетом, релігієзнавством та ін.

Питання зв'язку культури народу та його мови розглядали вже у XIX ст. у рамках порівняльно-історичного мовознавства (Я. Грімм, Ф. Буслаєв, І. Гердер та ін.), психологічного напрямку лінгвістики (В. фон Гумбольдт, Г. Штейнталь, Г. Пауль, О. Потебня, К. Бюлер та ін.), в XX ст. – у неогумбольдтіанстві, лінгвокраїнознавстві, етнопсихолінгвістиці та ін.

Сьогодні питаннями лінгвокультурології в Україні займаються – С. Я. Єрмоленко, В. Жайворонко, В. Калашник, Л. Мацько, О. Селіванова, в Росії – Н. Арутюнова, В. Костомаров, Ю. Степанов, Т. Толстая, М. Толстой, в Білорусі – В. Маслова, в Польщі – А. Вежбицька, Є. Бартмінський. Сама собою постає потреба у здійсненні лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту. Розв'язання цієї проблеми порушила Л. Мацько. На думку Л. Мацько, «лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту передбачає добру загальнолінгвістичну орієнтацію в тексті і вимагає знання теоретичних засад лінгвокультурології, її методології й методики аналізу основних понять лінгвокультурології: лінгвокультурний концепт, національна лінгвокультурна ментальність, лінгвокультурема, культурна сема, культурна конотація, культурний фон, культурний простір, культурна традиція, культурна спадщина, культурна парадигма» [1, 61]. Акад. Л. Мацько означила основні напрями (складники) лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту.

Формулювання мети дослідження. Мета розвідки – схарактеризувати зміст, мету та завдання лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту, з'ясувати специфіку та етапи його виконання.

Виклад основного матеріалу. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту полягає у виявленні різнорівневих мовних одиниць, що безпосередньо вказують на народномовне, лінгвоетнічне, країнознавче середовище / джерело, слугують засобами позначення етнічної дійсності, мають чітко виражене національне забарвлення, орієнтують на етноідентифікацію відтворюваних реалій, слугують маркерами національної картини світу; у встановленні культурної (народознавчої) семантики різнорівневих лінгвоодиниць та їх співвіднесеності з певним етносом; у з'ясуванні народознавчого характеру повідомлюваної в тексті інформації; у пошуку та описові особливостей реалізації в тексті ментальності мовця / автора.

Мету лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту вбачаємо у цілеспрямованому виявленні, аналізові та описові різнорівневих мовних одиниць, що співвіднесені з певним етнокультурним простором, є характерною ознакою народного (етнічного) континууму – його духовно-матеріальної дійсності, позначені народномовним (етномовним) колоритом і створюють культурний фон тексту, ідентифікують його з визначеним етнокультурним буттям, забезпечують відтворення національно картини світу і виступають мовно-естетичними знаками національної культури.

Завдання лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту:

– з'ясувати ідейно-тематичну спрямованість текстової інформації в аспекті її етнокультурної аргументації;

- схарактеризувати загальний культурний фон, представлений в тексті; встановити співвіднесеність тексту з певною культурою, етносоціумом, що реалізує культурну дійсність у назвах предметів духовно-матеріальної сутності; мотивувати з погляду традицій певної культури образно-сюжетну канву тексту, персонажі та образи як складники етнодійсності; виявити мовнокультурний феномен тексту з позицій ментальності автора, у контексті доби;
- осмислити стильову та жанрову належність тексту з погляду етнокультурної, мовнокультурної, мовноестетичної дійсності, національних мистецьких традицій, культурно-естетичних настанов, норм;
- пізнати мовнокультурну своєрідність тексту з урахуванням та на основі сфери спілкування і ситуації, на яку орієнтований текст, функцій тексту, фактора адресата, типу мислення, форми та типу мовлення;
- довести лінгвокультурну належність тексту на підставі аналізу його різносистемної мовної організації; виявити засоби та способи відтворення культури (етнодійсності) на прикладі опису мовного матеріалу, спостереженому в тексті;
- встановити різнорівневі мовні одиниці, що пов'язані з певним культурним, культурно-мистецьким, лінгвокультурним, народнопобутовим, народознавчим контекстом і забезпечуть відтворення етнодійсності в тексті; класифікувати та описати лінгвокультуреми; схарактеризувати лінгвокультуреми з урахуванням етимологічних, культурносемантичних, стильових та стилістичних тощо відомостей;
- розглянути мовно-естетичні знаки національної культури, засвідчені в тексті, як факти інтелектуально-образної діяльності, як показники творчого духу;
- обґрунтувати вагу лінгвокультурних одиниць у плані формування мовно-етнічної картини світу в художньому творі;
- усвідомлено сприйняти лінгвокультурні одиниці, використані в тексті, як факти мовно-мисленнєвої діяльності індивіда, показники освоєння ним довкілля – рідного чи чужоземного, осмислити майстерність авторського змалювання етноконтинууму на прикладі актуалізації відповідного мовного матеріалу, схарактеризувати вміння митця представити лінгвокультурну дійсність у художньому творі; довести вирішальне значення мовної субстанції, що є тлом, яке створює / відтворює певну етночасопросторову дійсність;
- мотивувати емоційний колорит тексту, співвідносячи його естетику з етнокультурною мовленнєво-етичною, мовленнєво-етикетною традицією певної культури.

Об'єктом лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту вважаємо мовнокультурний феномен організації тексту як різнорівневої, різноаспектної цілісності, що є фрагментом етнобуття, фактом етнодійсності, реалією духовно-матеріальної життєдіяльності етномовця (автора, персонажа тощо), **предметом** – аналіз різнорівневих мовних одиниць, що співвіднесені з визначеним етнокультурним соціумом, виступають характерними складниками його мовно-побутової дійсності, слугують створенню необхідного культурного фону тексту.

Пропонований вид інтелектуально-творчої діяльності зараховуємо до різновиду філологічного аналізу тексту, що також об'єднує його лінгвостилістичний аналіз.

Для виконання власне лінгвокультурологічного аналізу тексту треба добирати твір (фрагмент), який би відзначався виразним народознавчим колоритом. Наприклад, епізод із роману М. Стельмаха «Дума про тебе». Не всі тексти мають яскраве народознавче забарвлення у різнорівневій організації. Часто трапляються тексти з вкрапленнями елементів культури.

Для успішного виконання лінгвокультурологічного аналізу тексту необхідно засвоїти відповідні терміни та оперувати поняттями *лінгвокультурема*, *культурна сема*, *культурна конотація*, *культурний фон*, *концепт культури*, *культурно маркована одиниця*, а також *знак етнокультури*, *національна картина світу*, *етнографізм*, *фольклоризм*, *народнопоетичний символ*, *мовно-естетичний знак національної культури* та ін.

Алгоритм лінгвокультурологічного аналізу художнього (поетичного) тексту передбачає обов'язкове визначення: 1) теми, ідеї, мотивів твору, з'ясування специфіки сюжету та композиції, встановлення образів та персонажів з загальною характеристикою їх зв'язку з національною культурно-мистецькою, літературною традицією, канонами національного літературного жанру, фольклорними джерелами тощо; окреслення культурного часу та культурного простору, що реалізовані в тексті; встановлення культурного фону; 2) обґрунтування стилю тексту, жанру; сфери спілкування; ситуації, на яку орієнтований текст; визначення основних функцій тексту; фактора адресата; типу мислення; форми мовлення з підкресленням етнокультурного, національного характеру означених реалій, їх ментального колориту, етноонтологічної виразовості; 3) аналіз загальних стильових рис тексту в етнокультурному аспекті; спостереження за мовною організацією тексту, опис мовних ознак тексту на всіх рівнях з урахуванням етнокультурної, мовнокультурної, етнолінгвістичної, етнографічної, народознавчої інформації; а) характеристика фонічних

засобів, реалізованих в тексті, що засвідчують зв'язок з певною етномовнокультурною дійсністю (позначення вимови, наголошування слів та ін.); виявлення ознак національно-культурної про-содики (ритму, метру та ін.); б) аналіз лексичних одиниць, належних визначеному етноконтину-уму: вичленування лінгвокультурем; виявлення етнографізмів, діалектної лексики; з'ясування культурних сем номів, що позначають культурні реалії; встановлення наявності культуроло-гічних концептів з обґрунтуванням їхньої контекстуальної семантики; характеристика лексич-ного складу тексту як відображення національно-мовної картини буття, репрезентованої в творі; спостереження за використанням стилістично маркованих етноодиниць, за культурною конота-цією стилістичних значень мовних одиниць, визначення їхньої етнокультурної належності та емотивної виразовості; етнокультурна характеристика фразеологічних конструкцій, окреслення культурної семантики сталих виразів, їхньої народознавчої належності, особливостей уживан-ня; в) обґрунтування етнолінгвокультурної специфіки граматичної організації тексту: актуалі-зації національно-мовної словотвірної бази, характерних морфологічних одиниць, національно маркованих граматичних конструкцій як способів та засобів вираження думки, забезпечення актів комунікації (наприклад, у діалозі: – *А чи знаєш, що я тебе хочу спитати?* (народномов-на конструкція, використовується у спілкуванні); з'ясування національно-мовного колориту, що властивий синтаксичним структурам (наприклад, звертальним конструкціям *голубе милий; го-лубко сизокрила; соколе ясний* та ін.); 4) характеристика тропеїстики: виявлення традиційних для певної культури художньо-виражальних засобів, встановлення їхньої культурної семанти-ки, специфіки уживання (трансформації); аналіз епітетів, метафор, перифразів, символів як лінгвокультурних одиниць – як мовно-естетичних знаків національної культури з традиційною семантикою, конотацією, специфікою уживання, з урахуванням їхньої архетипової природи; об-ґрунтування сутності національно-культурної естетики (конотативної семантики), притаманної мовним одиницям; опис національно-мовного емоційного колориту тексту як способу та засобу представлення /реалізації культурної інформації; загальний культурно-емоційний фон тексту; 5) фіксація інтертекстуальних культурних зв'язків у тексті, мотивація їхніх стильових та стиліс-тичних потенцій.

Лінгвокультурологічний аналіз тексту не обов'язково здійснювати на прикладі спостере-ження за мовною організацією та культурно-стилістичною семантикою одиниць, реалізованих у творах, присвячених описові української дійсності. Те, що національні художні тексти, по мож-ливості, обов'язково повинні бути проаналізовані у вказаному аспекті, безсумнівно. Але надзви-чайно пізнавально спробувати проспостерігати за лінгвокультурологічним оформленням текстів українських письменників, що присвячені описові іноземної дійсності (японської, китайської, польської, німецької та ін.): наприклад, уривок з роману П. Загребельного «Роксолана». Ще ці-кавіше та суттєвіше – спробувати аналізувати з використанням лінгвокультурологічного підходу тексти зарубіжних авторів, у яких реалізовано певну картину світу – американську, індіанську, турецьку, казахську, татарську ... (тексти чи фрагменти творів Ч. Айтматова, О. Хайяма, Ж. Верна, Сервантеса, Р. Стівенсона, О. Уайльда, Д. Аліг'єрі, В. Гюго та ін.). Не менш вагомим буде здійснення лінгвокультурологічного аналізу фольклорних текстів (споріднених та неспорідне-них культур). (Сьогодні, наприклад, відбувається взаємодія та переплетення, взаємопроникнен-ня, трансформація української та китайської культур – відповідно – неоднозначне тлумачення семантики символів; українська національна символіка в смисловому плані стирається і забува-ється, замінюючись трактуваннями інакомовнокультурного середовища). Пізнавальний потен-ціал такого аналізу – невичерпний. Наступною сходинкою, напевне, буде здійснення компара-тивного лінгвокультурологічного аналізу поетичних текстів чи фрагментів прози.

Труднощі, які можуть виникнути у процесі лінгвокультурологічного аналізу тексту, на нашу думку, пов'язані:

- з незнанням відповідного термінологічного апарату та з невмінням його використовувати;
- з відсутністю умінь та навичок здійснювати аналіз тексту, з неволодінням методикою ана-лізу мовного / текстового матеріалу, методикою роботи з науково-довідковою літературою;
- з браком знань про світ, інші культури та цивілізації;
- з відсутністю чуття мови.

Важливість та потребу в оволодінні й використанні лінгвокультурологічного аналізу тексту вбачаємо в тому, що він дає змогу глибоко, всебічно осягнути іншу етнічну дійсність при допомозі мови. У процесі виконання такого виду роботи значно розширюється світогляд індивіда, підви-щується його креативний потенціал, пробуджується його інтерес до культурного надбання інших народів тощо.

Висновки. Отже, світ (картина світу народу) пізнається через текст. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту (як поетичного, так і прозового) – плідна галузь пізнавально-інтелек-туальної діяльності, що може бути успішно реалізована в навчальному процесі і стати основою

здійснення наукових порівняльних мовознавчих студій. Використання цього різновиду роботи в різному обсязі доцільно практикувати при вивченні української мови з іноземцями (з урахуванням їхньої культурної специфіки).

Список використаних джерел

1. Мацько Л. Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту / Любов Мацько // Культура слова. – 2011. – Вип. 75. – С. 56–66.

Анотація. У статті подано спробу розглянути специфіку лінгвокультурологічного аналізу художнього (поетичного) тексту. З'ясовано зміст цього різновиду роботи з текстом, мету та завдання, подано алгоритм аналізу. Обгрунтовано складники лінгвокультурологічного аналізу. Лінгвокультурологічний аналіз художнього твору осмислено в аспекті його народознавчих, етнографічних, фольклорних зв'язків.

Лінгвокультурологічний аналіз художнього тексту полягає у виявленні різнорівневих мовних одиниць, що безпосередньо вказують на народне мовне, лінгвістичне етнічне, країнознавче середовище / джерело, виступають засобами позначення етнічної дійсності, мають чітко виражене національне забарвлення, орієнтують на етнічну ідентифікацію відтворюваних реалій, слугують маркерами національної картини світу; у встановленні культурної семантики різнорівневих лінгвістичних одиниць та їх співвіднесеності з певним етносом; у з'ясуванні народознавчого характеру повідомлюваної в тексті інформації; у пошуку та описові особливостей реалізації в тексті ментальності мовця / автора.

Мету лінгвокультурологічного аналізу художнього тексту вбачаємо у цілеспрямованому виявленні, аналізові та описові різнорівневих мовних одиниць, що співвіднесені з певним етнічними культурним простором, є характерною ознакою народного (етнічного) континууму – його духовно-матеріальної дійсності, позначені народним мовним колоритом і створюють культурний фон тексту, ідентифікують його з визначеним етнічним культурним буттям, забезпечують відтворення національно картини світу і виступають мовно-естетичними знаками національної культури.

Лінгвістичний культурологічний аналіз художнього тексту (як поетичного, так і прозового) – плідна галузь пізнавально-інтелектуальної діяльності, що може бути успішно реалізована в навчальному процесі і стати основою здійснення наукових порівняльних мовознавчих студій.

Ключові слова: лінгвокультурологічний аналіз художнього (поетичного) тексту, алгоритм лінгвокультурологічного аналізу тексту, народознавство, мовні рівні аналізу тексту.

Summary. The article presents an attempt to examine the specificity of linguistic and cultural analysis of the art (poetic) text. It was found that the content of the variety of work with the text, the goals and objectives presented by the analysis algorithm. Grounded components of linguistic and cultural analysis. Linguistic cultural analysis of a work of art in meaningful aspect of his ethnographic, folkloric ties.

Linguistic culturological analysis of artistic text consists in the discovery of multilevel linguistic units that directly indicate folk linguistic, linguistic ethnic, country-centered environment / source, act as means of designation of ethnic reality, have a clearly expressed national color, orientate on ethnic identification of reproduced realities, serve as markers of national painting The world; in establishing cultural semantics of multilevel linguistic units and their correlation with a certain ethnos; in clarification of the ethnographic nature of information reported in the text; in the search and descriptive peculiarities of implementation in the text of the speaker / author's mentality.

The purpose of the linguistic and cultural analysis of the artistic text is seen in the purposeful identification, analysis and description of multilevel linguistic units that are correlated with a certain ethnic cultural space, is a characteristic feature of the national (ethnic) continuum, its spiritual and material reality, marked by the linguistic color of the people and create the cultural background of the text, identify him with a certain ethnic cultural existence, provide a reproduction of the national picture of the world and speak the language and aesthetic signs of the national Culture

Linguistic culturological analysis of artistic text (both poetic and prose) is a fruitful branch of cognitive-intellectual activity, which can be successfully implemented in the educational process and become the basis for the implementation of scientific comparative linguistic studies.

Key words: linguistic cultural analysis artistic (poetic) text, algorithm text linguistic cultural analysis, ethnography, language levels of text analysis.

Отримано: 5 липня 2017 р.

RENDERING SOUND NOMINATING WORDS IN UKRAINIAN TRANSLATION OF «DANDELION WINE» BY R. BRADBURY

The art of artistic translation is characterized by two contradictory tendencies: on the one hand, translation should be as close to the original as possible because that is one of the elements of accuracy and fidelity, on the other hand, the translated text should make an emotive impression on the reader, it should enrich the reader with the images unknown before. Translation should accommodate the foreign art to the perception of the recipient; it should point out the beauty of the national forms, historical juxtaposition of individual artistic systems. Through the prism of the target language the reader should feel the national spirit and national form of the original as well as the individual style of the writer.

R. Bradbury, a prominent American writer, had a distinctive writing style that is characterized by deep sensibility, creating aesthetical influence on the reader, involvement of the reader into everything happening in the physical and metaphysical world of his novels and stories. The basis of the most vivid images and symbols is created with the help of sensory terms that are in great number in his works and which make an emotional impact on the reader.

R. Bradbury's novel «Dandelion wine» is rich in different imagery that appeals to senses: auditory, gustatory, tactile, olfactory and visual. He wants the reader to feel the surrounding world that is full of beauty, beauty in the ordinary things. Life is simple and common, but all these common things are full of uncommon beauty that makes people feel happy. Happiness is in the magic of existence, in the appreciation of the beauty of life – that is R. Bradbury's idea which he expressed in the novel. For rendering this beauty of life R. Bradbury employed a wide spectrum of sensory lexis.

Sensorics is a direct reflection of objects and phenomena of the objective reality with the help of senses. Sensual information is the basis for reality conceptualization. I. Kovalska determines sensory lexis as means of expressing individual axiological system [5, p.5]. Sensory lexis nominating sounds was investigated by O. Voloshyna [2], Ye. Zharkova [4], T. Yeriomenko [3], I. Kovalska [5], K. Shapochka, I. Moskalenko [8]. They analyzed linguistic peculiarities of sensory words and the problems of their translation.

In our article we are trying to trace emotional and evaluating text connotation of sensory lexis expressing sound in R. Bradbury's novel «Dandelion wine» and reproduction of the semantic spectrum of sound nominating words in the Ukrainian language translation of this novel done by V. Mytrofanov.

R. Bradbury's style is characterized by synergy of senses. The example below appears to be one of the greatest samples how the senses can be combined in one description of the day:

... there were some days compounded completely of odour, nothing but the world blowing in one nostril and out the other. And some days, he went on, were days of hearing every trump and trill of the universe. Some days were good for tasting and some for touching. And some days were good for all the senses at once. This day now, he nodded, smelled as if a great and nameless orchard had grown up overnight beyond the hills to fill the entire visible land with its warm freshness. The air felt like rain, but there were no clouds [9, 5–6].

Metalogics of sensory lexis is manifested in its ability to transmit specific sensual heterogeneous content, which often does not match the value of the external image. The sensory image can be decoded only with the help of componential analysis of semantemes (lexical components) using dictionary definition. Let us consider a sample of translation of the extract from the above given sentence: *... days of hearing every trump and trill of the universe... [9, 7] – ... можна тільки вухом почути, як гримить і бринить Усесвіт... [1, 7]*

Using the method of dictionary definitions, we see that there are differences between the original words and their correspondent words in translation:

Trump – a noun, 1. A trumpet; 2. Its sound; verb, 3. to blow a trumpet [11, p.636] – it is a strong sound. Mytrofanov chose as a Ukrainian counterpart a verb *гриміти* – створювати гучні, різкі звуки, гуркіт, діючи чим-небудь на щось, голосно звучати, лунати (про постріл, пісню, музику і т. ін.) [6, т. 1, 481]. *Гриміти* is associated with the sound of thunder. The sound of thunder is common to the people of Ukraine, thus we state that the translator gets a different perspective but it is closer to the national picture of the world. The emotive coloring of the word differs but in this case we see that the equivalence is more of a dynamic type than formal (according to Eu. Nida).

Trill – a noun, a quavering or vibratory sound, especially a rapid alternation of sung or played notes [11, 630], it is not a strong sound. There is a Ukrainian counterpart – *трель*, but it is a noun

but the translator chooses as a Ukrainian counterpart a verb *бриніти* – утворювати дзвенячий протяжний звук (перев. про струни і т. ін.); дзвеніти, лунати, дзвінко звучати, вібрувати [6, т. 1, 135] which also has a component ‘to give a high vibrating sound which is not very loud’. So the adequacy is preserved and the Ukrainian variant is closer to the Ukrainian picture of the world.

In the example *Each sound, each rattle of spoon or dish was amplified in the baking evening* [9, 43] – *Кожен звук, найменший брязкіт ложки чи тарілки гучно лунав у жаркому вечірньому повітрі* [1, 50] the word ‘rattle’ is translated into Ukrainian as ‘брязкіт’, though it may also mean ‘тріск, гуркіт, деренчання, перестукування’ [10, 1118]. The sound, described in the original text is strengthened with the help of the verb ‘to amplify’ which depicts the quality of the sound ‘to get louder’. The Ukrainian translation appears to be faithful though with a minor denomination. ‘Гучно лунав’ is a quality, it is not supposed to mean that the sound is becoming louder – as we observe in the original (compare to ‘the rattle which is amplified’). But still it renders the intensity of the sound. Thus, the imagery picture appears to be preserved but a little shifted.

You heard a porch swing squeaking as you walked by [9, 45] – *Проходячи повз ті будинки, можна було почути, як на веранді порипують лави-гойдалки* [1, 52].

Squeak – as a noun means a short, sharp, shrill cry; a sharp, high-pitched sound; as a verb – to utter or emit a squeak or squeaky sound; make a sharp high-pitched sound [11]. Ukrainian translation is ‘скрип, писк’ [10, 1395]. Not a pleasant sound, which makes people cross. The translator chooses to use a stylistically neutral word, probably with more positive connotation. *Squeak* denotes an unpleasant sound, thus being on the other polar than more positive ‘порипувати’ which renders only some degree of the sound of squeaking.

Because of the structural difference of two languages, the difference between the way the people perceive the world and therefore reproduce it in the language they speak, it is often difficult to render the contextual potency of a lexeme. However, any choice of the translator has some background and can be understood within the boundaries of microcontext that is represented in the translation, so to say, when it adequately reflects the implicature of the original. Translator’s choice to transform the original is seen in the example:

Leaving the sidewalk, they walked along a trodden pebbled, weed-fringed path while the crickets rose in a loud full drumming chorus [9, 46] – *Вони зійшли з тротуару й рушили втоптанною всією дрібним камінням стежкою між бур’янами, в яких лунко, на повен голос звучав хор цвіркунів* [1, 53–54].

Firstly, Ray Bradbury opted for an unusual combination. He combined the senses of hearing into a united one. ‘Drumming’ designates the sound produced by the musical instrument – the drums. Chorus has the sound of the multiplicity of voices (a group of persons singing in unison, in an opera, oratorio, etc. such a group singing oral parts in connection with soloists or individual singers, a piece of music for singing in unison) [11]. The phrase *a loud full drumming chorus* in the original renders a loud and at the same time rhythmical sound of crickets.

It is difficult to imagine a phrase ‘хор цвіркунів, який барабанить’ in the Ukrainian language. There are such phrases like: барабанити пальцями, часто й дрібно стукати по чому-небудь, голосно і без будь-якої майстерності грати на роялі, піаніно [6, т. 1, 66]. The rain can also drum. Consequently, we consider the translator’s choice to be appropriate. At the same time *drumming* renders not only loud but also rhythmical sound, and this lexical component is lost in the translation.

The sensory lexis denoting the process of hearing is interrelated with the process of perception of the sound. These lexemes are contextual realisations of the first nuclear sememes of the correlated dominants in the system of lexical units and are reproduced by the first components of the translated paradigms of the target language. Sometimes we may observe the parallel between the peripheral of the corresponding microfield at the conceptual level, its juxtaposition and unity at the same time.

Never in his life a silence like this one. One so utterly complete [9, 49] – *Ще ніколи в Томовому житті не було такої тиші. Такої глибокої і безшелесної* [1, 56].

The presence of the emotive evaluative component in the sentence irradiates the whole fragment, it notifies some degree of quality, the appropriate shade of meaning, the semantic interrelation of the elements of the context arises. The sound image creates the vision of the most complete silence. It is ‘utterly complete’. This silence is associated with the night. The night – with the darkness. The darkness is opposed to light. The adverb *utterly* deepens the perception, thus performs the stylistic function.

Sound images play an important role in the reproduction of the atmosphere of the artistic piece of writing. The process of perception with the help of hearing and acoustics is represented in a differentiated manner. It encompasses and fixes the complex acoustic situation, enables the access to the metaphysical information, deep information, encoded in the mind, axiologically meaningful for the communicant.

Decompression is used by the translator to specify and to explain the sound to the reader: *Then the frontdoor screen made a moth sound, tapping* [9, 51] – *Раптом від дверей на веранду до нього долинув глухий звук – так ніби нічний метелик налетів на протимоскітну сітку* [1, 59].

Tap as a verb means to hit lightly. The synonyms to the word are: knock, pat, touch (the core), beat bob, dab, drum, rap, strike (the periphery) [11]. The meaning of the *moth sound* should be decoded by the reader. Moth is an insect or a bug, in Ukrainian we understand it as нічний метелик, imagining the picture when it is dark outside and when the light is lit inside – moths are gathered near the window glass tapping. The translator introduces a number of images, namely – глухий звук, метелик налетів, протимоскітна сітка. He interchanges the object and the subject, therefore, decodes the initial image. The original sound has got only one attribute – moth, the sound in the translation is rendered in a full explanation of the effect this sound produces – it is muted and it is produced as a result of the moth striking the frontdoor screen.

Sensory lexis is a widely used form of expressing the feelings and perception of the world. Sound lexis is a valuable component of the linguistic picture of the world, because on the basis of the sense information about the world we create our own vision of the world. The functioning of the sound lexis at the level of the original text and its translation allows us not only to identify its role as a means of creating artistic imagery but also as a text creating means.

The existence of multileveled structure of the language makes the low degree of normativity of a sensory equivalent, requiring uncommon ingenuity from the translator in the way of solving extremely difficult translation problems. Equivalence in translation is asymmetric, that is achieved by selecting partial matches, the majority of which are in the state of interlinguistic synonymic and hyperonymic correlation with the original lexemes.

The feature of V. Mytrofanov's translation style is the ability to adequately reproduce the connotative component of the original meaning of lexical units, to achieve a high degree of imagery plasticity, to preserve the symbolism of the original, resorting to various translation transformations. V. Mytrofanov often resorts to stylization that brings the American writer closer and makes him more understandable to Ukrainian readers.

Список використаних джерел

1. Бредбері Р. Кульбабове вино: Повість / Пер. з англ. В. Митрофанова. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. – 328 с.
2. Волошина О.В. Роль сенсорної лексики у створенні художньої образності (на матеріалі англійської прози) : автореф. дис...канд. філол. наук / О.В. Волошина. – Київ, 1994. – 23 с.
3. Ерєменко Т.Е. К проблеме передачи английской лексики звучания в переводе / Т.Е. Ерєменко, А.И. Демчук // Науковий вісник Південноукраїнського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського. Лінгвістичні студії. – 2011. – № 12. – С. 42–47. – Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvprpu_2011_12_8/
4. Жаркова Е.М. Коммуникативно-семантическая характеристика звукономинирующей лексики современного английского языка / Е.М. Жаркова. – М. : Наука, 1990. – 254 с.
5. Ковальська І.В. Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів) : автореф. дис ... канд. філол. наук / І.В. Ковальська. – Київ, 2001. – 19 с.
6. Новий тлумачний словник української мови у трьох томах / Укладачі В.В. Яременко, О.М. Сліпущко. – К. : Видавництво «Аконіт», 2007.
7. Чепурна І.М. Проблематика перекладу художніх творів [Електронний ресурс] / І.М. Чепурна – Режим доступу: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=10588&chapter=1>.
8. Шапочка К.А. Поняття «сенсорна лексика» у лінгвістичному аспекті / К.А. Шапочка, В. Москаленко // Мова і культура. – 2013. – Вип. 16, т. 1. – С. 221–224. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mik_2013_16_1_37.
9. Bradbury R. Dandelion Wine. – М. : Айрис-пресс, 2006. – 320 с.
10. English-Ukrainian Dictionary. – Вінниця: Нова книга, 2006. – 1700 с.
11. New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language. –Lexicon Publications, Inc. Danbury, CT, 1993. – 1248 p.

Анотація. У статті акцентовано увагу на особливостях відтворення лексем на позначення звуку в україномовному перекладі роману Р. Бредбері «Кульбабове вино», здійсненому В. Митрофановим. До розгляду взято словникові дефініції відповідних лексем в англійській та українській мовах, їх компонентний аналіз, проаналізовано вибір перекладачем певного відповідника та доцільність відповідних перекладацьких трансформацій.

Ключові слова: переклад, сенсорна лексика, звукономінуюча лексика, словникові дефініції, перекладацькі трансформації.

Summary. *The article focuses on reproduction of the semantic spectrum of sound nominating words in the Ukrainian language translation of R. Bradbury's novel «Dandelion wine» done by V. Mytrofanov.*

Predominantly the translator uses asymmetric equivalence in translation, that is achieved by selecting partial equivalents, most of which are in the relation of interlinguistic synonymic renomination or hyperonymic correlation with the original linguistic units. Asymmetry of English equivalents of sensory lexis in Ukrainian translation is explained by the divergent traits involved in the translation process, differences in poetic traditions and by the structure of the languages as well.

The translation by Volodymyr Mytrofanov is marked by a high level of adequacy. He skillfully synthesizes ethnolinguistic and the author's world view, recreating the harmony of the form and content of the original. The translator reproduces the synergy of ideas in the original. The transformation to which he resorted very often is decompression.

The feature of V. Mytrofanov's translation style is the ability to adequately reproduce the connotative component of the original meaning of lexical units, to achieve a high degree of imagery plasticity, to preserve the symbolism of the original, resorting to various translation transformations. V. Mytrofanov often resorts to stylization that brings the American writer closer and makes him more understandable to Ukrainian readers.

Key words: translation, sensory lexis, sound nominating lexis, dictionary definitions, translation transformations.

Отримано: 17 липня 2017 р.

УДК 81'253

С. П. Грушко

ПЕРЕКЛАДАЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ У ПРОФЕСІЙНІЙ СФЕРІ: ЛІНГВО-ПРАГМАТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВО-ТЕХНІЧНИХ ТЕКСТІВ

Сучасні євроінтеграційні процеси в умовах економічної кризи актуалізують обмін інформацією у науково-технічній площині значення. У цьому аспекті науково-технічний переклад доцільно розглядати як різновид міжкультурної комунікації. Ця проблема вже порушувалася в працях Дж. Остіна, Г. Матвеевої, Ф. Бацевича, П. Донця, В. Богданова, Я. Рецкера, Л. Бархударова та ін., однак і сьогодні вона залишається актуальною.

Науково-технічний прогрес у значній мірі визначає досягнення сучасної науки і техніки, які суттєво впливають на формування, характер, особливості життя людини, перш за все у професійній сфері. Цей факт актуалізує перекладацьку діяльність науково-технічних текстів у їх лінгво-прагматичному аспекті. **Актуальність статті** обумовлена потребою у науково-технічному перекладі з урахуванням умов сучасних реалій. Тому аналіз особливостей науково-технічних текстів, що впливають на процес перекладу, вибір перекладацької стратегії стають пріоритетними напрямками досліджень у перекладознавстві.

Аналіз останніх досліджень та публікацій засвідчує доволі успішне поширення досліджень проблем науково-технічного перекладу у вітчизняному освітньому просторі. У дослідженнях В. Карабан, А. Коваленко, І. Колеснікової, К. Сухенко, О. Швейцера, І. Шевченка та ін. відмічається, що сучасний ринок перекладацьких послуг відчуває нестачу перекладачів науково-технічної літератури.

Науково-технічні тексти, як свідчить назва цього виду текстів, освітлюють теми, проблеми, завдання науки і техніки. Проте очевидно, що «теми» і «проблеми» наукових і технічних текстів різні, адже відносяться до різних галузей знань. Перші передбачають зв'язок з «чистою» наукою, яку словник Чемберса, визначає як «знання, отримані під час спостережень і експериментів, критично проаналізовані, систематизовані і підпорядковані загальним принципам» [4, 346]. Отже і переклад наукових текстів пов'язаний з наукою у всіх її теоретичних, езотеричних, інтелектуальних проявах. Технічні тексти переважно орієнтовані на використання наукових знань з практичною метою. Відповідно переклад технічних текстів пов'язаний з практичним, прагматичним використанням наукової інформації.

У переважній більшості наукових розвідок, що присвячені проблемам науково-технічного перекладу, відбувається отождолення з технічним або науковим перекладом. Деколи ці поняття

використовуються як взаємозамінні. Проте переклад науково-технічних текстів відрізняється від перекладу технічних або суто наукових текстів, хоча зв'язок між цими видами текстів є очевидним. Їх об'єкт – результат діяльності учених-дослідників. Наукові, технічні і науково-технічні тексти вміщують спеціалізовану термінологію, висвітлюють певні теми науки і техніки.

Отже науково-технічний переклад є загальним терміном, який використовується по відношенню до теоретичної науки, до прикладних наукових досліджень і термінології. Проте предмет не є єдиним фактом, що дозволяє відмежувати науковий переклад від технічного. На базовому рівні технічний переклад можна охарактеризувати з точки зору особливостей мови і мети комунікації, яка у науковому і технічному варіантах може розрізнитися. Наприклад, метою наукової доповіді, яка присвячена питанням аеродинаміки літака, є обговорювання, пояснення або переконання читача / слухача. Автор використовує всі можливості мови, дотримується мовленнєвих норм, щоби інформація була цікавою і переконливою. Мова наукової літератури може бути доволі формальною і у той же час використовувати значний ряд таких самих інструментів, що і мова художньої літератури, наприклад, різні риторичні стратегії. За своїм характером наукові тексти можуть бути більш складними і більш абстрактними, ніж технічні. Технічний «варіант» подібної доповіді вимагає спеціальних знань, розрахований на фахівців. Отже і переклад відповідних текстів вимагає спеціальних знань від перекладача. Технічні тексти змістовно більше насичені термінами, що є більш конкретними і менш інформативними. Вони спираються на базові знання про оточуючий світ.

Вимога комунікативно-прагматичної еквівалентності є найголовнішою з вимог, що висуваються до науково-технічного перекладу як акту передачі інформації та комунікативного ефекту тексту. В цьому аспекті ученими-мовознавцями був зроблений висновок про ієрархію рівнів еквівалентності, згідно з яким прагматичний рівень (комунікативна інтенція, комунікативний ефект, установка на адресата) керує іншими рівнями, є частиною еквівалентності взагалі і нашаровується на інші рівні. Характерною особливістю ланок процесу перекладу комунікативного ланцюжка є їх двох'ярусний характер: акти первинної і вторинної комунікації утворюють два яруси (вторинна комунікація нашаровується на первинну). У ланках цієї комунікативної схеми виникають різні типи прагматичних відносин (між знаковими сукупностями (текстами) або їх елементами і комунікантами). При цьому відносини у певних ланках первинної комунікації відтворюються / модифікуються у вторинній комунікації. Функціональні параметри тексту далеко не рівнозначні з погляду потенційної можливості їх передачі у перекладі. Тексти можуть заміщатися текстами мови перекладу при збереженні незмінним раціонального інформаційного змісту, а саме цей аспект є головним у перекладі науково-технічної літератури, проте тут можливі комунікативні невдачі, які частіше за все спостерігаються у двох аспектах: у неадекватній передачі нетекстових комунікативних факторів і мовних девіацій. У першому випадку перекладач чужомовного тексту прагне виконати переклад більш образною мовою ніж цього потребує сам текст. У другому – комунікативні непорозуміння пов'язані із мовними девіаціями, які виступають складовими категорії комунікативних девіацій. «Мовні девіації ґрунтуються на конфлікті між когнітивним і мовним, тобто гнучким, мінливим способом мислення і формалізованим, узуалізованим способом його вираження засобами ідіоетнічної мови» [1, 214]. Важливим чинником таких непорозумінь, мовних девіацій у міжкультурній комунікації є активні запозичення в царині термінології, найважливішого фактору у науково-технічному перекладі. Шляхи розв'язання міжкультурних непорозумінь, що становлять ключову галузь теорії міжкультурної комунікації допомагають вирішувати проблему подолання труднощів у перекладі

Науково-технічна література включає в себе широкий ряд наукових праць різної тематики, які подальше підрозділяються у відповідності з науково-технічними і галузевими факторами, а також мають когнітивну класифікацію.

Серед науково-технічних текстів слід виокремити науково-технічну документацію, до якої можна віднести програми, звіти, інформацію про результати дослідження. Така документація друкується у невеликому об'ємі, адже викликає інтерес лише для обмеженого кола людей.

Первинним жанром науково-технічного дискурсу є науково-технічна стаття, мета якої – постановка і рішення будь-якої наукової проблеми. Вона характеризується середнім об'ємом, конвенціональною структурою, системою посилань і вихідних даних. Проте у сучасній науково-технічній літературі значно збільшилась кількість вторинних жанрів. Цей процес відбувається у результаті розвитку науки і техніки та все більшій насиченості інформації, яку отримує читач. У зв'язку з цим особливого значення набуває дослідження вторинної науково-технічної інформації. Вторинні жанри створюються за певними правилами. До цього типу текстів відносяться реферати, анотації, рецензії, науково-технічні огляди, протоколи засідань. Це тексти, що утворюються на основі аналітико-синтетичної обробки первинної наукової інформації.

Однією з важливих характеристик текстів науково-технічного дискурсу є імперсональність (дані тексту орієнтовані на групового, а не на індивідуального адресата), відсутність суб'єктивних та емоційних висловлювань, логічність, аргументованість, узагальненість. Джерелом тексту завжди є автор, індивідуальність якого, в силу тенденції до знеособлення, не проявляється у тексті. У цьому випадку автор виступає не як особистість, а як представник певної галузі знань, спирається на дані та досвід, які отримали попередники, і створює текст у відповідності до певних правил, що прийняті серед фахівців науково-технічної сфери.

Виклад науково-технічних текстів передбачає логічне сприйняття, тому у даному дискурсі використовуються мовленнєві засоби, позбавлені емоційного та експресивного навантаження. Проте необхідно відмітити, що у науково-технічній сфері є місце для прояву емоцій. У науково-технічних текстах може вживатися образна лексика та експресивні конструкції.

Необхідно відмітити, що у науково-технічних текстах можуть бути використані додаткові знакові системи (схеми, креслення, графіки, формули), які не знайомі більшості носіїв мови. Отже, очевидно, що науково-технічний текст призначається фахівцям конкретної сфери, певної галузі знань, які у даному випадку виступають як реципієнти.

Серед лексичних особливостей науково-технічних текстів, що впливають на перекладацькі рішення, необхідно виділити особливе смислове навантаження, яке несуть деякі слова повсякденної розмовної мови. Як пише В. Комісаров, переосмислення слів звичайної мови є ефективним методом створення нових термінів. Такі слова широко вживаються у повсякденній мові і, одночасно, виконують функцію терміну [2, 136]. Наприклад: *stroke* – удар (у повсякденній мові) vs. хід поршня (у технічній мові); *hoe* – мотига (у повсякденній мові) vs. зворотня лопата (у технічній мові); *skin* – шкіра (у повсякденній мові) vs. обшивка (в авіації); *pocket* – карман (у повсякденній мові) vs. повітряна яма (в авіації).

Ігнорування даної особливості у процесі перекладу часто призводить до семантичних помилок.

Ще однією особливістю, що викликає труднощі перекладу, є використання у науково-технічних текстах скорочень, умовних позначень. Наприклад: *FSC* – *fixed series compensation*; *UOFC* – *unified power flow controller*; *CNC* – *computer numerical control*.

До синтаксичних особливостей науково-технічних текстів можна віднести синтаксичну повноту оформлення висловлювання, наявність аналітичних конструкцій, використання різних кліше, морфологічні елементи речення тощо. Для науково-технічних текстів притаманне використання складних словосполучень з підпорядкованими зв'язками.

Розглянуті лінгво-прагматичні особливості науково-технічних текстів безпосередньо впливають на їх комунікативний характер, який необхідно враховувати у процесі перекладу з метою підвищення його якості та досягнення смислової і прагматичної близькості перекладу й оригіналу.

Список використаних джерел

1. Бацевич Ф.С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф.С. Бацевич. – Львів : ЛНУ, 2004. – 342 с.
2. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В. Комиссаров. – М. : Иностранная литература, 1999. – 424 с.
3. Byrne J. Technical Translation Usability Strategies for Translating Technical Documentation / J. Byrne. – Dordrecht : Springer, 2006. – 280 p.
4. Chambers Maxi Paperback Dictionary. – Edinburgh : W&R Chambers, 1993. – 1312 p.

Анотація. Науково-технічний прогрес визначає досягнення сучасної науки і техніки, які впливають на формування, характер, особливості життя людини у професійній сфері. Цей факт актуалізує перекладацьку діяльність науково-технічних текстів у їх лінгво-прагматичному аспекті. Актуальність статті обумовлена потребою у науково-технічному перекладі з урахуванням умов сучасних реалій. Тому аналіз особливостей науково-технічних текстів, що впливають на процес перекладу, вибір перекладацької стратегії стають пріоритетними напрямками досліджень у перекладознавстві.

Поняття «науково-технічний переклад розглядається як загальний термін як для теоретичної науки (науковий переклад), так і для прикладних наукових досліджень (технічний переклад). На базовому рівні такі переклади характеризуються особливостями мови і мети комунікації. Проте, науково-технічний текст (і, відповідно, переклад) у широкому розумінні є текстом із сукупними характеристиками наукового і технічного функціональних стилів.

Серед науково-технічних текстів слід виокремити науково-технічну документацію (програми, звіти, інформацію про результати дослідження), яка друкується у невеликому об'ємі

для обмеженого кола людей. Проте первинним жанром науково-технічного дискурсу є науково-технічна стаття, мета якої – постановка і рішення будь-якої наукової проблеми, і вторинні жанри науково-технічного дискурсу (реферати, анотації, рецензії, науково-технічні огляди). У процесі перекладу необхідно враховувати структурні особливості таких статей: додаткові знакові системи (схеми, креслення, графіки, формули), які призначаються фахівцям певної галузі знань. Важливими особливостями текстів науково-технічного дискурсу, які необхідно враховувати при перекладі, є імперсональність (орієнтація на групового адресата), відсутність суб'єктивних та емоційних висловлювань, логічність, аргументованість, узагальненість.

Ключові слова: науковий текст, науково-технічний переклад, лексичні та прагматичні особливості науково-технічних текстів, документація.

Summary. *Scientific and technological progress determines the achievements of modern science and technology, which influence the formation, character, peculiarities of human life in the professional sphere. This fact actualizes translation activities of scientific and technical texts in their linguapragmatic aspect. The relevance of the article is due to the need for scientific and technical translation, taking into account the conditions of modern realities. Therefore, the analyses of scientific and technical texts features that influence the translation process, the choice of the translation strategy, became the priority directions of research in translation studies.*

The term «scientific and technical translation» is considered as a general term for both theoretical science (scientific translation) and applied scientific research (technical translation). At the basic level, such translations are characterized by the peculiarities of the language and the purpose of communication. However, scientific and technical text (and translation accordingly) in the broad sense is a text with the aggregate characteristics of the scientific and technical functional styles.

Among scientific and technical texts, it is necessary to distinguish scientific and technical documentation (programs, reports, information on the results of the research), which is printed in small volume for a limited number of people. However, the primary genre of scientific and technical discourse is scientific and technical article, the purpose of which is the formulation and solution of any scientific problem and secondary genres of scientific and technological discourse (abstracts, annotations, reviews, scientific and technical reviews). In the process of translation, it is necessary to take into account structural features of articles, additional sign systems (schemas, drawings, graphs, formulas) that are intended for specialists in a certain field of knowledge. Important features of scientific and technical discourse texts, which must be taken into account when translating, are impersonality (targeting the group addressee), the absence of subjective and emotional expressions, logic, argumentation, generalization.

Key words: *scientific text, scientific and technical translation, lexical and pragmatic features of scientific and technical texts, documentation.*

Отримано: 2 серпня 2017 р.

УДК 81.276.6

Л. В. Дербеньова

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЗМІСТ НАУКОВО-ТЕХНІЧНОЇ ЛЕКСИКИ У ПРОФЕСІЙНОМУ ДИСКУРСІ

Науково-технічний обмін інформацією в умовах глобального світу є важливою складовою розвитку будь-якої країни. Сучасний етап розвитку українського суспільства характеризується поглибленням і розширенням знань про навколишній світ, місце людини і науки в сучасних умовах нестабільної дійсності. Логічно, що нова соціально-економічна парадигма актуалізує практичну діяльність людини, у першу чергу в науково-технічній сфері, розвиток якої є найважливішою умовою економічної стабільності країни. Цей факт призводить до інтенсифікації процесів обміну науково-технічною інформацією, що актуалізує, у свою чергу, розвиток лінгвістичних особливостей наукової і технічної сфер у процесі обміну інформацією, у науково-технічній комунікації, яка передбачає професійно орієнтоване спілкування, комунікацію фахівців певної галузі. Науково-технічний дискурс – «професійна зона певного професійного дискурсу» [3, 7], у першу чергу, в галузі термінознавства і комунікативного мовознавства.

Сучасні когнітивно-дискурсивні та комунікативні практики стали основою для вивчення своєрідності фахової комунікації, її специфіки, особливостей відносин з іншими сферами люд-

ської діяльності, що актуалізувало дослідження науково-технічного тексту і в цілому – науково-технічного дискурсу.

Науково-технічний текст виконує комунікативно-інформаційну функцію, будується за законами логічного мислення, розрахований на інтелектуальну сферу, насичений специфічною термінологією. Текстам цього типу притаманна логіко-понятійна, об'єктивна сутність фактів та явищ, а основою аналітики слугує система аргументації і спеціальна професійна лексика. З точки зору структури і функції висловлювання конструкції науково-технічних текстів будуються як раціонально-логічні структури (на відміну від емоційно-риторичних структур в інших типах дискурсів естетичного, інформаційно-розважального, молодіжного тощо).

Вихід термінологічної лексики у когнітивну площину відкриває широкі можливості дослідження мовленнєвих одиниць у системі спеціальних знань з співвідносних когнітивних структур. Дослідження професійної комунікації з урахуванням інтралінгвістичних та екстралінгвістичних факторів, що формують процеси термінологічної номінації, дозволяють представити комплексний опис термінологічної лексики, особливостей її концептуального змісту в професійному дискурсі.

Поняття «дискурс» в сучасній різновекторній науковій літературі трактується по-різному. Цей факт обумовлює необхідність конкретизації розуміння даного феномена в мовознавстві, де він не є термінологічно однозначним. Найбільш розповсюдженим є розуміння цього феномену, по-перше, як «тексту»: «зв'язаний текст у сукупності з екстралінгвістичними – прагматичними, соціокультурними, психологічними та іншими факторами; текст, взятий у подієвому аспекті; мовлення як цілеспрямована соціальна дія, як компонент, що бере участь у взаємодії людей і механізмів їх свідомості (когнітивних процесах)» [2, 136–137] і, по-друге, як «комунікативну подію»: «зафіксовану у письмових текстах та усному мовленні, що відбувається у певному когнітивно і типологічно обумовленому комунікативному просторі <...> сукупність тематично співвідносних текстів» [9; 14, 16].

Обидва визначення базуються на комунікативних особливостях дискурсу, його взаємозв'язку з текстом, що свідчить про значущість визначення смислових границь цих категорій.

Дискурс – когнітивний процес, мовний простір певної сфери діяльності людини, де відбуваються різноманітні мовленнєві процеси, у тому числі деривація термінологічної лексики, що забезпечує розвиток і накопичення наукового і професійного знання. Науково-технічний дискурс у цьому аспекті заслуговує на особливу увагу не тільки у зв'язку із актуальністю, важливістю самого явища, але і у всебічному вивченні структурно-семантичних особливостей цього типу дискурсу в процесі комунікації. У цій площині досліджень слід звернути увагу на диференціацію понять «науковий дискурс», «технічний дискурс». На наш погляд, вони дотичні, але мають певні відмінності.

І. Колеснікова визначає науковий дискурс як вербалізований в тексті тип дискурсивної діяльності за сферою комунікації. На думку дослідниці, це мовленнєва взаємодія представників відповідної соціальної групи / інституту з метою реалізації статусно-рольових можливостей у заданих цим соціальним інститутом межах [3, 7].

Науковий дискурс притаманний дослідженням наукових концепцій, теорій, фактів, гіпотез. Когнітивний аспект цього виду дискурсу проявляється у формах аргументації (доведення, спростування, підтвердження), пояснення, класифікації, ідентифікації. Аргументація у науковому дискурсі – найважливіший компонент дискурсу, який може проявлятися, у першу чергу, в теоретичній площині. До цього варіанту наукового дискурсу відноситься: академічна наукова література (наукові статті, дисертації, монографії), розрахована на фахівця певної галузі знань; науково-навчальна література (підручники, посібники), яка призначається для майбутніх спеціалістів.

Технічний дискурс носить прикладний характер і реалізується у текстах прикладного характеру. Цей вид дискурсу розрахований на спеціалістів, які вирішують технічні проблеми. Наприклад, при вирішенні питань монтажу, експлуатації, обслуговування приладів, механізмів, станків тощо. Тексти технічного дискурсу (документація) розраховані і на тих, хто використовує продукцію – споживачів. На відміну від наукових текстів, у цьому випадку у реципієнтів не має потреби у наукових поясненнях, наголос робиться на логічному та термінологічному боці інформації.

Основною стилістичною рисою науково-технічного дискурсу (наукового і технічного дискурсів як його складових) є чіткий виклад матеріалу, відсутність емоційних елементів, термінологічна насиченість, – все те, що підпорядковується основній меті науково-технічного дискурсу: реалізації функції інформації. Когнітивний аспект цього типу дискурсу реалізується, як переконливо доведено С. Мойсеєнко у спеціальній роботі, присвяченій прагматичним особливостям науково-технічного дискурсу [6], у термінах класичної концепції істини, яка, з урахуванням

специфіку дискурсу, виражається як «ефективна» та «неефективна». Отже науково-технічний дискурс має бути: інформативним, спрямованим на надання адресату науково-технічної інформації; чітко структурованим; об'єктивним, концептуальним, логічним, методологічно та критично обґрунтованим, креативним. Важливим є те, що науково-технічний дискурс передбачає толерантність відносин між учасниками комунікації, адже його основна мета – обмін інформацією, діалог, що призводить до високого ступеня інтертекстуальності. Г. Слишкін вважає, науковий дискурс найбільш інтертекстуальним за своєю природою, адже науковий текст завжди спирається на прецедентні тексти та їхні концепти [8, 24]. Ідею інтертекстуальності підтримує і Є. Михайлова, підкреслюючи, що інтертекстуальний зв'язок у наукових текстах представляється як цитати, посилання, назви наукових праць тощо, які виконують референційну, оцінну, етикетну та декоративну функції [5, 3].

Особливий інтенсивний розвиток і накопичення наукового і професійного знання спостерігається в дискурсах нових галузей знань. До таких галузей, без сумніву, відноситься документно-інформаційна діяльність, яка формується з 90-х років ХХ століття. На формування інформаційного документознавства суттєво вплинув розвиток інформаційних технологій, розширення напрямів діяльності в інформаційній сфері.

Інформаційно-документальний дискурс є статусно орієнтованим дискурсом. Ця система є єдиною тематично, стилістично, структурно, «працює» у певній комунікативній ситуації, учасники якої користуються галузевою термінологічною лексикою.

У інформаційно-документаційному дискусійному просторі функціонує дві головні категорії комунікації: ті, хто створює інформацію (адресант). Це спеціалісти у певній галузі науково-технічної діяльності. І ті, хто споживає інформацію (адресат) – не спеціалісти (наприклад, користувачі різними технічними засобами, технікою тощо).

Особливу роль у створенні та розповсюдженні спеціальної науково-технічної інформації є мовленнєва особистість – носій мови, який відображає мовну картину світу. Величезне значення при цьому відіграє концептуалізація, яка є «осмисленням інформації, що надходить, мислинне-ве конструювання предметів і явищ, що сприяють створенню певних уявлень про світ у вигляді концептів (тобто зафіксованих у свідомості людини смислів)» [1, 22].

Словник когнитивних термінів дає наступне визначення поняття «концепт»: він «відповідає уявленню про ті смисли, якими оперує людина у процесах мислення і які відображають зміст досвіду і знання, зміст результатів усієї людської діяльності та процесів пізнання світу у вигляді «квантів» знання. <...> К. – скоріше посередник між словами і екстралінгвістичною діяльністю, значення слова не може бути зведене виключно до утворюючих його К. <...> Правильно було б, напевне, говорити про концепти як співвідносні зі значенням слова поняття (counterparts of words). Значенням слова стає концепт, «схоплений знаком» [4, 90, 92].

Базовим концептом у інформаційно-документаційному дискурсі є концепт «Інформація». Дефініція «інформація» – основне слово репрезентації цього концепту. Інформація надає повідомлення незалежно від форми її репрезентації. Отже репрезентують концепт «Інформація» такі лексеми, як *повідомлення, свідчення, дані*.

Концепт «Інформація» знаходить відображення у більшості термінологічних одиниць інформаційно-документаційного дискурсивного простору: *документування, інформація, доступ до інформації, єдиний інформаційний простір, інформаційна діяльність, інформаційна сфера, інформаційна система, обробка інформації* тощо.

Законодавством будь-якої країни передбачені різні режими доступу до інформації. Згідно з цими режимами, інформація розділяється на відкриту інформацію та інформацію з обмеженим доступом. До останнього типу належать повідомлення з певною таємницею, що не передбачає публічного розповсюдження. Мовними засобами вираження концепту «Таємниця» у інформаційно-документаційному дискурсивному просторі функціонують наступні термінологічні одиниці: *допуск до інформації, конфіденційна (корпоративна, комерційна, банківська) інформація* тощо.

Питанням безпеки і різних галузях життя суспільства, у тому числі й у інформаційній сфері, приділяється підвищена увага. Концепт «Безпека» репрезентує ядерний термін «безпека» – стан захищеності інтересів людини, суспільства, держави. Концепт виражається у спеціальних мовних засобах, які використовуються для позначення понять із забезпеченням інформаційної безпеки: *безпека автоматизованих інформаційних систем, безпека інформації (даних), захист автоматизованих інформаційних систем, захист інформаційних технологій, джерела загрози інформаційним системам, моніторинг безпеки інформації, об'єкт захисту інформації, загроза безпеки інформації* тощо.

Створення, використання інформації у сучасному світі засновані на використанні різних інформаційних технологій. Концепт «Технологія» (комплекс організованих засобів, операцій, прийомів, які спрямовані на виготовлення, обслуговування, ремонт, експлуатацію виробів, що

обумовлюється певним рівнем розвитку науки і техніки) втілюється в лексемах інформаційно-документаційного дискурсу, номінуючи технічні засоби отримання, обробки, розповсюдження інформації: *інформаційні технології, високі технології, інформаційно-комунікативні технології, телекомунікаційні технології, Інтернет, політика безпеки інформаційних технологій, накопичувачі інформації, засоби міжнародного інформаційного обміну, засоби забезпечення автоматизованих інформаційних систем та їх технології.*

Отже, у результаті динамічного дериваційного процесу в інформаційно-документаційному дискусійному просторі формується корпус лексичних одиниць, що номінують поняття цієї галузі. Важливого значення у процесі термінологічної деривації набувають два взаємодоповнюючих фактори: рівень розвитку професійної мови у сфері інформаційної діяльності та рівень володіння мовою конкретними мовленнєвими особистостями. Дослідження когнітивно-дискусійного аспекту деривації термінологічної лексики у інформаційно-документаційній сфері дозволяє виявити механізм трансформації «глибинних» смислів понять у конкретну номінативну одиницю і відкриває широкі можливості для дослідження сукупності таких мовленнєвих одиниць, що об'єднані спільним змістом і відображають семантичну подібність позначених явищ як досвід когнітивного засвоєння дійсності. Все це свідчить про системність значення терміну як основної термінологічної одиниці, тобто підтверджує необхідність розгляду його не ізольовано, а з позицій функціонування у конкретних мовленнєвих ситуаціях інформаційно-документаційного дискурсу, як «живу» комунікативну одиницю, що представляє собою кінцевий результат когнітивної діяльності спеціаліста і забезпечує професійну комунікацію у даній галузі знань.

Список використаних джерел

1. Болдырев Н.Н. Когнитивная семантика : Курс лекций по английской филологии. – Изд. 2-е, стер. – Тамбов : Изд-во Тамб. ун-та, 2001. – 123 [110] с.
2. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева. – 2-е изд., доп. – М. : Большая рос. энцикл., 2002. – 709 с.
3. Колеснікова І.А. Лінгвокогнітивні та комунікативно-прагматичні параметри професійного дискурсу : автореф. дис. ... доктора філол. наук : спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство» / І.А. Колеснікова. – К. : Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка, 2009. – 33 с.
4. Краткий словарь когнитивных терминов. Под общей редакцией Е.С. Кубряковой. – М. : Филол. ф-т МГУ им. М.В. Ломоносова, 1997. – 245 с.
5. Михайлова Е.В. Интертекстуальность в научном дискурсе : На материале статей : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Е.В. Михайлова. – Волгоград : Перемена, 1999. – 205 с.
6. Мойсеєнко С. Прагматичні особливості науково-технічного дискурсу [Електронний ресурс] / С. Мойсеєнко // Наукові записки. – 2005. – № 89. – С. 360–363. – Режим доступу : http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Nz/89_5/statti/85.pdf
7. Пономарів О.Д. Стилїстика сучасної української мови : Підручник. – 3-тє вид., перероб. і доповн. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2000. – 248 с.
8. Слышкин Г.Г. От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г.Г. Слышкин. – М. : Academia, 2000. – 128 с.
9. Чернявская В.Е. Дискурс как объект лингвистических исследований / В.Е. Чернявская // Текст и дискурс. Проблемы экономического дискурса : сб. науч. тр. – СПб. : СПб ун-т экономики и финансов, 2001. – С. 11–22.

Анотація. *Стаття присвячена деяким аспектам концептуального змісту науково-технічної лексики у професійному дискурсі. Сучасна соціально-економічна парадигма актуалізує практичну діяльність людини у науково-технічній сфері, розвиток якої є важливою умовою економічної стабільності країни. Цей факт призводить до інтенсифікації процесів обміну науково-технічною інформацією, що актуалізує розвиток лінгвістичних особливостей науково-технічної галузі в процесі обміну інформацією, професійну комунікацію. У цьому контексті сучасні когнітивно-дискусійні та комунікативні практики стали основою для вивчення своєрідності фахової комунікації, її специфіки, особливостей відносин з іншими сферами людської діяльності. Це актуалізувало дослідження як науково-технічного тексту, так і науково-технічного дискурсу.*

Дискурс розглядається як когнітивний процес, мовний простір певної сфери діяльності людини, де спостерігаються різноманітні мовленнєві процеси, в результаті яких відбувається розвиток і накопичення професійного знання. З науково-технічним дискурсом тісно пов'язаний статусно орієнтований інформаційно-документальний дискурс. Ця система є цілісною тематично, стилістично, структурно, «працює» у певній комунікативній ситуації, учасники якої користуються галузевою термінологічною лексикою.

Базовим концептом у інформаційно-документаційному дискурсі є концепти «Інформація», «Таємниця», «Безпека», «Технології», які знаходять відображення у більшості термінологічних одиниць. Вони формують корпус лексичних одиниць, що номінують поняття певної галузі. Дослідження когнітивно-дискурсивного аспекту термінологічної лексики у інформаційно-документаційній сфері дозволяє виявити механізм трансформації «глибинних» смислів понять у конкретну номінативну одиницю і відкриває широкі можливості для дослідження сукупності мовленнєвих одиниць, що об'єднані спільним змістом і відображають семантичну подібність позначених явищ.

Ключові слова: науково-технічна лексика, дискурс, професійне мовознавство, когнітивні практики, професійна комунікація.

Summary. *The article is devoted to some aspects of the conceptual content of scientific and technical vocabulary in professional discourse. The modern socio-economic paradigm actualizes practical activities of a person in the scientific and technical sphere, the development of which is an important condition for economic stability of the country. This fact leads to an intensification of the processes of scientific and technical information exchange, which actualizes the development of linguistic features of the scientific and technical branch in the process of information exchange and professional communication. In this context, modern cognitive-discursive and communicative practices have become the basis for studying the uniqueness of professional communication, its specifics, and peculiarities of connections with other spheres of human activity. This study actualized both scientific texts and scientific-technical discourse.*

Discourse is considered as a cognitive process, the linguistic space of a certain sphere of human activity, where various speech processes occur, as a result of which the development and accumulation of professional knowledge takes place. With the scientific and technical discourse, the status-oriented informational documentary discourse is closely linked. This system is integrated thematically, stylistically, structurally, «works» in a certain communicative situation, when participants use specific, field terminology.

The basic concepts in the information and documentation discourse are the concepts «Information», «Mystery», «Security», «Technology», which are reflected in most of terminological units. They form the frame of lexical units, the nominal concepts of a particular field. Two factors play an important role in this process: the level of development of a professional language in the field of information activity and the level of language proficiency of a particular person. The research of cognitive-discursive aspect of terminological vocabulary in the information-documenting sphere can reveal the mechanism of transformation of «deep» meanings of concepts into a particular nominative unit, and opens up wide possibilities for the study of the totality of speech units, which are united by the collective sense and reflect the semantic similarity of the marked phenomena.

Key words: scientific and technical vocabulary, discourse, professional linguistics, cognitive practices, professional communication.

Отримано: 10 серпня 2017 р.

УДК 811.112.2'373.7

Т. В. Калинюк

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КОНЦЕПТУ FRAU / ЖІНКА В АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНІЙ СИСТЕМІ НІМЕЦЬКИХ ПРИСЛІВ'ІВ

Постановки проблеми. Дослідження системних відношень у фразеології шляхом вивчення фразеологічного матеріалу базуються не лише на використанні лінгвокультурологічного підходу, але й характеризуються ґрунтовним аналізом концептів та шляхів їх втілення у мовному матеріалі, що дозволяє простежити і проаналізувати культурну специфіку тих чи інших лінгвосоціумів. У центрі уваги лінгвокультурології є суперконцепт ЛЮДИНА, який, у свою чергу, складається з декількох базових концептів, одним з яких є концепт FRAU / ЖІНКА. На його розвиток та зміст впливають культурно-історичні, соціально-економічні та інші фактори, що обумовлюють його універсальні та національно-специфічні характеристики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із перспективних напрямів сучасного мовознавства є лінгвокультурне вивчення концептів, оскільки, як зауважують Д. Лихачов, О. Кубрякова, А. Вежбицька, Є. Бартмінський, О. Селіванова, В. Жайворонок та ін., встановлення їхньої культурної зумовленості – невід'ємна частина концептуального аналізу. Зокрема, С. Нікі-

тіна розглядає концепт як ключове культурне слово, знання виражене у певних мовних формах (словах, словосполученнях) [4, 117]. На думку С. Толстої, концепт – це семантична репрезентація культурного слова, а слово – це знак концепта [7, 103]. Як зауважує Н. Арутюнова, концепти – поняття повсякденної, практичної філософії, що виникають унаслідок взаємодії національної традиції і фольклору, релігії та ідеології, життєвого досвіду й образів мистецтва, відчуття й системи цінностей [1, 3]. Ми погоджуємося із О. Селівановою і розуміємо «концепт як інформаційну структуру свідомості, різнооб'єктну, певним чином організовану одиницю пам'яті, яка містить сукупність знань про об'єкт пізнання, вербальних і невербальних, набутих шляхом взаємодії п'яти психічних функцій свідомості у взаємодії з позасвідомим» [5, 292].

Дослідженню різних аспектів вираження концепту FRAU / ЖІНКА на матеріалі української, англійської, російської, німецької, китайської та інших мов присвячені роботи Ю. Абрамової, О. Бессонової, Г. Богданович, О. Горошко, Ю. Жарікової, І. Зикової, А. Кириліної, Т. Сукаленко, В. Телії, О. Холода, А. Шиліної, Лю Бо та ін. Однак, до числа недостатньо опрацьованих на сьогодні варто віднести й питання, пов'язані з вивченням структурних, семантичних, мовленнєвих особливостей репрезентації концепту FRAU/ ЖІНКА засобами німецької фразеології. Виявлення специфіки його мовної реалізації на фразеологічному рівні необхідне для з'ясування характеру сприйняття й інтерпретації носіями мови образу жінки.

Метою наукової розвідки є дослідження семантико-стилістичних особливостей репрезентації концепту FRAU/ ЖІНКА в асоціативно-образній системі німецьких прислів'їв.

Виклад основного матеріалу. Національна специфіка окремої мовної чи культурної спільноти визначається сприйняттям людини загалом, а також гендерною специфікою (ставленням до жінки), оскільки у будь-яку епоху і у будь-якому суспільстві ставлення до жінки, відображене у мові, є однією із основних характеристик рівня культури нації у цілому. Тому концепт «жінка», як і концепт «чоловік» можуть виступати як загальнолюдські категорії, оскільки вони представлені у всіх мовах. Проте дані концепти формуються у межах певної культури, тому наділені національною специфікою.

Концепт FRAU / ЖІНКА є проекцією стереотипних уявлень про жінку як носія соціально типових якостей та ознак, які сформувалися на основі ролей, що виконує жінка у суспільстві [3, 94].

Концепт ЖІНКА у німецькій мові номінується лексемою FRAU і реалізується різними способами. У якості його репрезентантів виступають прислів'я, приказки, фразеологізми, метафоричні позначення, тексти, тобто комплекс одиниць різних рівнів. У досліджуваному концепті поєднуються знання про жінку як: істоту жіночої статі різного віку (від немовляти, дівчинки, до літньої жінки); особистість; суб'єкта, що виконує різні соціальні ролі (мати, дружини, сестри, дочки тощо).

Зважаючи на те, що даний концепт можна аналізувати у багатьох аспектах, які віддзеркалюють різні характеристики жінки, вважаємо за доцільне розглянути його класифікації. Зокрема, О. Чибишева, у рамках російської та англійської фразеології, пропонує таку класифікацію: 1. Мікроконцепт «Зовнішні характеристики людини»; 2. Мікроконцепт «Внутрішні характеристики людини»; 3. Мікроконцепт «Соціальні характеристики людини» [6, 232]. Натомість, А. Коногорова, вивчаючи концепт «FRAU / ЖІНКА» у фразеологізмах російської, німецької та англійської мов, пропонує таку класифікацію: 1) сім'я / домашнє вогнище; 2) зовнішність / краса; 3) розпусність; 4) зв'язок з нечистою силою; 5) молода дівчина; 6) особистісні якості; 7) ФО релігійного й міфологічного походження; 8) весілля; 9) вдова / старість; 10) гадання; 11) походження. На нашу думку, запропонована класифікація є найоптимальнішою та всеохоплюючою для характеристики концепту FRAU / ЖІНКА у німецькій фразеології.

Встановлено, що найбільш частотними у дослідженому матеріалі виявилися номінації: *Frau*, *Ehefrau* (жінка, дружина), *Weib* (баба), *Mädchen* (дівчина), *Mutter* (мати), *Hausfrau* (домогосподарка), *Nonne* (монахиня), *Magd* (служниця), *Witwe* (удова). Серед проаналізованих ФО можна виділити такі семантичні поля, як: 1) сім'я; 2) молода дівчина; 3) зовнішність; 4) риси характеру; 5) зв'язок з тваринами; 6) удова.

У ході збору мовного матеріалу методом суцільної вибірки використовувалися німецько-український фразеологічний словник у 2 томах за редакцією В. Гаврися та О. Пророченко [2] й електронні ресурси, а саме словники фразеологізмів, прислів'їв та приказок: <http://www.allesprichwoerter.de>, <http://www.sprichwoerter.net>, <http://www.sprichwoerter-redewendungen.de> і <https://www.redensarten-index.de>. Загалом було відібрано 201 ФО усіх типів (за класифікацією І. Чернишової) на позначення характеристик, які притаманні жінці та згруповано їх відповідно до вищенаведеної класифікації А. Коногорової. Критерієм відбору є формально-семантичний принцип, тобто ми відносимо до матеріалу аналізу усі ФО, де експліцитно або імпліцитно є гендерна семантика.

У метафоричному значенні – *das beste Möbel im Haus* (найкращі меблі у будинку), *der Schlüssel des Hauses* (ключ до будинку), *die Lampe, die drinnen scheint* (лампа, що світить всередині), *die Knospe* (брунька), *die Biene* (бджола), *das Wörterbuch* (словник), *der Jahrmarkt* (ярмарок), *die Wespe* (оса) тощо.

На підставі проведеного аналізу усіх семантичних груп встановлено, що частка ФО, яка відображає риси жіночого характеру складає 59,2%, роль жінки у домі, сім'ї та взаємовідносинах із чоловіком – 12,4%, соціальна роль жінки як дівчини та вдови по 2%, зовнішність – 12,4%, асоціативний зв'язок із тваринним світом – 11,9%. Проаналізуємо кожну семантичну групу.

1. FAMILIE / СІМ'Я. У цьому семантичному полі нами виділено 3 основні ролі жінки у соціальному інституті сім'ї: *Ehefrau* / дружина, *Hausfrau* / господиня і *Mutter* / матір. З цього випливають такі її ознаки, як авторитетність і незамінність для чоловіка: *Der Finger einer Frau zieht stärker als ein Paar Ochsen. Eine gute Frau ist Goldes wert*. Стає зрозумілим, що жінка є тим, без чого чоловік не може жити, вона для нього на вагу золота.

Уявлення німецького народу про жінку пов'язані з її роллю хранительки домашнього вогнища та господині: *Wo die Hausfrau herrscht, wächst die Petersilie schneller. Wo die Frau wirtschaftet, wächst der Speck am Balken. Eine Frauenhand findet immer zu tun. Das Auge der Frau hält die Stube (das Haus) rein*. У цих ФО йдеться про жіночу хазяйновитість, вправність та турботу про затишок у домі. Однак, справжня господиня здатна підкорити своїй волі усіх, хто живе з нею поряд: *Wer in seinem Hause Friede haben will, der muss tun, was die Frau will*. Цей фразеологізм вказує на владний характер жінки-господині.

З почуттям прекрасного асоціюється образ матері: *Was der Mutter ans Herz geht, das geht dem Vater nur ans Knie. Wie an der Mutterbrust*. Ці ФО наголошують на тому, що мама ніколи нічого не пожалкує своїй дитині, а й навпаки, готова віддати останнє, що у неї є; її ласка кінця не знає.

2. MÄDCHEN / ДІВЧИНА. Аналіз фактичного матеріалу засвідчив, що у німецькій фразеології є низка ФО, які характеризують жінку під час її юності. Особлива увага відводиться закоханій молодій дівчині: *Kein Mädchen ohne Liebe, kein Jahrmarkt ohne Diebe. Wo es verliebte Mädchen gibt, wir die Tür umsonst verschlossen*. Зазначається, що закохану дівчину навіть остерігаються. Хоча часто її називають принцесою на горошині, або дівчиною, що треба: *Prinzessin auf der Erbse; eine duftige Puppe*.

3. AUSSEHEN / ЗОВНІШНІСТЬ. Проаналізувавши ФО цієї семантичної групи, нами було виділено ще 2 ознаки, якими німецький народ характеризує красу й зовнішній вигляд жінки: *schön* / гарна та *immer jung* / завжди юна.

Про жіночу красу в німецькій фразеології сказано чимало: *Die schöne Frau ist halb verheiratet. Die Frau hat ihre Waffen bei sich. Eine schöne Frau hat immer recht. Eine schöne Frau will jeder küssen*. З цих ФО стає зрозумілим, що гарна жінка завжди має рацію, вона має свою особливу зброю при собі та може закрутити голову будь-якому чоловіку, що дозволяє їй швидко одружитися.

Отже, чоловік оцінює жінку не лише зовнішньо, а й внутрішньо. Він звертає увагу також на покірність, порядність і добросовісність. Особлива роль у зовнішньому вигляді жінки відводиться волоссю: *Das Haar einer Frau ist ihre krönende Schönheit. Ein Frauenhaar zieht mehr als ein Glockenseil*. Стає зрозумілим, що жінки надають великої уваги своєму волоссю, доглядають за ним, тому воно сильніше за мотузку. Саме у волоссі криється справжня жіноча краса. Негативною семантикою позначаються такі ФО як: *ein blondes Gift; ein Bild von einem Mädchen; eine duftige Biene*. Таким чином фамільярно називають гарну жінку звабливою білявкою, красунею.

Практично всі ФО про вік жінки вказують на те, що вона намагається приховати свій справжній вік: *Ein Diplomat erinnert sich an den Geburtstag einer Frau, aber nie an ihr Alter. Frauen und Musik sollten nie datiert werden. Die längsten fünf Jahre im Leben einer Frau sind die zwischen 29 und 30*. Жінка хоче завжди бути молодого та сяяти своєю красою. Вік для неї – вразливе місце.

4. CHARAKTERZÜGE / РИСИ ХАРАКТЕРУ. У цій семантичній групі нами було виділено як позитивні, так і негативні ознаки, якими німецький народ характеризує риси жіночого характеру. До позитивних належать: *klug* / розумна, *Beherrscher* / володарка, *Diplomatin* / дипломатка. До негативних – *geschwätzig* / балакуча, *zänkisch* / сварлива, *egoistisch* / егоїстична, *verschwenderisch* / марнотратна, *Rätsel* / загадка, *Verräter* / зрадниця, *Lügner* / брехуха, *gefährlich* / небезпечна, *nicht selbstbewusst* / невпевнена у собі, *Wechselhaftigkeit* / нестабільність, *schlau* / хитра, *Eitelkeit* / самозакоханість.

Однією з позитивних якостей жінки є її розум та кмітливність: *Eine kluge Frau macht erst den Mann vernünftig. Volle Kammern machen kluge Frauen*. У цих прикладах йдеться про те, що розумна жінка робить чоловіка розумним, а свій дім – багатим. Для жінки також притаманна любов до влади, вона бажає підкорити своїй волі інших та бути головною: *Wenn die Frau will, kann sie alles. Männer regieren, aber Frauen beherrschen*. Популярність феміністичного руху обумовила виникнення нових ФО, які підвищують статус жінки і її самоствердження: *Frau ohne Mann ist wie*

Fisch ohne Fahrrad. Тут підкреслюються незалежність і самодостатність німецької жінки. У ФО *Frauen sind bessere Diplomaten. Frauen haben immer das letzte Wort* наголошується на її вмінні не просто багато говорити, а й вміло вести бесіду.

Кожна жінка любить поговорити, для неї це не просто обмін інформацією, а природна потреба: *Viele Frauen, viel Worte. Eine Zunge reicht für zwei Frauen. Eine Frau sagt mehr, als in allen Büchern der Welt geschrieben steht. Ein Mann, ein Wort; eine Frau, ein Wörterbuch*.

У німецькій фразеології наголошується також на тому, що жінка полюбляє викидати гроші на вітер, вона є «дорогою» для утримання: *Es ist billiger, eine Frau zu finden, als zu füttern*. Чимало сказано про те, що жінка є великою загадкою, яка може закрутити голову та заплутати будь-якого чоловіка: *Die Zwiebel hat sieben Schalen, ein Frau neun*.

До негативних рис відносяться також її зрадництво та брехливість: *Frauen betrügen, weinen und spinnen von Natur aus. Frauen und Hühner sollten nicht frei laufen*. Однак часто вона невпевнена в собі, вразлива й не може обійтися без підтримки чоловіка: *Eine Frau ohne Mann ist ein Garten ohne Zaun. Eine Frau ohne Mann ist ein Leib ohne Seele*. Для жінки також притаманна часта зміна настрою, вона емоційно неврівноважена та чутлива: *Frauen sind so wechselhaft wie der Wind*. Дані ФО вказують на те, що жінка часто змінює свій настрій й погляди; її натура така ж мінлива як і вітер.

Особлива увага звертається на жіночу хитрість: *Die Frauen sind die Schlaunen. Frauen sind schwer zu durchschauen. Alle Frauen sind Evas Töchter*. Сказане вище свідчить про те, що її хитрість починається із народження і є нескінченною.

5. VERBINDUNG MIT TIEREN / ЗВ'ЯЗОК З ТВАРИНАМИ. Нами було виділено низку ФО, які вказують на зв'язок жінки із нечистою силою – *Teufel* / чорт, *Hexe* / відьма та тваринами – *Affe* / мавпа, *Esel* / осел, *Sau* / свиня, *Hund* / собака, *Pferd* / кінь, *Geflügel* / птиця, *Wespe* / оса.

За уявленнями німців жінка має зв'язок із нечистою силою: *Frauen sind die Netze des Teufels. In jeder Frau steckt eine weise Hexe. Wo der Teufel nicht hin kann, schickt er eine alte Frau*. Стає зрозумілим, що у кожній сидить відьма, а останній фразеологізм наголошує на тому, що у деяких випадках вона страшніша та небезпечніша навіть за чорта.

Порівнюючи жінку із тваринами, німецький народ вказує таким чином на її недоліки: тупість: *Frauen in Staatsangelegenheiten sind wie Affen in Porzellanläden. Wenn ein Esel eine Leiter erklimmt, finden wir vielleicht Klugheit in Frauen*; упертість: *Kein Argument wird eine Frau oder einen störrischen Esel überzeugen*; наївність: *Befriedige einen Hund mit einem Knochen und eine Frau mit einer Lüge*; галасливість: *Drei Frauen und eine Gans machen einen Markt. Wo Frauen und Gänse sind, mangelt es nicht an Lärm*;

6. WITWE / УДОВА. Образ удови – соціальний феномен людства. Патріархальна мораль була занадто жорстока, яка не могла й не хотіла зберегти за вдовою її права на загальнолюдські блага, особисте щастя, інколи навіть на життя. Тому не дивно, що у фразеології цей образ розглядається з негативної точки зору: *Einer Witwe Andacht währt nicht länger, als bis sie einer aufnestelt. Eine Witwe ist ein niedriger Zaun, worüber alles springt*.

Висновки. У більшості наукових розвідок сьогодення зосереджено основну увагу не на лексичні, а на культурні схеми, що дозволяє простежити процес формування національної свідомості певного етносу. У німецькій мовній картині світу концепт FRAU / ЖІНКА займає особливе місце як один з найважливіших феноменів національної лінгвокультури. Проведений аналіз ФО із концептом FRAU / ЖІНКА дозволив прослідкувати значимість ролі жінки не лише у сім'ї, а й у суспільстві, визначити найосновніші риси жіночого характеру (позитивні, негативні) та особливості її зовнішності, встановити асоціативний зв'язок із тваринним світом. Перспективи подальших розвідок вбачаємо у розгляді інших гендерних концептів у складі фразеологічного фонду німецької мови, а також у дослідженні їх вживання у різних дискурсах.

Список використаних джерел

1. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека / Н. Д. Арутюнова. – М. : Языки русской культуры, 1998. – 896 с.
2. Гаврись В. І. Німецько-український фразеологічний словник / В. І. Гаврись, О. П. Пророченко. – У 2 т. – К. : Рад. школа, 1981. – Т. 1. – 416 с.; Т. 2. – 382 с.
3. Ковальчук Л. П. Лінгвокультурные особенности концепта «Женщина» – «Frau» в русских и немецких фразеологизмах / Л. П. Ковальчук // Вестник Челябинского национального университета. – Вып. 38. – 2009, С. 93–96.
4. Никитина С. Е. О концептуальном анализе в народной культуре / С. Е. Никитина // Логический анализ языка. Культурные концепты. – М. : Наука, 1991. – С. 117–124.
5. Селіванова О. О. Лінгвістична енциклопедія / О. О. Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2010. – 844 с.

6. Телия В. Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты / В. Н. Телия. – М., 1996. – С. 232.
7. Толстая С. М. Слово в контексте народной культуры / С. М. Толстая // Язык как средство трансляции культуры. – М. : Наука, 2000. – С. 101–111.

Анотація. Проаналізовано мовну репрезентацію концепту FRAU / ЖІНКА на фразеологічному рівні. Визначено зміст й характерні ознаки поняття «концепт». Наведено приклади номінації досліджуваного концепту, виокремлено та проаналізовано семантичні поля. На фразеологічному матеріалі простежено соціальну й суспільну роль жінки у німецькому лінгвосоціумі.

Ключові слова: концепт, стереотип, фразеологізм, німецька мова, жінка.

Summary. *The article deals with the specifics of the language representation of the FRAU / WOMAN concept at the phraseological level. The content and characteristic features of the «concept» are determined. It has been found that the concept of FRAU / WOMAN is presented in all languages, so it gives grounds to consider it on the one hand as a universal category, and on the other hand – as the one that presents a certain national specificity. It is found out that the concept under consideration accumulates stereotypical conceptions of a woman as a carrier of socially typical qualities and features formed on the basis of roles performed by a woman in society.*

It has been established that the most frequent in the researched phraseological material are nominations: Frau, Ehefrau (wife), Weib (woman), Mädchen (girl), Mutter (mother), Hausfrau (housewife), Nonne (nun), Magd (maid), Witwe (widow). Taking into account the main classifications of the concept of FRAU/WOMAN in phraseological systems of different languages, we have chosen the following semantic fields for further analysis: 1) family / home hearth; 2) appearance / beauty; 3) impudence; 4) connection with supernatural power; 5) a young girl; 6) personal qualities; 7) phraseological units of religious and mythological origin; 8) wedding; 9) widow / age; 10) fortune telling; 11) origin.

There were selected and grouped 201 set phrases of all types as follows: the features of a feminine character – 59,2%, the role of a woman at home, family and relations with her husband – 12,4%, the social role of woman as a girl and a widow 2 %, appearance – 12,4%, associative connection with the animal world – 11,9%. It was found that the analyzed concept is represented in the metaphorical sense.

It is proved that the FRAU / WOMAN concept is one of the most important phenomena of the national linguistic culture in the German language and the conducted analysis made it possible trace its social and social role.

Key words: concept, stereotype, phraseology, German language, woman.

Отримано: 14 серпня 2017 р.

УДК 811.112.2'373

Ю. А. Крецька

FARBBEZEICHNUNGEN: BEGRIFF UND KLASSIFIKATION

Die Farbbezeichnungen werden heutzutage von vielen ukrainischen und ausländischen Sprachwissenschaftlern intensiv erforscht, sie spiegeln das sprachliche Weltbild wider; deren Erlernen hilft die Werte und die Kultur einer Nation kennenzulernen und zu charakterisieren [3; 11, 24].

Den Begriff «das Weltbild» behandelt man als sekundäre Existenz der in der eigenartigen materiellen Form ausgedrückten objektiven Welt. Unter dem sprachlichen Weltbild versteht man Darstellung der Realität durch bestimmte Sprachmittel individuellen Besonderheiten bzw. nationalen Traditionen etc. gemäß. Die Wissenschaftler betonen, dass das sprachliche Weltbild von verschiedenen Ländern unterschiedlich sein kann [11, 24 u.a.], was sich in der Lexik, und zwar in den Farbbezeichnungen äußert.

Die Farben sind eng mit Symbolik der Religion, Kunst, Folklore verbunden [8], außerdem spiegeln sie den seelischen und körperlichen Zustand des Menschen wider. Durch das Erlernen des Farbbezeichnungensystems kann man individuelle und nationale Besonderheiten bestimmen, was zur Forschung des Idiostils beitragen kann [11, 24].

In der ukrainischen und ausländischen Linguistik gibt es zahlreiche wissenschaftliche Werke, die dem Problem der Farbbezeichnungen gewidmet sind. Die Ergebnisse der Forschungen der Farbbennamen-Adjektive werden in den Arbeiten von O. Horoschko, R. Frumkina, B. Brent, dargestellt; unterschiedliche Klassifikationen von Farbbezeichnungen entwickeln I. Humenjuk,

S. Kantemir, L. Kowbasjuk, W. Kuschneryk; die Gebrauchsbesonderheiten von Farbnamen in den schöngeistigen Texten sind zum Forschungsobjekt in den Arbeiten von N. Babytsch, H. Bojko geworden; verschiedene Aspekte der Farbkomponenten in den Phraseologismen erlernen I. Humenjuk, H. Kapnina, T. Semaschko u.v.a. Trotzdem bleibt das Problem der Begriffsbestimmung und der Klassifikation von Farbbezeichnungen ungenügend erforscht worden, worin die Aktualität des vorliegenden Artikels besteht.

Neben dem Terminus «Farbbezeichnungen» existieren in der deutschen Linguistik mehrere Synonyme, z.B. «Farbnamen», «Farbkomponente», in der ukrainischen sind folgende gebräuchlich: «колоноріми», «кологоративи», «кольоропозначення», «кольорові номени» u.a.m. [8 u.a.].

Heutzutage gibt es keine Meinungseinheitlichkeit bezüglich des Umfangs des Begriffs «Farbbezeichnung». So zählen einige (L. Kowbasjuk) zu den Farbbezeichnungen die sogenannten eigentlichen Farbbezeichnungen, andere (I. Humenjuk) die Adjektive mit der Bedeutung der Farbe, ihre Derivate, Hell-Dunkel-Begriffe usw. [3; 6].

Wie die Analyse der sprachwissenschaftlichen Arbeiten zeigt, überwiegen in formal-grammatischer Hinsicht unter Farbbezeichnungen in verschiedenen Sprachen (Deutsch, Englisch, Ukrainisch, Russisch) qualitative Adjektive, viel seltener werden Farben durch Substantive, Adverbien, Verben, Partizipien ausgedrückt [3; 9, 15; 11 u.a.]. Aber, wie berechtigt T. Semaschko bemerkt, die Farbmerkmalsbezeichnung ist keine unmittelbare Funktion der erwähnten Wortarten im Unterschied zu den Adjektiven; so drücken z.B. die Verben, die eine Farbkomponente enthalten, die Entwicklung des Farbmerkmals aus (vgl.: *alles grünt*). Darum zählen einige Wissenschaftler zu den eigentlichen Farbbezeichnungen nur adjektivische Wörter [9, 15].

Also, bei der Forschung von verschiedenen Aspekten des Problems der Farbbezeichnungen kann man sich unserer Meinung nach auf die Definition von I. Humenjuk stützen, die unter den Farbbezeichnungen Farblexeme mit dem ganzen Komplex ihrer Bedeutungen versteht, inbegriffen die Adjektive-Farbbezeichnungen, ihre Derivate und Hell-Dunkel-Begriffe [3].

Die Farbnamen bezeichnen Erscheinungen und Gegenstände der Umwelt, ihnen zugrunde liegen Assoziationen mit beständigen Merkmalen der Gegenstände (z. B. *weiß* ist die Farbe des Schnees usw.) [9, 16–17]. Sie bilden ein kompliziertes lexikalisch-semantisches System, das durch verschiedene Wortbildungsstrukturen der Lexeme und entwickelte semantische Struktur ausgeprägt wird. Die Grundlage der semantischen Struktur ist die reiche chromatische Palette der objektiven Wirklichkeit und das soziokulturelle Wesen der Farbe, das in ihren expressiven, assoziativen und symbolischen Bedeutungen ausgedrückt wird [9, 14–15].

Es gibt für jede Farbe zahlreiche Namen, die verschiedene Merkmale der Begriffe bezeichnen; einige Autoren sprechen von Gruppen der Farben, die nach ihrer Ähnlichkeit zusammengefasst werden (z.B. Gruppe der weißen Farbe (*weiß, schneeweiß*) usw.) [11, 25]. Jede synonymische Reihe von Farbnamen ist ein offenes System: einige Bezeichnungen verschwinden, andererseits können synonymische Reihen durch neue Elemente ergänzt werden (durch Entlehnungen oder Metaphorisierung). Neue Farbnamenbedeutungen entwickeln sich auch durch die Entstehung von emotiv-expressiven Konnotationen [1 u.a.].

Für die Analyse der Farbbezeichnungen haben viele Wissenschaftler verschiedene Klassifikationen entwickelt, deren Vielfalt man unserer Meinung nach dadurch erklären kann, dass man das Wesen und den Umfang des Begriffs ungleich versteht und die Farbnamen aufgrund verschiedener Kriterien klassifiziert.

Häufig sondert man abstrakte und konkrete, chromatische und achromatische Farbbezeichnungen u.a.m. aus. In vielen modernen Arbeiten sind die sogenannten Grundfarben behandelt worden. Zu den Grundfarbbezeichnungen zählt man vor allem alte Benennungen. Die Grundfarben (Hauptfarben) in der deutschen Sprache sind *schwarz* und *weiß*, die Kontrastfarben, die am gebräuchlichsten sind und als erste in der Sprache erschienen [10, 160].

Nach der Meinung von L. Piwtorak können zu den Grundfarben im Ukrainischen vor allem auch entsprechende Varianten – *чорний* und *білий* gezählt werden, die zweite Stelle nehmen den Ergebnissen der psycholinguistischen Analyse nach *червоний* und *синій*, die dritte – *жовтий* und *зелений* ein [7, 175].

Nach Angaben von T. Kosak gehörten zu den Grundfarben im Deutschen in verschiedenen Perioden 7 Farben: *schwarz, weiß, rot, grün, gelb, blau, braun*. Andere Autoren stellen eine Farbpalette aus 11 Grundfarben dar: *weiß, schwarz, rot, grün, gelb, blau, braun, violett, rosa, orange* und *grau* [4, 159]. Nach Meinung von T. Gajdukova gehören zu den Grundfarben außerdem noch 3 Bezeichnungen, wenn es um einen Menschen geht: *blond, blass, bleich*, die man gewöhnlich in die Peripherie einordnet, dabei werden *orange* und *lila* aus der Palette ausgeschlossen [2].

Also, die Wissenschaftler sind darin nicht einig, welche Farben die Grundfarben bei der Widerspiegelung des Sprachbildes der Welt sind. Nach T. Kosak besitzen die 7 Hauptfarben in der

deutschen Sprache (siehe oben) bestimmte linguo-kulturelle Semantik, Symbolität, dabei wird von dieser Wissenschaftlerin den übrigen, die später erschienen, kein tiefer Sinn zugeschrieben [5, 114]. Die Symbolität ist auch nach der Meinung von L. Piwtorak ein entscheidender Faktor bei der Ausgliederung der Grundfarben [7, 175].

Was die Forschungsergebnisse von anderen Autoren anhand der Hauptfarbennamen im Ukrainischen betrifft, so werden am häufigsten nach Angaben von T. Berest die Bezeichnungen *червоний, зелений, золотий, білий, срібний, сірий, жовтий* und einige andere gebraucht [1]. Nach T. Semaschko gibt es in der ukrainischen Sprache einige Farbnamen, die einen «Kern» bilden, das sind neun Lexeme, die die Farben ohne Schattierungen bezeichnen: *білий, чорний, сірий, червоний, жовтий, зелений, голубий (блакитний), синій, коричневий*, dabei behandelt die Autorin nur die Adjektive [8]. Das Feld um diesen Kern herum füllen Adjektive (Derivate) aus, die die Farbintensivität charakterisieren (z.B. *синюватий*). Bei den meisten Adjektiven, die dem Kern semantischen Farbbezeichnungsfeldes angehören, entwickeln sich übertragene Bedeutungen. Andere Farbbezeichnungen gehören zu den peripherischen, da sie Seme mit Schattierung des Haupttons enthalten oder zusätzliche Bedeutungen ausdrücken [8]. Die Autorin L. Pustowit sondert zwei ähnliche Gruppen von Farbennamen aus: die Bezeichnungen der ersten Linie (den Kern, die Grundlage der lexikalisch-semantischen Gruppe) und die Bezeichnungen der zweiten Linie [11, 26–27].

Also, die Analyse der sprachwissenschaftlichen Arbeiten zeigt, dass vielen Klassifikationen unterschiedliche Kriterien zugrunde liegen. Z.B. chromatische und achromatische Farben unterteilt man nach den physikalischen Charakteristika; nach der Wortbildungsstruktur teilt man die Farbennamen in einfache und zusammengesetzte (zwei- und dreigliedrige) ein; nach der Frequenz unterscheidet man die am häufigsten gebräuchlichen Bezeichnungen, Lexeme der mittleren Frequenz und selten gebräuchliche Wörter [8; 11, 24–25]. Nach den struktur-semantischen Typen teilt man alle Farbennamen in folgende Gruppen ein: die Farbennamen, die eine konkrete Farbe bezeichnen, und die, die farbigen Eigenschaften eines Gegenstandes charakterisieren, ohne konkrete Farbe zu nennen. Außerdem charakterisiert man die Farben nach der Motiviertheit der Bedeutung, nach der Ähnlichkeit (es geht um historischen und psycholinguistischen Aspekte) usw. [11, 25–27].

Vielen Klassifikationen liegen einige Kriterien gleichzeitig zugrunde. So werden in der semantisch-strukturellen Klassifikation von T. Gajdukova die Farbennamen zunächst in zwei Gruppen eingeteilt: Grundfarb- und Nichtgrundfarbzeichnungen; zu den ersten gehören Lexeme, die achromatische und chromatische Farben benennen. Zu den Nichtgrundfarbenzeichnungen werden gezählt: 1) Farbennamen fremder Herkunft: *lila, türkis* u.a.; 2) Ableitungen von den Grundfarben (mit Suffixen *-lich (grünlich* usw.); Farbennamen mit Bestandteilen *blaß-, hell-, dunkel-, tief- (hellrot)*; die von keinen Grundfarbenzeichnungen abgeleiteten Namen (*rosig*); Zusammensetzungen (*schwarzblau* usw.) [2].

Bei der Entwicklung einer eigenen Klassifikation unterscheidet L. Schulnowa vor allem chromatische und achromatische Farben; dann werden im Rahmen dieser Gruppen synonymische Farbzeichnungen aufgrund ihrer Ähnlichkeit in weitere Untergruppen vereinigt. Die Wissenschaftlerin bemerkt aber, dass es Farben gibt, bei deren Einordnung bestimmte Schwierigkeiten wegen der Ähnlichkeit von physikalischen Charakteristika oder der Besonderheiten der individuellen Wahrnehmung entstehen. In diesem Fall wäre es zweckmäßig, so L. Schulnowa [11], die Ergebnisse der psycholinguistischen Experimente bei der Klassifizierung von Farbzeichnungen zu beachten. Ähnliche Schlussfolgerungen macht L. Piwtorak [7].

Also, lexikalisch-semantische Gruppe von Farbzeichnungen gehört zu den gebräuchlichsten, die meisten Farbennamen sind adjektivische Wörter; durch ihre Analyse kann man die Erscheinungen der Wirklichkeit kennen lernen und das sprachliche Weltbild, das in verschiedenen Ländern nicht gleich ist, erforschen. Nach den Angaben von vielen Wissenschaftlern funktionieren in verschiedenen Sprachen die typischen Farben (Grund-, Hauptfarben), die mit der bestimmten Symbolik verbunden sind.

Список використаних джерел

1. Берест Т. М. Особливості семантики означень білий і чорний в українській поезії другої половини ХХ століття / Т. М. Берест // Наукові записки [Національного університету «Острозька академія»]. Сер. : Філологічна. – 2013. – № 34. – С. 22–23.
2. Гайдукова Т. М. Цветообозначения человека и частей его тела : автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Т. М. Гайдукова. – Нижний Новгород, 2008. – 23 с.
3. Гуменюк І. І. Структурні та лексико-семантичні особливості фразеологічних одиниць із колоративами в англійській мові : автореф. дис. ... канд. філ. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / І. І. Гуменюк. – Чернівці, 2010. – 20 с.

4. Капніна Г. Колір у відображенні мовної картини світу (на прикладі німецької мови) / Г. Капніна // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2016. – Вип. 15. – С. 156–162.
5. Капніна Г. Фразеологізми з колоративним компонентом у німецькій мові / Г. Капніна // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 9 : Сучасні тенденції розвитку мов. – 2013. – № 10. – С. 113–117.
6. Ковбасюк Л. А. Семантичний та функціональний аспекти одиниць вторинної номінації з компонентом «кольороназва» в сучасній німецькій мові : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Л. А. Ковбасюк – К., 2004. – 20 с.
7. Півторак Л. А. Поняття «основний колір» за результатами експериментального дослідження [Електронний ресурс] / Л. А. Півторак. – Режим доступу : <http://dspace.onu.edu.ua:8080/handle/123456789/3118>.
8. Семашко Т. Ф. Особливості семантики та функціонування слів-колоративів в українській фразеології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філ. наук : спец. 10.02.01 «Українська мова» / Т. Ф. Семашко – Київ, 2008. – 26 с.
9. Семашко Тетяна. Семантична структура лексичних одиниць на позначення кольору в українській мові [Електронний ресурс] / Тетяна Семашко. – Режим доступу : <http://ecobio.nau.edu.ua/index.php/go/article/viewFile/2304/2293>.
10. Собчук Л. А. Концептосфера кольороназв як складова німецькомовної картини світу / Л. А. Собчук // Культура народів Причорномор'я. – 2006. – № 82. – Т. 2. – С. 160–162.
11. Шулінова Л. В. Назви кольорів як знаки відображення : ідіостилістичний аспект / Л. В. Шулінова // Актуальні проблеми української лінгвістики : теорія і практика : Зб. наукових праць. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – Вип. 23. – С. 22–31.

Анотація. У статті підкреслюється актуальність дослідження назв кольору, розглядаються сучасні лінгвістичні підходи до трактування поняття колороніму, висвітлено погляди мовознавців щодо основних кольорів у різних мовах, охарактеризовано сучасні класифікації назв кольорів, в основі яких лежать різні критерії.

Ключові слова: назва кольору, мовна картина світу, основні кольори, класифікація.

Summary. The article deals with the study of colour names that are the subject of investigation of a number of Ukrainian and foreign scholars. Colour names reflect linguistic view of the world, their study helps get acquainted with national values and culture. Colours are connected with different symbols and are also important for investigation of idiostyles.

Ukrainian and foreign linguists consider different aspects of colour names: colour names-adjectives (O. Horoshko, R. Frumkina, B. Brent), classification of colour names (I. Humeniuk, S. Kantemir, L. Kovbasiuk, V. Kushneryk), functioning of colour names in fiction texts (N. Babych, H. Boiko), different aspects of the colour components of the idiomatic expressions are being studied by I. Humeniuk, N. Kapnina, T. Semashko. Nevertheless the problem of definition and classification of colour names is still topical.

Analysis of academic paper shows that colour names-adjectives prevail in different languages although colour names can be expressed by nouns and verbs. But marking the colour characteristic is not a direct function of nouns and verbs, that is why when investigating different aspects of colour names it is necessary to consider colour lexemes in the complex of their meaning including into this notion colour adjectives, their derivatives, light and shadow terms.

There are a lot of classifications that have different criteria. Thus on the basis of physical characteristics they define chromatic / achromatic colours, on the basis of word building – simple and compound colour names. Basic colours often become the subject of investigation. It is discovered that among scholars there is no unity in the question which colours are basic on reflecting linguistic view of the world. Nevertheless the analysis of investigations proves that in many languages there are typical (basic) colours connected with different symbols.

Key words: a colour name, linguistic view of the world, basic colours, classification.

Отримано: 5 липня 2017 р.

ДРУКОВАНИЙ ТА ЕЛЕКТРОННИЙ БРИТАНСЬКИЙ ГАЗЕТНИЙ ГІПЕРТЕКСТ: ЗІСТАВНЕ КОМУНІКАТИВНО-КОГНІТИВНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасні лінгвістичні студії єднає міждисциплінарна проблематика [3, 1], з-поміж якої вирізняється проблема комунікативно-когнітивного вивчення тексту й дискурсу, де демонструються різні вияви діяльності людини. Найбільш повно вони представлені в медіа-дискурсі. З когнітивних позицій теорії втіленого розуміння медіа-дискурс – це вербально-візуальна дійсність, концептуалізація якої забезпечується орієнтаційним простором [9, 12]. Ця ментальна структура обмежує діяльність людини та формується внаслідок поєднання трьох основних каналів контактування індивіда зі світом: сенсомоторного сприйняття, мовлення та засобів масової інформації [9, 8].

Незважаючи на багатоплановість та постійний динамічний розвиток медіа-дискурсу, що виявляється в збільшенні й видозміні його різновидів, доступним і актуальним для суспільства залишається газетний дискурс, який забезпечує первинну масову концептуалізацію дійсності. Газетний дискурс – це складна комунікативно-когнітивна подія, представлена гіпертекстом, який є дієвим інструментом конструювання і реконструювання дійсності учасниками спілкування. У загальному гіпертекст визначаємо як систему зберігання текстів та образів, що дозволяє встановлювати зв'язки з іншими подібними текстами й образами [10, 151].

Предметом дослідження є комунікативно-когнітивні особливості англomовного газетного гіпертексту, що забезпечують послідовний розвиток електронного видання поруч з друкованим.

Важливість гіпертексту для конструювання сучасного інформаційного простору взагалі [16, 3] та постійна необхідність у подальшому вивченні як друкованого так і електронного газетного дискурсу, процес і результат якого есплікується гіпертекстом, розвиток комунікативно-когнітивної перспективи, а саме ідеї втіленості мови та дискурсу, та її застосування до предмету дослідження визначають **актуальність** цієї статті.

Матеріалом дослідження обрано якісну широкоформатну британську газету з паперовим виданням *the Daily Telegraph* та електронною версією *the Telegraph*.

Мета статті полягає у виявленні комунікативно-когнітивних особливостей англomовного газетного гіпертексту, що есплікують та пояснюють подібність та відмінність у конструюванні паперового та електронного газетного дискурсу та їх поступове відокремлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зацікавлення гіпертекстом простежується з часу запровадження відповідного терміну Тедом Нельсоном в 1963 році [14]. Однак, особлива активізація вивчення гіпертексту спостерігається в останнє двадцятиліття [6], що пояснюється зміною його структури та сприйняття із стрімким розвитком і панівними позиціями Інтернет-дискурсу, особливого соціокультурного простору, в якому комунікація та технології її здійснення є першорядними [4, 14]. Із вибором гіпертексту як об'єкта лінгвістичного дослідження, увага фокусується на його типології, визначальних ознаках, які відрізняють його від тексту [1; 2, 11], прогнозуванні розвитку гіпертексту в Інтернет-просторі [4, 15], його використанні як інструменту організації інформації та полегшення взаємодії читача та тексту [16, 3].

Саме такій меті підпорядковується газетний гіпертекст, який попри універсальність і індивідуалізованість, залишається недостатньо дослідженим, оскільки немає належного теоретичного підґрунтя для його вивчення в комунікативно-дискурсивному та когнітивному аспектах.

Основними ознаками газетного гіпертексту, що забезпечують своєрідність його структури та конструювання подій, є топологічність, нелінійність, фрагментарність, мультимодальність/багатоканальність комунікації, нескінченність, вузлуватість, непропорційність, динамічність, часопросторова єдність автора та читача.

Паперовий та електронний гіпертексти по-різному структурують, а, отже, представляють події в газетному дискурсі, що залежить від ступеня прояву тієї чи іншої гіпертекстової ознаки та її функції. Створення електронного газетного дискурсу спричинює появу нового типу гіпертексту.

Виклад основного матеріалу дослідження. В еволюції газетного гіпертексту спостерігається послідовне формування його друкованого та електронного різновидів. Обидва різняться за структурними та змістовими параметрами. Паперовий газетний гіпертекст є простіший і ближчий до первинного класичного розуміння цього терміна, що включає нелінійне, статичне, стабільне й пропорційне представлення текстів, фото, графіки та зв'язків між ними. Паперовий гіпертекст є незмінним у межах одного видання.

На протипагу паперовому, електронний гіпертекст – це різновид гіпермедіа (термін Теда Нельсона, 1963 рік) [14] – складний, розгалужений, динамічний, нестабільний, непропорційний, полімодальний, гібридний, утворений блоками текстових, графічних, фото, відео та аудіо матеріалів, що змінюються, активуються, розгортаються та перебувають у внутрішніх і зовнішніх зв'язках. Кожне нове видання електронного газетного гіпертексту нагадує живий організм, який постійно змінюється.

Важливою ознакою газетного гіпертексту є топологічність його структури, що спирається на топологічні образ-схеми ПЕРЕДНІЙ, ВНУТРІШНІЙ, ЗАДНІЙ, ВЕРХ-НИЗ, ЗБОКУ (ЛІВО-ПРАВО), ЦЕНТР-ПЕРИФЕРІЯ [9, 81]. Ці елементарні повторювані ментальні структури сенсомоторного походження, які втілюють в собі досвід взаємодії людини з оточенням і слугують засобом розуміння та конструювання дійсності [11, xiv, xix, 69; 12, 31], забезпечують поступове залучення читача до газетного дискурсу та сприйняття останнього як КОНТЕЙНЕРА із ВМІСТОМ. Таке підготовче загальне топологічне орієнтування адресата в просторі газетного дискурсу досягається шляхом визначення поля зору читача, а саме потенційної просторової межі, яка окреслює реальність, доступну для нашого сприйняття [7, 65].

На рівні дискурсу виконуються такі основні топологічні гіпертекстові функції: 1) орієнтувальна; 2) структурно-інтерактивна; 3) прогностична. Орієнтувальна топологічна функція гіпертексту полягає у визначенні меж поля зору читача, фіксації напрямку його погляду та забезпеченні загальних реакцій на те, що представляє газетний дискурс. Структурно-інтерактивна функція полягає у вибудовуванні загальної структури окремих газетних сторінок і текстів, а також встановлення взаємодії вербальних і невербальних компонентів сторінок – зображень, заголовків, підзаголовків і текстів тощо [9, 66, 74]. Прогностична функція передбачає гіпотетичний ефект, створюваний подією на читача. Топологічні функції по-різному реалізуються паперовим і електронним гіпертекстом. Розглянемо реалізацію топологічних гіпертекстових функцій на прикладі видання за одне число паперової газети *The Daily Telegraph* та її електронної версії *The Telegraph*.

Обидва різновиди гіпертексту вказаної газети реалізують орієнтувальну функцію по-різному. Паперовий гіпертекст встановлює широкі межі поля зору завдяки відповідному формату видання та вертикальним орієнтирам ВЕРХ-НИЗ і горизонтальним ЛІВО-ПРАВО, що фіксують погляд читача та створюють простір для руху його погляду. На окремій сторінці паперового видання погляд читача має змогу рухатися як вертикально, так і горизонтально, а гіпертекст усієї газети уможливує пересування адресата горизонтально ЗЛІВА-НАПРАВО та розширення його поля зору від першої сторінки, початкового пункту взаємодії з окремим номером газети, до останньої сторінки, яка становить кінцеву межу поля зору читача. Невелика й рівномірна протяжність паперового газетного гіпертексту між вертикальними та горизонтальними топологічними орієнтирами свідчить про його відносну скінченність і пропорційність.

На відміну від паперового, електронний гіпертекст відзначається відносною нескінченністю та встановлює широкі межі поля зору за рахунок віддаленості вертикального орієнтиру НИЗ та необхідності тривалого руху для його досягнення, особливо на першій сторінці, яка репрезентує весь зміст газети. Крім того, горизонтально ЗЛІВА-НАПРАВО електронний гіпертекст відзначається скінченністю та непропорційністю і звужує межі поля зору, оскільки переважно структурується всього лише двома-трьома колонками, які займають невеликий простір між орієнтирами ЛІВО та ПРАВО.

Структурно-інтерактивна топологічна функція гіпертекста полягає у представленні подій вертикально на рівнях ЗВЕРХУ-ВНИЗ та горизонтально у вигляді колонок ЗЛІВА-НАПРАВО. Відмінності у реалізації структурно-інтерактивної топологічної функції найкраще виявляються, якщо порівнювати перші сторінки газет *the Daily Telegraph* і *the Telegraph*. Паперовий гіпертекст *the Daily Telegraph* складається з шести-семи вертикальних рівнів і п'яти-шести горизонтальних колонок (рис. 1). Електронний гіпертекст *the Telegraph* є вужчим ЗЛІВА-НАПРАВО, оскільки налічує від двох до чотирьох колонок, і довшим ЗВЕРХУ-ВНИЗ, де поділяється на двадцять рівнів і від сорока двох до сорока чотирьох підрівнів. Така відмінність у структурі свідчить про розвиток газетного гіпертексту, розгалуження та самостійне становлення його електронного різновиду, в якому поглиблюються риси фрагментарності, непропорційності, нестабільності й динамічності, що створює відповідний образ швидкого й вільного читача, який ще менше часу затримується на одному фрагменті, натомість миттєво переходить з рівня на рівень, зі сторінки на сторінку.

Рівні та колонки газетної гіперсторінки утворюють блоки, які об'єднують заголовки, підзаголовки, тексти, фото, підписи, відео, аудіо матеріали тощо. Блоки розташовуються в різній послідовності та варіюються за типом складників, їх змістом, кількістю й порядком розташування [13, 191–192]. У газетному дискурсі основними є два типи гіпертекстових блоків: анонсовий та інформаційний [13, 192]. Анонсовий блок позначається низкою англійських термінів, а саме keys, refer, skyboxes, skylines, plug, puff, boost, promotional panel [15, 201–202] й визначається як

розташовані на першій шпальті смуги, покликані захопити аудиторію оголошеними в них подіями, які висвітлюються всередині газети [8, 120]. На рис. 1 демонструється стандартне для перших сторінок британської паперової великоформатної газети the Daily Telegraph використання двох анонсових блоків: один розташовується ВВЕРХУ над назвою газети, а другий займає вузьку колонку ЗЛІВА по вертикалі. У паперовому гіпертексті верхні анонсові блоки вміщують фото, заголовки та гіперпосилання на зразок *Fashion & Features, pages 18 & 19*. Анонсові блоки СПРАВА складаються з заголовків, коротких текстів, фото, графічних малюнків та гіперпосилань, напр., *Page 29*. Інформаційний блок займає від 85% до 65% першої сторінки *the Daily Telegraph* та включає найновіші, найбільш важливі та резонансні події. На відміну від паперового, перші сторінки електронного гіпертекста не містять інформаційних блоків, а вміщують лише невеликі анонсові блоки, які складаються з заголовків, фото, відео та аудіо матеріалів.

У порівнянні паперовий гіпертекст перших сторінок досліджуваної газети представлений більше наповненим змістом вербальним складником і однотипним, спрямованим лише на візуальне сприйняття невербальним. Протилежне спостерігаємо в електронному гіпертексті, в якому вербальний складник відзначається мінімумом змісту, а невербальний – полімодальністю й гібридністю. Паперовий гіпертекст перших сторінок *the Daily Telegraph* більше інформує про події за рахунок збільшення частини вербального складника, а електронний гіпертекст перших сторінок *the Telegraph* переважно анонсує події завдяки зменшенню вербального складника та збільшенню невербального.

Висновки дослідження та перспективи подальших наукових розвідок. Таким чином, зіставний когнітивно-комунікативний аналіз друкованого та електронного газетного гіпертексту вказує на суттєві відмінності у його якісному, кількісному складі та функціонуванні. Зокрема, кожен із зазначених різновидів гіпертексту виявляють різну реалізацію орієнтувальної, структурно-інтерактивної та прогностичної функції. Це свідчить про те, що на сучасному етапі розвитку газетного дискурсу паперовий і електронний гіпертексти представляють дві відносно незалежні газети з власним напрямком розвитку, що в першу чергу видно з індивідуалізації назви кожної з них. Перспективним є подальше зіставне когнітивно-комунікативне дослідження паперового та електронного гіпертексту з метою виявлення їхніх особливостей.

Список використаних джерел

1. Буторина Н. Ф. Гипертекст versus текст / Н. Ф. Буторина // Гипертекст как объект лингвистического исследования: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 13 марта 2010. – Самара, 2010. – С. 4–7.
2. Ведьманова Е. Е. Основные виды гипертекста в англоязычном аутентичном искусствоведческом комментарии / Е. Е. Ведьманова // Гипертекст как объект лингвистического исследования: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 13 марта 2010. – Самара, 2010. – С. 11–13.
3. Воробйова О. П. Евристика модерністського дискурсу у когнітивно-поетологічному висвітленні (на матеріалі оповідань В. Вулф) / О. П. Воробйова // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. – 2009. – Т. 12. – № 1. – С. 31–43.
4. Горошко Е. И. Гипертекст 3.0.: Лингвистический анализ / Е. И. Горошко // Гипертекст как объект лингвистического исследования: материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 13 марта 2010. – Самара, 2010. – С. 14–19.
5. Доскоц І. Феномен гіпертексту крізь когнітивно-прагматичну парадигму / І. Доскоц // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбин-



Рис. 1

- ського. Серія: Філологія (мовознавство) : зб. наук. праць / [гол. ред. Н.Л. Іваницька]. – Вінниця : ТОВ «фірма «Планер», 2016. – Вип. 23. – С. 109–114.
6. Коломієць Н. В. Лінгвістичні особливості організації гіпертексту інтернет-новин (на матеріалі англійської мови) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04 / Н. В. Коломієць. – К., 2004. – 220 с.
 7. Кравченко А. В. Язык и восприятие: Когнитивные аспекты языковой категоризации / А. В. Кравченко. – Иркутск : Изд-во Иркутск. ун-та, 1996. – 160 с.
 8. Кришталюк Г. Анонсування подій у сучасному британському газетному дискурсі: комунікативно-когнітивний аспект / Г. Кришталюк // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство) : зб. наук. праць / [гол. ред. Н. Л. Іваницька]. – Вінниця : ТОВ «фірма «Планер», 2016. – Вип. 23. – С. 119–124.
 9. Потапенко С. І. Сучасний англомовний медіа-дискурс: лінгвокогнітивний і мотиваційний аспекти : монографія / С.І. Потапенко. – Ніжин : Видавництво НДУ імені Миколи Гоголя, 2009. – 391 с.
 10. Hypertext // Dictionary of Media and Communications / ed. M. Danesi. – Armork, N.Y., London : M. E. Sharpe, 2009. – 349 p.
 11. Johnson M. The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason / M. Johnson. – Chicago ; L. : The Univ. of Chicago Press, 1987. – 233 p.
 12. Johnson M. The philosophical significance of image schemas / M. Johnson // From Perception to Meaning: Image Schemas in Cognitive Linguistics. – Berlin : Mouton de Gruyter, 2005. – P. 15–33.
 13. Kryshtaliuk A. Embodied Representation of Events in Modern English Newspaper Discourse / A. Kryshtaliuk // Events and Narratives in Language. – Vol. 52 : Lodz Studies in Language / ed. Barbara Lewandowska-Tomaszczyk and Lukasz Bogucki. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2016. – P. 189–204.
 14. Nelson T. H. Literary Machines: The Report On, and Of, Project Xanadu Concerning Word Processing, Electronic Publishing, Hypertext, Thinkertoys, Tomorrow's Intellectual Revolution, and Certain Other Topics Including Knowledge, Education and Freedom. – Mindful Press. – 286 p.
 15. Pulling Newspapers Apart. Analysing Print Journalism / ed. Bob Franklin. – London and New York : Routledge, 2008. – 304 p.
 16. Rouet J.F. An introduction to Hypertext and Cognition / J. F. Rouet, J. J. Levonen, A. Dillon, R. J. Spiro // Hypertext and Cognition / eds. Rouet J. F., Levonen J. J., Dillon A., Spiro R. J. – New York and London : Routledge, 1996. – P. 3–8.

Анотація. У статті пропонується когнітивно-комунікативне зіставне дослідження британського газетного гіпертексту на прикладі широкоформатної якісної газети *the Daily Telegraph* та електронного видання *the Telegraph*. З'ясовано, що універсальні ознаки газетного гіпертексту мають різний ступінь вияву в паперовому та електронному виданнях газети. Встановлено функції газетного гіпертексту, які по-різному реалізуються та сигналізують про становлення його електронного різновиду та самостійність *the Telegraph*.

Ключові слова: когнітивно-комунікативне зіставне дослідження, газетний гіпертекст, функція, *the Daily Telegraph*, *the Telegraph*.

Summary. This paper offers cognitive-communicative comparative study of the newspaper hypertext in its relation to newspaper discourse. Special attention has been paid to working out the similarities and differences between the printed and electronic types of newspaper hypertext. It has been found out that printed and electronic hypertexts explicate their features with different degree of specificity. The British printed broadsheet quality newspaper *the Daily Telegraph* and the electronic edition *the Telegraph* have served as data for the research. The printed and electronic hypertexts demonstrate relative realization of their features while performing the following discursive communicative-cognitive functions: 1) orientating; 2) structural-interactive and 3) prognostic.

The orientating function is based on topological image schemas, i.e. elementary mental structures of sensori-motor origin UP-DOWN, BACK-FRONT, CENTER-PERIPHERY, LEFT-RIGHT. This function is aimed at setting the reader's discursive visual field, fixing the direction of their look and providing general perception of the presented events. Both printed and electronic hypertexts realize the orientating function differently. The printed hypertext sets the wide boundaries of the reader's visual field by providing space for their free movement from UP to DOWN and from LEFT to RIGHT of a certain page and from FRONT to BACK of a whole newspaper. Relatively small and even distance between vertical and horizontal landmarks signals finality and proportionality of the printed newspaper

hypertext. Unlike it, the electronic newspaper hypertext proves to be endless as much distance has to be covered to reach its vertical landmark DOWN that is especially well-demonstrated by the Front Page of the Telegraph. But its horizontal distance between landmarks LEFT and RIGHT turns out to be finite and disproportionate.

The singled out functions of the printed and electronic newspaper hypertext have shown that these types of hypertext represent two relatively independent newspapers, each having its own developmental perspectives.

Key words: *cognitive-communicative comparative study, newspaper hypertext, function, the Daily Telegraph, the Telegraph.*

Отримано: 18 липня 2017 р.

УДК 81:659:654.197

О. В. Лівіцька

ТЕЛЕВІЗІЙНА РЕКЛАМА: МОВА І СТИЛЬ НАПИСАННЯ

Закон України «Про рекламу» визначає, що реклама – це інформація про особу чи товар, розповсюджена в будь-якій формі та в будь-який спосіб і призначена сформувати або підтримати обізнаність споживачів реклами та їх інтерес щодо особи чи товару [3]. Реклама відіграє в житті людини важливу роль та стала невід’ємною частиною нашого життя. Куди б ми не шли, що б ми не робили, реклама постійно з нами. Це плакати, стенди, афіші, вітрини, календарі і буклети. Панівне місце реклама назавжди зайняла на телебаченні і радіо, в газетах і журналах, а також у мережі Інтернет. Реклама стала конгломератом, що охопив майже всі сфери нашого життя. Як сказав Жак Сегела: «Реклама давно вже не просто слово в торгівлі. Це слово в політиці, слово в суспільних відносинах, слово в моралі» [2, 23].

За силою впливу на масову свідомість рекламу порівнюють «із мистецтвом, релігією та міфологією» [6, 60]. У першу чергу реклама впливає на рівень життя, добробут суспільства. Друга позиція стосується соціальної сфери: реклама формує уявлення про цінності, стилі життя. Посилення ролі реклами в сучасному світі зумовило активізацію інтересу до вивчення цього суспільного феномена серед науковців різних галузей. Одним з найважливіших компонентів реклами та засобом маніпулювання є текст. Звідси можемо говорити про актуальність дослідження мовних засобів рекламних текстів, що мають значний вплив на ефективність, зрозумілість реклами та її сприйняття.

Зауважимо, що рекламний текст повинен вирішувати завдання, сформульовані у відомій формулі «aida»: attention – увага; interest – інтерес – текст повинен зацікавити клієнта; desire – бажання – текст повинен містити мотивацію покупки пропонованого товару; action – дія – текст повинен у кінцевому підсумку спонукати клієнта до дії, пропонуючи план дії і необхідну інформацію [7]. Рекламний текст виконує такі дві основні функції: функцію впливу, яку можна визначити як поєднання емотивної, естетичної і переконувальної функцій, та інформативну функцію, що полягає в повідомленні необхідних даних про об’єкт реклами. Мовне ж оформлення рекламного тексту буде мотивуватися виконуваними ним функціями [9].

Проблемі мовних особливостей реклами в засобах масової інформації присвячено чимало праць З. Бичка, А. Капелюшного, М. Пилинського, О. Пономарева, І. Соколової, А. Токарської та ін. Виразні засоби, за допомогою яких формується привабливий для потенційних споживачів імідж запропонованих продуктів, послуг, ідей, дуже багатопланові. Виокремлення характерних особливостей мови реклами, дослідження їх маніпулятивного впливу на раціональну і емоційну сфери свідомості одержувача і складає мету наукової розвідки.

Об’єктом дослідження було обрано рекламні тексти (150 реклам), що функціонують у сучасному телебаченні, зокрема на каналах «1+1», «Новий канал», «ICTV», «СТБ», «Інтер». Зрозуміло, що телевізійна реклама є одним з найефективніших методів донесення інформації до споживачів. Телебачення дає можливість вплинути на свідомість і підсвідомість потенційних покупців найбільшою кількістю способів. «Візуально-аудіальні образи, видовищність і динаміка, симультанність і загальнодоступність телебачення обумовлюють його широке використання для просування товарів, послуг, ідей, фірм» [5, 95]. Однак варто говорити і про стислість телевізійної реклами, що не дає можливості детально описувати позитивні якості товарів і не дозволяє запропонувати глядачам весь асортимент товарів. Мова реклами – надзвичайно цікаве й складне соціальне явище. Вона впливає на мовлення, свідомість і діяльність споживача. Створення ефективного, впли-

вового рекламного тексту, який викликає зацікавлення потенційної аудиторії і збуджує в нього бажання придбати рекламовану річ, потребує точного відбору і вдалого поєднання мовленнєвих засобів. Адже «реklamний текст на телебаченні включає не лише візуальні артефакти, а й вербальну комунікацію» [10, 87].

Джерелом збагачення, урізноманітнення, увиразнення мовлення реклами є низка лексико-стилістичних засобів (гіпербол, метафор, порівнянь), серед яких найпоширенішими є епітетні структури, за допомогою яких характеризуються ті чи ті рекламні товари, послуги тощо. Зрозуміло, що ознака товару відіграє важливу роль для його безпосереднього рекламування. Адже від якості товару, його характеристик залежить подальша ефективність збуту. Варто говорити про певний стиль написання рекламних текстів, що складається з кліше, загальних виразів і епітетних структур, завдяки яким рекламне повідомлення стає дієвим.

Звернемо увагу на епітетні структури з означенням «**новий**», в яких акцентується максимально позитивна семантика товарів. «**Новий**» є одним найвживаніших характеристик рекламних текстів, що означає ефективніший, корисніший, досконаліший і прогресивніший. При цьому позитивною ознакою новизни наділяється весь товар, хоча рекламний текст у більшості випадків містить додаткову вказівку, що саме нового з'явилося в давно відомому продукті. І цей новий елемент навряд чи суттєво й безпосередньо впливає на якість, однак безпосередньо привертає увагу покупця: *Новий Hyundai Elantra (1+1, 01.09.16)*; *Новий Fairy. Краща формула проти складного жиру (Інтер, 18.10.16)*; *Спробуй нову колекцію «Panteen» – контроль над втратою волосся (СТБ, 23.08.16)*; *Новий асортимент побутової техніки та електроніки – Comfy (СТБ, 09.08.16)*; *Snieszka Nature – новий погляд на кольори (Інтер, 03.08.16)*; *Новий Bref. Сила актив (Новий канал, 14.09.16)*. Отже, означення «**новий**» використовується копірайтерами в рекламних текстах для того, щоб показати здебільшого не виникнення самого товару, а його покращення, оновлення, яке хоч і не завжди впливає на якість продукту, проте ефективно діє на людську свідомість, адже все, що нове, завжди цікаве.

Часто у рекламних текстах функціонують епітетні структури з означеннями «**унікальний**», «**ексклюзивний**», «**бездоганний**», «**незрівняний**», «**неповторний**». Про це свідчать такі приклади з рекламних текстів: *унікальна пропозиція (Інтер, 29.08.16)*, *неповторний смак (ICTV, 30.09.16)*, *незрівняний аромат (СТБ, 22.09.16)*, *бездоганна формула комфорту (ICTV, 04.10.16)*, *новий унікальний депозит від нашого банку (1+1, 27.09.16)*, *унікальний метод лікування (Інтер, 13.08.16)*, *ексклюзивний дизайн (Новий канал, 17.10.16)*. Така оцінка запевняє покупця в удосконалених, виняткових властивостях предметів рекламування, приваблює, переконує споживача.

Виразну позитивну семантику мають епітетні структури з означеннями «**природний**», «**натуральний**», «**справжній**», «**чистий**», «**свіжий**»: *Randora – справжні ювелірні прекраси (1+1, 09.09.16)*; *Чернігівське біле – натуральна м'якість від природи (Новий канал, 05.08.16)*; *Nescafe Classic. Заряджає на свіжий початок яскравого дня (Новий канал, 13.10.16)*; *Водафон. Справжнє 3G покриття (ICTV, 01.08.16)*; *Уролесан – природна допомога при циститі та сечокам'яній хворобі (1+1, 07.10.16)*. Те, що є частиною природного середовища, а не створене людиною, сприймається як корисне, не здатне нашкодити. В основі формування цього уявлення – реалії щоденного життя сучасного технологізованого світу, в якому гостро постала проблема забруднення і навіть знищення навколишнього середовища внаслідок діяльності людини. Саме тому певна частина рекламних текстів підкреслює природне походження товару.

Оригінальності рекламному тексту додають епітетні структури, в яких простежується певна метафоричність: *Lays Strong з насиченим смаком запальних ковбасок (1+1, 24.08.16)*; *Шалені знижки у магазинах «Копійочка» (ICTV, 27.08.16)*; *Божевільні знижки на Nike (Інтер, 02.09.16)*; *Спокусливі ціни на автомобілі Kia (09.08.16)*; *Тис – шалений розіграш (СТБ, 13.08.16)*; *Торчин розпочинає кулінарну подорож, солодкої карамельної нотки додає Баварська гірчиця Торчин, а лагідний смак і медовий колір надасть Американська гірчиця (1+1, 20.10.16)*. Метафоричність реклами є однією з можливостей створення експресії, оскільки пов'язана із семантичним зрушенням, що сприяє додатковій експресивній насиченості. Яскраві, емоційно забарвлені метафоричні означення підсилюють виразність рекламованого об'єкту. Названі структури своєю експресивністю дозволяють швидше привернути увагу покупця і, тим самим, вплинути на його рішення – придбати товар.

Метафоричність рекламних текстів простежується не лише в означення, а й в інших структурах. Наскільки багата мова реклами й наскільки вона дієва, можемо говорити з огляду на те, як заповнено рекламний текст засобами образності, зокрема метафорами. Нагадаємо, що метафора не тільки ставить за мету конкретизувати уявлення про предмет, про який йдеться, через вказівку на певну його ознаку, що висувається на перший план, але вказує на цю ознаку, замінюючи її словом, що містить у собі дану ознаку [1, 213–214]. У рекламних текстах метафора може бути

виражена іменником: *Світ вікон* (ICTV, 03.09.16). Метафора «світ» вказує на велику кількість рекламованого товару. *Фокстрот. Осіннє падіння цін!* (Інтер, 12.10.16). Віддієслівний іменник «падіння» вживається в переносному значенні для того, щоб образно наголосити на стрімкому зниженні цін восени. За рахунок метафори *Спокуса скла і металу. Samsung Galaxy A серії* (1+1, 11.08.16) підкреслюється вишуканий дизайн телефонів Samsung, які займають одне з провідних місць на світовому ринку гаджетів.

У рекламі функціонують також метафори, побудовані на основі антропоморфізму, тобто заміщенні неживого живим. Наприклад: *Whiskas забезпечить кошеня усім необхідним для здорового розвитку* (Новий канал, 19.10.16); *Про обід Роллтон подбає як слід* (1+1, 02.10.16); *Купити – я, знайти – я, обрати – я. На ходу, на льоту, в ресторані й на дивані, вибачте вже за відвертість часом навіть у ванні. Усі ще сплять, а я вже щось скролю, питаю, відповідаю – швидкий та зручний шопінг за допомогою мобільного додатку OLX* (ICTV, 21.08.16). У наведених рекламних текстах усі неживі предмети наділені людськими рисами, що створює певний емоційний ефект, мінімізує дистанцію між споживачем і товаром, а отже і мотивує покупця на придбання об'єкту рекламування.

У рекламних текстах часто зіптовхуються звичні і незвичні семантичні значення за рахунок синестезії: *Шоколадна пропозиція від ТМ «Корона»* (ICTV, 15.10.16); *Фруктова пропозиція від Garnier* (Новий канал, 04.08.16); *Солодкі ціни від «АВК»* (ICTV, 14.09.16); *Мівіна. Смачне рішення складних завдань* (ICTV, 02.10.16); *Samsung Galaxy J із апетитним супер екраном, смачні кольори* (1+1, 17.09.16); *Білакт від Агуші – Подвійна користь. М'який смак* (Інтер, 03.08.16). Такі епітетні структури, в яких простежується синтез кількох відчуттів (зорових, смакових, слухових та тактильних), викликають певні асоціації у споживача, пов'язані з цими відчуттями. Таким чином відбувається безпосередній вплив на органи відчуття покупця, за рахунок яких споживач прагне купити товар.

Тенденція до порівняння предмета реклами з аналогічним товаром конкуруючих фірм призводить до широкого використання для характеристики рекламованого предмета означень вищого і найвищого ступенів порівняння. Можемо говорити про «частотне використання у рекламних текстах форм співвідносної міри якості прикметників. Починає діяти принцип «комунікативного зваблення» – речення повинно бути унікальним, щоб вплинути на мільйонну аудиторію» [4, 121]. Підтвердженням цього є наступні приклади: *Паста «Чумак» – найпомідорніша томатна паста* (1+1, 19.09.16); *Найапелъсиновіший препарат від температури та нежитю* (Новий канал, 25.10.16); *Простоквашино – наймолочніший смак* (СТБ, 03.10.16), за допомогою яких зображується висока якість товару, увиразнюється перевага рекламованого об'єкта над іншими товарами тієї ж спрямованості. Такі характеристики часто є гіперболізованими, оскільки спостерігається певне перебільшення якостей того чи того предмета. Однак використання таких засобів увиразнення лише привертає увагу, пробуджує інтерес, дієву реакцію покупця на той чи той предмет споживання.

Розглядаючи перебільшення, варто згадати і про гіперболу, яка в телевізійних рекламних текстах функціонує з метою підсилення якостей, можливостей, сили, бажань, прагнення максимальної віддачі і максимальних дій, наголосити на виокремленні товару серед інших однотипних, підкреслюючи особливості, переваги товару / послуги: *Sorbex містить тисячі активних гранул природнього вугілля. Проблема космічного масштабу вирішено* (1+1, 03.09.16); *Одна маленька серветка може все змінити! Можна все! Смайл – дій і радій!* (Новий канал, 18.08.16); *Хепілор. Потрійна допомога при болю в горлі* (СТБ, 16.10.16); *Тільки Цитрамон Дарницький розуміє усі наші головні болі* (Інтер, 23.09.16); *Усі обирають Nivea Men* (Інтер, 28.09.16). Таким чином формується переконання цільової аудиторії у перевагах рекламованого продукту над низкою подібних, створюється всебічне уявлення про товари чи послуги.

Мова реклами займає особливе місце серед тих функціонально-стильових утворень, які відносяться до масової інформації, об'єднані масовою комунікацією. Це особливе становище мовних особливостей обумовлено специфічністю самої рекламної діяльності. Рекламні тексти мають бути лаконічними, але в той самий час змістовними. З метою привернення уваги до товару виробники й рекламисти зважають на силу слова, тому використовують велику кількість тропів: епітетних структур, метафор, гіпербол, порівнянь. Такі засоби виразності значно збагачують рекламний текст, надають рекламі виразності, унікальності, що сприяє її легкому запам'ятовуванню. Постійне прагнення прикрасити мову й мовлення, дібрати влучне висловлення, англійський учений Т. Уотсон називав «полюванням на тропи» [8, 83]. Отже, розглянуті засоби виразності, зокрема епітетні структур, метафори, гіперболи, порівняння є важливими елементами рекламного тексту, що забезпечують високу інтенсивність впливу на споживача, створюючи певний емоційний ефект, зменшують дистанцію між об'єктом рекламування і споживачем, надають можливість впливати на свідомість аудиторії, формувати переконання у перевагах рекламованого продукту

над низкою подібних. Отже, мова і стиль сучасної реклами – це ефективний механізм впливу на підсвідомість людини, що має у своїй основі першочергове і конкретне завдання – спонукати до дій.

Список використаних джерел

1. Галич О. Теорія літератури: [підручник] / О. Галич, В. Назарець, Є. Васильєв; за наук. ред. О. Галича. – [3-тє вид., стереотип.]. – К. : Либідь, 2006. – 488 с.
2. Голядкин Н. А. Рекламний менеджмент: телебачення і радіомовлення / Н. А. Голядкин, В. Л. Полукаров. – М. : ВЛАДОС, 1994. – 67 с.
3. Закон України «Про рекламу» // ВВР України. – 1996. – № 39. – Ст. 181.
4. Зирка В. В. Манипулятивні ігри в рекламі: лінгвістический аспект : [моногр.] / В. В. Зирка. – Дн. : ДНУ, 2004. – 291 с.
5. Іванова В. Ф. Основи реклами і зв'язків із громадськістю: підручник / за заг. ред. В. Ф. Іванова, В. В. Різуна. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2011. – 431 с.
6. Магеррамов И. А. О парадоксе в рекламе / И. А. Мегеррамов // Русская речь. – 2002. – № 2. – С. 59–63.
7. Тарасов Е. Ф. Психологические особенности языка рекламы / Е. Ф. Тарасов // Психолінгвістическіе проблемы массовой коммуникации. – М., 1984. – С. 80–96.
8. Титц С. Язык организаций. Интерпретация событий и создание значений / С. Титц, Л. Коэн, Д. Массон; [пер. с англ.]. – Х. : Гуманитарный центр, 2008. – 324 с.
9. Циганкова З. М. Лексико-семантичні особливості відтворення рекламного тексту [Електронний ресурс] / З. М. Циганкова. – Режим доступу : http://www.rusnauka.com/32_DWS_2008/Philologia/36435.doc.htm.
10. Goddard A. The Language of Advertising / A. Goddard. – London, 1998. – P. 87–89.

Анотація. У статті розглядаються мова та стиль написання рекламних текстів у сучасному телебаченні з точки зору їх здатності здійснювати вплив на споживача. Доведено, що за рахунок засобів виразності копірайтери надають рекламованому товару позитивної оцінки, формують привабливий для потенційних споживачів імідж запропонованого продукту та забезпечують певний рівень попиту на нього.

Ключові слова: вплив, гіпербола, епітетна структура, засоби виразності, метафора, рекламний текст, телевізійна реклама.

Summary. The article deals with language and style of advertising texts in modern television due to their ability to influence on the consumer. Advertising plays an important role in our life. Research and analysis of it caused by the fact that the society of XXI century lives in the time of the latest technologies and brands. One of the most important components of advertising and a means of manipulation is a text. Language advertising is a very interesting and complex social phenomenon. It affects speech, consciousness and activity of the consumer. Creating an effective, influential advertising text, which causes the consumer interest and excites the consumer desire to buy an advertised thing, requires precise selection and successful combination of speech means.

The usage of various lexical and stylistic devices in advertising is analyzed in this scientific research. We focus on epithet structures in particular. Different expressive means and devices are used in advertising texts in order to provide success of the advertised product, to create an attractive image of goods, services or ideas for potential customers and to ensure a certain level of demand for goods. In order to attract more attention to their products manufacturers and advertisers take into account the power of words, so they use a large number of tropes: epithet structures, metaphors, hyperbole, comparisons.

Such lexical expressive means significantly enrich advertising texts, contribute to their easy memorization, maximize the advertising effectiveness. So epithet structures, metaphors, hyperboles, comparisons are important elements of advertising texts that provide the impact of high-intensity on consumers, creating a certain emotional effect, reduce the distance between the object of advertising and its consumer, show the advantages of the advertised product over others, provide the opportunity to influence on the minds of the audience. As a result, these means embody the ad idea, inspire consumers to the desired view, call to action, and thus motivate to purchase goods or services.

Key words: advertising text, epithet structure, hyperbole, influence, metaphor, expressive means, TV advertising.

Отримано: 26 липня 2017 р.

ГРАМАТИКАЛІЗАЦІЯ ПОЛІІЛОКУТИВНИХ ДІЄСЛІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

Поліілокутивність як семантико-прагматична категорія об'єднує дієслова в функціонально-семантичне поле (ФСП), яке базується на підкатегоріях комісивності / директивності. Саме інтенціональність виступає основним смисловим (семантичним) критерієм, що визначає тип ілокутивного акту [2, 67–68].

Підкатегорія директивності об'єднує, відповідно, ті дієслова, що характеризують прагматичне значення спонукання, поєднуючи в собі інші ілокутивні семи, наприклад, асертивну, комісивну. Це такі дієслова, як *advise*, *propose*, *suggest*, *warn*, загальним компонентом для яких виступає спонукання зі сторони адресанта того, щоб адресат виконав щось.

Прагматичне значення поліілокутивного дієслова є повністю залежним від комунікативного наміру мовленнєвого акту.

У мові поліілокутивне дієслово – це віртуальний знак, який характеризується потенційною сукупністю семантичних значень. У мовленні поліілокутивне дієслово – актуалізований знак, індикатор ілокутивної сили, який, в залежності від ситуації та комунікативної інтенції мовця, визначає прагматичне значення висловлювання, його комунікативну спрямованість.

Стаття присвячена граматиці поліілокутивних дієслів актів мовлення на матеріалі сучасних англомовних документів ООН.

Знання граматиці поліілокутивних дієслів, а також правильне вживання їх як індикаторів лінгвістичної дії суб'єктів, сприяє адекватній поведінці комунікантів. Кінцеве визначення характеру мовленнєвого акту відбувається вже після розуміння самого висловлювання і після порівняння прагматично релевантної інформації, яка міститься у висловлюванні з інформацією, отриманою при аналізі прагматичного контексту. Характерні ознаки висловлювань, що вказують на тип мовленнєвого акту, виявляються під час граматичного опрацювання висловлювання. Мовними засобами, що виконують функції індикаторів ілокутивних актів є, як правило, дієслова.

Сцени дії комісивних поліілокутивних дієслів наступні:

1.1. Declare 1. Комісивне значення

British Embassy Maputo United Kingdom/Mozambique 1978

I am going to *declare* that I am employed in the United Kingdom by the Contractor named below and have the authority to sign this certificate. I hereby undertake that in performance of the contract no goods or services which are not of the United Kingdom origin will be supplied by the Contractor other than those specified in the paragraphs 5, 6, 7 and 8 above.

Signed...

Position Held...

Name and Address of Contractor...

Date... [7, 299–300].

Синтаксична структура тексту, яка включає перформативні дієслова, зокрема дієслово *declare*, може бути представлена таким чином:

S+PV + that – clause (1)

Дієслово *declare* як індикатор ілокутивної сили висловлювання функціонує як неперехідне. Близько 80% висловлювань, котрі включають волітивні підрядні речення, підтверджують його неперехідний характер. Оскільки дієслова актів мовлення широко вживаються в інституційній сфері спілкування, то сцени лінгвістичної дії складаються в основному з мовця і об'єкту його дії (виконання обов'язку). Контрактне свідоцтво – офіційний документ, який дозволяє торгово-економічне співробітництво між Великою Британією та Мозамбіком. Мовець (посередник) виступає в ролі агента, оскільки йому відводиться більш значуща роль: його діями стає не тільки продаж товарів, але також імпортування сировини, визначення ціни, передача інформації тощо. *Declare* не входить до пропозиції, а тільки співвідноситься з нею, характеризує її, тобто, є комунікативним вектором пропозиційної сили [4, 31].

Прагматична категорія безумовності (unconditional) передбачає виконання дії як само собою зрозуміле. Людина, яка підписала контрактне свідоцтво, бере на себе зобов'язання безумовно дотримуватись певних норм, встановлених цим документом.

Прагмасемантична категорія витрата/користь (cost/benefit) для адресанта/адресата дає змогу визначити бажане чи не бажане виконання тієї чи іншої дії. Так, наприклад, людина, яка підписала контракт, незважаючи на те, що бере на себе зобов'язання, є, на нашу думку, в вигідному

становищі: зобов'язуючи себе до виконання певної дії, вона отримує або моральну, або матеріальну винагороду.

Соціальна структура процесу творення інституційних ситуацій може вважатись об'єктивною за умови, якщо ми напевно знаємо, як члени міжнародної спільноти набувають соціальних знань і як ці знання структуруються, як вони використовуються в інших ситуаціях – взагалі, як ці знання впливають на реальний процес творення комунікацій.

1.2. Confirm1. Комісивне значення

(2) International Bank for Reconstruction and development

Dear Sirs, Re: Loan № 523 ET

With reference to section 5, 10 of the Loan Agreement (Fourth Highway Project) of even dater between us, we *confirm* that we will retain Public Administration Service (PAS) of Chicago, a firm of Management Consultations in accordance with terms and conditions acceptable to You for the implementation of the recommendations concerning the management, administrative and technical functions of the Imperial Highway Authority as set forth in the PAS Report dated 7 October 1966 [7, 26].

(3) African Convention on the Conservation of Nature and Natural Resources

We, the Heads of State and Government of Independent African States, fully conscious that soil, water, flora and fauna resources constitute a capital of vital importance to mankind, *confirm*, that it is our duty to harness the natural and human resources of our continent for the total advancement of our people in spheres of human endeavour convinced that one of the most appropriate means of achieving this is to bring into force a convention.

We, the Heads of State and Government of Independent African States assembled at Algiers, Algeria, on 15th September 1968 have signed this Convention [7, 12].

Прагматичні особливості *confirm1*

Синтаксичні структури висловлювань, які включають *confirm1* в ролі перформативного дієслова, що передає комісивну ілокутивну силу, можуть бути представлені наступним чином:

- 1) S + PV + **that-clause** (3);
- 2) S + (NP) + PV + **that – clause** (4).

Синтаксична форма *confirm1* в інституційній сфері спілкування співвідноситься тільки з додатковими підрядними реченнями, тобто перформативна частина *confirm1* сполучена з пропозиційною частиною за допомогою сполучника *that*, який вводить пропозицію в повному складі, а саме: пропозиція представлена двома складовими – підметом та присудком (1). Дія перформативної частини *We confirm* та дія пропозиційної *we will retain* виконується одним і тим самим суб'єктом – колективним адресантом «*We*». Дієслово *will* виражає намір мовців стосовно виконання їх дій в майбутньому, а саме: підтримки суспільно-адміністративної служби в Чикаго відповідно до угоди № 523 FT.

У другому випадку (2) пропозиційна частина представлена в згорненому вигляді, оскільки виражається тільки інфінітивом *to harness*. Аналіз фактичного матеріалу дає можливість встановити деякі закономірності щодо сполучення різних перформативних дієслів з різними типами пропозицій.

Повна Згорнена пропозиція

пропозиція

іменник інфінітив герундій

declare1	+	
confirm1	+	+
assure1	+	+

Таким чином, перформативи *declare1*, *confirm1*, передаючи ілокутивну силу комісивності у висловлюваннях інституційної комунікації, виключно сполучаються з повною пропозицією та з інфінітивом згорненої пропозиції. Дейктичні показники, що виявляють просторове та часове становище мовця щодо ситуацій, про які йдеться у висловлюваннях (1, 2), можуть бути розміщені на осі «*Ми – зараз – тут* [3, 29], тобто на осі колективного адресанта (2) – глав держав та урядів Незалежних Африканських країн. Подане висловлювання-конвенція функціонує як комісивне, а його макропропозиція, включаючи пропозиційний зміст та прагматичну домінанту, може бути представлена:

We, the Heads of State and Government of Independent African States

confirm

прагматична домінанта *that it is our duty to harness the natural and human resources* пропозиційна частина висловлювання.

Уявляється, що поєднання дейктичних показників правої (пропозиційної) та лівої (прагматичної) частин макропропозиції мають суттєве значення для віднесення подібного висловлювання до комісивного типу, оскільки дана конвенція денотативно відноситься до майбутнього часу.

Важливим свідченням комісивності висловлювання (2) є той факт, що його невербальна ситуація співвідноситься з майбутнім, а вербальна – з теперішнім, тобто наявний характерний для перформативів часовий розрив. Отже, макропропозиція висловлювання може бути представлена

We, V perf. (=confirm) that Ind. Inf.: present – denotative time: future.

Прагмасемантичні особливості confirm1

Важливим прагмасемантичним компонентом, який відрізняє полілокутивні комісивні дієслова мовленнєвої діяльності *agree, assure, confirm, declare, reaffirm, propose*, що передають загальну іллокутивну силу комісивності від інших прагматичних типів мовленнєвих актів, є часове протиставлення.

Так, *confirm1*, виражаючи комісивну ілокутивну силу, передбачає виконання дій в майбутньому часі. Дієслово *confirm1* можна класифікувати як адресантно-орієнтоване, оскільки мовець – особа, яка бере участь у події як діяч. *Confirm1* передбачає безумовне виконання дії і в цьому його подібність до *declare1*. Мається на увазі, що глави Незалежних африканських держав, підписавши конвенцію про збереження природних ресурсів (2), дають згоду на виконання всіх зобов'язань щодо даного акту міжнародного права.

Отже, *confirm1* має соціальну природу вживання та функціонування, оскільки повністю підпорядковується законам інституційної комунікації.

Відповідно до «Random House Dictionary» (1966) «*confirm*» означає «to make valid or binding by some formal or legal act; sanction; ratify; to confirm an agreement, treaty, appointment etc.».

Прагматична категорія витрата/користь (cost/benefit) для адресанта дає змогу визначити: бажане чи не бажане виконання тієї чи іншої дії. Так, наприклад, підписавши конвенцію щодо збереження природних ресурсів, адресант, незважаючи на те, що бере на себе зобов'язання, є, на нашу думку, в вигідному становищі: зобов'язуючи себе до виконання будь-якої дії, отримує або моральну, або матеріальну винагороду.

Confirm2. Асертивне значення

(3) Her Majesty's Ambassador at Quito the Minister for Foreign Affairs of
Ecuador

British Embassy Quito 1 December 1978

Your Excellency,

I *confirm*, that the Government of the United Kingdom agree to increase the amount intended to be made available in the Loan to a sum not exceeding £5,100,000 [7, 405].

Прагматичні особливості confirm2

Висловлювання, які містять *confirm2* в якості індикатора асертивної ілокутивної сили, представлені наступною синтаксичною структурою:

S + PV + that – clause (3)

Confirm2 оформляє висловлювання, включаючи додаткові підрядні речення, пропозиційна частина яких представлена в повному вигляді, тобто наявністю підмета та присудка. Слід відзначити, що дія перформативного дієслова *confirm1* і дія пропозиційної частини *the Government of the United Kingdom agree...* виконуються різними суб'єктами.

Ілокутивна направленість *confirm2*, як впливає з прикладу (3), в тому, щоб зафіксувати відповідальність мовця за повідомлення про якийсь стан в інституційній сфері спілкування, яка пропонує обмін нотами між державами, суб'єктами ООН.

Confirm2 часто вживається у дипломатичних листах, використовується в якості індикатора укладання міжнародних угод. Відповідно до Merriam-Webster (1971) «*to confirm*» означає «make firm; strengthen in resolution; to give formal acknowledgement».

Уявляється, що інституційна кореспонденція, котра представляє собою обмін нотами, листами, меморандумами, телексами, телеграмами тощо, функціонує на двох рівнях: з однієї сторони, на рівні письмового інтерактивного дискурсу на відстані, тобто дискурсу, який передбачає взаємодію між комунікантами: мовцем та адресатом, в даному випадку, (1) юристконсультантом та реєстратором-чиновником з іншої сторони, інституційне листування функціонує на рівні ілокутивних структур. Наприклад, висловлювання (1) представляє собою повідомлення і функціонує як асертивний ілокутивний акт.

Таким чином, проведений аналіз дієслів «*declare*» та «*confirm*» на основі виділення найменших компонентів змісту в прагматичному аспекті, дозволяє уточнити типологію ілокутивних актів. Однак аналіз функціонування ілокутивних дієслів в прагматичному контексті є, як правило, недостатньою умовою для розуміння висловлювання. Кінцеве визначення характеру мовленнєвого акту відбувається вже після інтерпретації прагматичного контексту в термінах категорій когнітивної семантики, що дає можливість формулювати правила розуміння певного типу дискурсу та прогнозувати дії в різних предметних ситуаціях.

Список використаних джерел

1. Дейк Т.А. ван. Контекст и познание. Фреймы знаний и понимание речевых актов / Т.А. ван Дейк // Язык. Познание. Коммуникация. – М. : Прогресс, 1989. – С. 12–41.
2. Максимов С.Е. Прагматическая доминанта текста и дейксис / С.Е. Максимов // Высказывание и дискурс в прагмалингвистическом аспекте. – К. : КГПИИЯ, 1989. – С. 62–67.
3. Почепцов Г.Г. Коммуникативные аспекты семантики / Г.Г. Почепцов. – Киев : Вища школа, 1987. – 130 с.
4. Почепцов О.Г. Основы прагматического описания предложения / О.Г. Почепцов. – Киев : Вища школа, 1986. – 115 с.
5. Brown G., Yule G. Discourse analysis / G. Brown, G. Yule. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 283 p.
6. Dijk T.A. van, Kintch W. Strategies of Discourse comprehension / T.A. van Dijk, W. Kintch. – N.Y. : Academic Press, 1983. – 389 p.
7. Treaty Series: United Nations // A 56 / PV 20. – New York, NYOR, 2007. – 954 p.

Анотація. *Стаття присвячена граматиці полілокутивних дієслів актів мовлення на матеріалі сучасних англомовних документів ООН. Полілокутивність як семантико-прагматична категорія об'єднує дієслова в функціонально-семантичне поле (ФСП), яке базується на підкатегоріях комісивності/директивності.*

Ключові слова: *полілокутивність, комісиви, директиви, інтенціональність, ілокутивна сема, пропозиція, дискурс.*

Summary. *The research is an attempt to outline the functions of the polyillocutionary verbs, namely how these verbs frame the scenes of linguistic actions in the political discourse. In order to account for the pragma-semantic and pragma-syntactic distinctions of the polyillocutionary verbs and strategies speakers develop for the purpose of the efficiency of communication, we would like to generalize the polyillocutiveness itself as the language phenomenon. So polyillocutiveness may be defined as an ability of certain illocutionary verbs to have in their deep structure alongside with the locative seme some potential illocutive ones. Once being actualized in the process of communication this illocutive seme, merged with the seme of locution, will characterize the speech acts in the terms of assertive, directives, commissives and declaratives. One and the same polyillocutionary verb can realize its various potential illocutive senses (meanings), which depend on the communicative situation.*

The technique of the analysis is similar to that of the componential analysis; mainly the different pragmatic senses of the verbs can be established on the basis of the relevant differences in contextualization. This will depend on the roles actualized by the verb and other typical features of different contexts, for instance, the temporal contrasts, 'speaker – oriented' / 'addressee – oriented' / senses, 'conditional / unconditional', 'desirable / undesirable' factors for the speaker / addressee.

We will illustrate this methodology of analysis by studying of the verb 'declare' and 'confirm'. Our material has been drawn from the UN corpus of the section Plenary Meetings (Verbatim records of Sessions). We consider this corpus is quite appropriate for the analysis of the polyillocutionary verbs because it contains the variety of 'spoken and written to be cognized', thus giving more or less idealized version of the conventional language, being one of the main domains of institutional communicative interaction.

Key words: *polyillocutiveness, commissives, directives, intention, illocutionary seme, proposition, discourse.*

Отримано: 1 серпня 2017 р.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ МОВНО-КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ КАРТИНИ У ПЕРЕКЛАДАХ БІБЛІЇ НІМЕЦЬКОЮ ТА УКРАЇНСЬКОЮ МОВАМИ (ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ)

Досліджуючи тексти Святого Письма, лінгвісти змушені висвітлювати національні картини світу – мовні й концептуальні. У дослідженні біблійного текстового матеріалу застосовується такий методологічний механізм як дихотомія теоцентризм / антропоцентризм.

Теоцентризм передбачає наявність Творця, який творить світ і наповнює його продуктами творення, фактами.

Дієслівні засоби для мовної локалізації і мовного локалізму репрезентують теоцентричну концептуальну картину світу в такий спосіб:

Stellen, (no)ставити – визначення сфери перебування об'єктів реального світу в просторі, встановленому й обмеженому константами *Feste (Himmel), Trockene (Erde), Sammlung der Wasser (Meer)* [1 Mose 1]. Головними характеристиками цього акціонального дієслова є стабільність, сталість, незворушність, вічність.

Setzen, (no)садити, саджати – визначення місця або території розташування, уміщення натурфактів і артефактів в константах простору, які є водночас сферами їхнього перебування.

Legen, (Grund legen, zugrundelegen), (no)класти – формування ґрунту, базису, підвалин, основ для фактів і артефактів.

Stehen, стояти – за натурфактом визначена сталість, непорушність.

Sitzen, сидіти – натурфакт / артефакт є уміщеним в певних координатах простору.

Liegen, лежати – натурфакт / артефакт має ґрунт, базис, підвалини, основи для розміщення його на поверхні.

Антропоцентризм передбачає наповнення простору продуктами людської діяльності, артефактами. Антропоцентрична концептуальна репрезентація дієслів корелює з теоцентричною, але виглядає спрощеною у порівнянні з нею.

Stellen, (no)ставити – розташовувати тіло у вертикальному положенні.

Setzen, (no)садити, саджати – становити тіло в таке положення, коли тулуб спирається на щось нижньою частиною, ноги перебувають у зігнутій або розтягнутій позиції.

Legen, (no)класти – розміщувати тіло на поверхні у горизонтальному положенні

Stehen, стояти – тіло перебуває у вертикальному положенні.

Sitzen, сидіти – тіло перебуває в такому положенні, коли тулуб спирається на щось нижньою частиною, ноги перебувають у зігнутій або розтягнутій позиції.

Liegen, лежати – тіло розміщене на поверхні у горизонтальному положенні.

У значеннях німецьких дієслів *stellen/stehe, setzen/sitzen, legen/liegen* та українських еквівалентах *(no)ставити / стояти, (no)садити, саджати / сидіти, (no)класти / лежати* закріплено певні когнітивні структури, в яких відображено взаємовідносини людини з зовнішнім світом, різні смислові інтерпретації із зазначеними предикатами. В антропоцентричній картині світу домінують роль відіграють просторові виміри – горизонталь і вертикаль. У випадку з горизонталлю йдеться з одного боку, про фронтальну горизонталь з просторовими осями «передній фон – задній фон» з іншого – про латеральну горизонталь, де просторовими осями виступають орієнтири «праворуч – ліворуч».

З позицій теоцентризму і зазначені дієслова повідомляють в біблійному контексті, насамперед, про *існування, буття* натурфактів. Прикладом можуть слугувати наведені нижче речення із книги пророка Авакума та Мудрості Соломонової про *існування, буття* натурфактів – сонця, місяця, зірок, – яка є первинною.

Sonne und Mond standen still (Набакук 3: 11) *Сонце й місяць спинилися в мешканні своєму...*

Und wie das Jahr herumläuft, wie die Sterne stehen (Weisheit Salomos 7:19) *І як минає рік, як стоять зірки* (Мудрість Соломонова (МС) 7:19).

В українському варіанті перекладу *існування / буття* небесних світил позначено саме як їхнє *перебування* в просторі, встановленому і обмеженому константами *Himmel-Erde-Sammlung der Wasser (Meer) / небо-земля-скупчення води* (море), себто в мешканні своєму. В німецькому варіанті цю первинну інформацію імпліковано через умовчання.

Когнітивні структури сталості, непорушності *існування / буття* чітко експліковано через дієслово *stehen* в реченні з Книги Буття (1. Buch Mose) в німецькому перекладі:

Solange die Erde steht, soll nicht aufhören Saat und Ernte, Frost und Hitze, Sommer und Winter, Tag und Nacht (1 Mose, 8: 22).

В українському перекладі речення 8:22 з книги Буття (1 Mose) характеристики сталість і непорушність *існування* / *буття* є імпліцитно присутніми в словосполученні *по всі дні землі*:

Надалі, по всі дні землі, сімба та живива, холоднеча та спека, і літо й зима, і день та ніч – не припиняться (Буття, 8:22).

Слід зазначити, що статичні характеристики існують паралельно з динамічними, які репрезентовано різними лексичними засобами.

Спробуймо розглянути, який вигляд мають стосунки Вірсавії і царя Соломона в 2-й главі 1-ої книги Царів.

*Und Bath-Seba kam hinein zum König Salomo, mit ihm zu reden Adonias halben. Und **der König stand auf** und ging ihr entgegen und neigte sich vor ihr und **setzte sich auf seinen Stuhl**. Und es **ward der Mutter des Königs ein Stuhl gesetzt**, daß sie sich **setzte zu seiner Rechten** (1. Könige 2: 19). I прийшла Вірсавія до царя Соломона, щоб сказати йому про Адонію. *А цар устав на зустріч їй, і вклонився їй, та й сів на своєму троні. І поставив він трона й для царевої матері, і вона сіла по правиці його* (1.Цар.2:19).*

Перш за все йдеться про цілковито різні сімейні ролі двох осіб. У Вірсавії статус матері, а Соломон – її син. Сімейний статус сина детермінує стиль поведінки монарха. Він встає та йде на зустріч жінці, вклоняється їй, велить поставити для неї трон, щоб вона могла сісти. Такий стиль поведінки не притаманний у стосунках царя зі своїми підданими. Монарша особа в спілкуванні з людьми підлеглими їй перебуває в позиції володаря, тобто сидить, в той час як підлеглі завжди стоять перед обличчям царя. Пропозиція Соломона Вірсавії сісти поруч з ним демонструє рівність, рівноправність відносин між цими особами. Глибинна семантична структура рівноправності есплікується в теоцентричному аспекті, насамперед, через дієслова (*sich*) *setzen* / *sitzen* – (*по*)*садити/сидіти*.

Певного когнітивного уточнення потребує біблійне речення з 5-ої книги Мойсея – Повторення Закону – в німецькому перекладі, а саме визначення ролей в субординації «урядник» / «підлеглий»:

*Und wenn die Amtleute ausgeredet haben mit dem Volk, so sollen sie **die Hauptleute vor das Volk an die Spitze stellen**. (5 Mose 20:9). I станеться, коли урядники закінчать промовляти до народу, то **призначають зверхників** для військових відділів **на чоло народу** (5 М. 20:9).*

Хоча зверхників (Hauptleute) поставлено перед народом (vor das Volk), але поставлено їх не перед лицем народу, а на чолі його (an die Spitze), тобто зверхники виявляються наче повернутими до народу потилицею. Отже, в такий диспозиції народ опиняється в ролі «підрядника», себто підпорядкованим своїм зверхникам, а зверхники, відповідно, керують народом, є його «урядниками». Компонент речення *на чоло народу* однозначно вказує на підпорядкованість народу зверхникам, «урядникам», яких делегують йому головні урядники (Amtleute).

Семантичне наповнення дієслів *stellen* / *stehen* і *setzen* / *sitzen*, як можна бачити з біблійних речень, виглядає в деяких випадках схожим, що робить можливим заміну німецьких дієслів *stellen* / *stehen* в перекладі українською мовою дієсловами *саджати* / *сидіти*. Це дає підстави говорити про міжмовну контекстуальну синонімічність цих дієслів саме в теоцентричному аспекті:

*... Lasset ein Fasten ausschreien und **setzet Naboth obenan im Volk** und **stellet zwei lose Buben vor ihn** die da zeugen und sprechen: Du hast Gott und den König gelästert! (1 Könige 21:9–10) ... Оголосить ніст і **посадить Навота на чолі народу**. I **посадить двох негідних людей навпроти нього**, – нехай свідчать на нього, кажучи: *Ти зневажив Бога й царя* (1 Цар. 21:9–10).*

*und ließen ein Fasten ausschreien und **ließen Naboth obenan unter dem Volk sitzen**. Da kamen zwei losen Buben und **stellten sich** vor ihn und zeugten wider Naboth vor dem Volk (1 Könige 21:12–13) / оголосили вони ніст і **посадили Навота** на чолі народу. I прийшли два чоловіки негідні, і **сіли навпроти нього**. I **ті негідні люди свідчили на нього, на Навота, перед народом** (1 Цар. 21:12–13).*

При порівнянні німецьких речень з українськими еквівалентами в контексті 21-ої глави 1-ої книги Царів, виявляється, що Навот є простолюдином і опиняється він не *на чолі народу*, як сказано в українському перекладі, тобто не *vor dem Volk*, а всередині громади, *im Volk, unter dem Volk*.

З другого боку, *stehen vor D* може використовуватися в межах теоцентричного контексту для побудови опозиційних відносин, відносин протистояння і боротьби. Такі відносини чітко визначено в наступному реченні:

*...darum kannst du nicht **stehen vor deinen Feinden**, bis daß ihr den Bann von euch tut (Josua 7:13). Ti не зможеш **устояти перед своїми ворогами**, аж доки ви не викинете з-поміж себе того заклятого (Єр. 7:13).*

На семантику дієслів *stellen* / *stehen* може впливати наявність іншого прийменника, або його відсутність. Так, наприклад, в плані змісту *stehen*, вживаного в сценах появи янгола перед людиною, відсутні ознаки підрядності між зазначеними актантами. Вказані дієслова містять в цих випадках повідомлення про релевантність прямовисного виміру, тобто виміру, що відобра-

жає просторову орієнтованість янгольського тіла, а саме його положення навстоячки, яке можна назвати «канонічним положенням» (Н. Clark, цит. за 1). Прямовисність притаманна тілу янгола як первісна і єдина властивість цієї божественної істоти. Сцени спілкування людини з янголами у Святому письмі, рівно як і в інших джерелах, ніколи не зображують янголів сидячи, тим паче в горизонтальному положенні. Янгол, посередник між Богом і людиною, з'являється перед останньою, щоб донести їй важливі для неї повідомлення. Отже, дієслова *stehen* / *стояти* виявляються в таких випадках семантично наближеними до дієслова *erscheinen* (з'являтися):

Und David hob seine Augen auf und sah den Engel des Herrn stehen zwischen Himmel und Erde und ein bloßes Schwert in seiner Hand ausgereckt über Jerusalem. (1 Chronik 21:16) *І підняв Давид очі свої та й побачив Господнього Ангола, що стояв між землею та між небом, а в руці його був витягнений меч, скерований на Єрусалим* (1 Хр.21:16).

Denn diese Nacht ist bei mir gestanden der Engel Gottes, des ich bin und dem ich diene, / und sprach: Fürchte dich nicht, Paulus! Du mußt vor dem Kaiser gestellt werden; und siehe, Gott hat dir geschenkt alle, die mit dir schiffen (Apostelgeschichte 27, 23–24) *Бо ночі цієї з'явився мені Ангол Бога, Якому належу й Якому служу, 24 та й прорік: Не бійся, Павле, бо треба тобі перед кесарем стати, і ось Бог дарував тобі всіх, хто з тобою пливе* (Дії 27:23–24).

Відсутніми виявляються відношення субординації в семантиці дієслова *stellen* у поєднанні з прийменником *an*. В реченнях 11:15 та 11:16 з другої книги Самуїлової крім первинної поверхової інформації про топографічне переміщення особи урядниками (*an den Ort*) міститься глибинна інформація про підступне використання її як знаряддя:

... «*Stellet Uria an den Streit, da er am härtesten ist, und wendet euch hinter ihm ab, daß er erschlagen werde und sterbe*» / (2 Samuel 11:15) ... *Поставте Урію напереді найтяжчого бою, і відступіть від нього, щоб він був ударений і помер* (2 Сам. 11:15)

Als nun Joab um die Stadt lag, stellte er Uria an den Ort, wo er wußte, daß streitbare Männer waren (2 Samuel 11: 16) *Коли Йоав обложував місто, то поставив Урію на те місце, про яке знав, що там хоробрі мужі* (2 Сам. 11:16)

У наведених нижче біблійних реченнях потрапляємо на теоцентричне словосполучення (*seinen, meinen*) *Namen stellen* – покласти Своє Ім'я, яке слугує на позначення божественних прерогатив у встановленому Ним просторі:

41 Jahre alt war Rehabeam, da er König ward, und regierte 17 Jahre in Jerusalem, in der Stadt, die der Herr erwählt hatte aus allen Stämmen Israels, daß er seinen Namen dahin stellte (1 Könige 14: 21; 2 Chronik 12:13). *Рехавам був віку сорока й одного року, коли зацарював, а царював він сімнадцять літ в Єрусалимі, у тому місті, яке вибрав Господь зо всіх Ізраїлевих племен, щоб покласти там Своє Ім'я* (1 Цар.14:21; 2 Хр.12:13).

... *auf daß David, mein Knecht, vor mir eine Leuchte habe allewege in der Stadt Jerusalem, die ich mir erwählt habe, daß ich meinen Namen dahin stellte.* (1 Könige 11:36) ... *щоб позостався світильник рабові Моєму Давидові по всі дні перед лицем Моїм в Єрусалимі, місці, що Я вибрав Собі, щоб там перебувало Моє Ім'я* (1 Цар.11:36)

В інших випадках можемо побачити використання таких лексико-семантичних засобів на позначення повноважень Всевишнього, які в теоцентричному аспекті мови можна кваліфікувати як синонімічні, зокрема словосполучення (*seinen, meinen*) *Namen stellen* за смисловим наповненням дорівнює складній мовній одиниці (*mein*) *Recht zum Licht stellen*. Ознак синонімічності вони набувають через наближеність семантики іменників *Recht* і *Name* завдяки біблійному макроконтексту. На підтвердження цієї тези наведемо речення 51:4 з книги пророка Ісаї, порівнюючи його з реченням 11:36 з першої книги Царів:

... *und mein Recht will ich zum Licht der Völker gar bald stellen* (Jesaja 51: 4) ... *а Своє правосуддя поставлю за світло народам* (Іс. 51:4).

... *auf daß David, mein Knecht, vor mir eine Leuchte habe allewege in der Stadt Jerusalem, die ich mir erwählt habe, daß ich meinen Namen dahin stellte.* ... *щоб позостався світильник рабові моєму Давидові, по всі дні перед лицем Моїм в Єрусалимі, місці, що Я вибрав Собі, щоб там перебувало Моє Ім'я* (1Цар.11:36).

У цих реченнях можемо спостерігати такі кореляції: *mein Recht stellen* = *meinen Namen stellen*; *Recht zum Licht stellen* = *eine Leuchte [gestellt] haben*. Інгрідієнт [*gestellt*] є присутнім в реченні 11:36 (1Цар.) через замовчування, що опосередковано підтверджується в українському перекладі [*позостався*]. З позицій теоцентризму цей дієприкметник корелюється з іменником *Leuchte*, перебуваючи в постпозиції і виконуючи функцію означення до цього іменника, а не функцію предикатива у сполученні з дієсловом *haben*, як може здаватися на перший погляд. Крім цього, інгрідієнт *vor mir* разом з *mein Knecht* корелюється з власним ім'ям *David*, виконуючи стилістичну функцію субординації, підпорядкованості людини, зокрема царя – Богові.

Слід зазначити, що дієслова *stehen* і *sitzen* найвиразнішим образом висвітлюють відношення підпорядкованості Богові усіх без винятку осіб:

...*Ich sah den Herrn sitzen auf seinem Stuhl und alles himmlische Heer neben ihm stehen zu seiner Rechten und Linken.* (1 Könige 22:19) ... *Бачив я Господа, що сидів на престолі Своїм, а все небесне військо стояло при Ньому з правиці Його та з лівиці Його* (1 Цар. 22:19).

Семантичне наповнення дієслів *stehen* і *setzen / sitzen*, як можна бачити з біблійних речень, виглядає в багатьох випадках схожим, що підтверджують переклади з німецької мови на українську. Це дає підстави вести мову про їхню синонімічність в теоцентричному аспекті:

Und da die von Asdod des anderen Morgens früh aufstanden, fanden sie Dagon auf seinem Antlitz liegen auf der Erde vor der Lade des Herrn. Aber sie nahmen den Dagon und setzten ihn wieder an seinen Ort. (1Samuel, 5:3) *А другого дня вранці повставали ашдодяни, аж ось Дагон лежить ницьма на землі перед Господнім ковчезом! І взяли вони Дагона і поставили його на його місце.* (1Сам, 5:3) /1/

10. *Nun siehe, ich weiß, daß du König werden wirst, und das Königreich Israel wird in deiner Hand bestehen* (1 Samuel 24 : 21) *А тепер я ось пізнав, що дійсно будеш ти царювати, і стане в руці твоїй Ізраїлеве царство.*

11. *...stellte ich meine Seele in meine Hand und zog hin wider die Kinder Ammon ...* (Richter, 12:3) *...то поклав я душу свою на небезпеку і перейшов Йордан до Аммонових синів*

55. *Siehe, deine Magd hat deiner Stimme gehorcht, und ich habe meine Seele in meine Hand gesetzt, daß ich deiner Worten gehorchte, die du zu mir sagtest // ... і наразила життя своє на небезпеку* (1 Samuel 28 :21)

Йдеться про такі значення як розміщення натур- і артефактів в константах простору, які є водночас сферами їхнього перебування /1/ і відношеннями підпорядкованості поміж людьми та людей перед Богом /2/.

... *das ganze Reich Sidons, des Königs der Amoriter, der zu Hesbon sa ...* (Josua 13: 10, 21) ... *і всі міста Сигона, царя аморейського, що царював у Хешбоні, аж до границі Аммонових синів* (Ег.13:10) /1/

... *Der Herr hat den Jordan zur Grenze gesetzt zwischen uns euch Kinder Ruben und Gad;* (Josua 22: 25) ... *Бо Господь дав границю [Йордан] поміж нами та поміж вами, сини Рувимови та сини Гадови* (Ег. 22: 25) /1/

Meinen Bogen habe ich gesetzt in die Wolken; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde (1 Mose, 9: 13) *Я веселку Свою дав у хмарі, і стане вона за знака заповіту між Мною та між землею* (1 М., 9:13) /2/

Denn gleichwie der neue Himmel und die neue Erde, die ich mache, vor mir stehen, spricht der Herr, also soll auch euer Sam und Name stehen. (Jes. 66.22) /2/

und *sie stellten das Volk des ganzen Lagers, das gegen Mitternacht vor der Stadt war, also, daß sein letztes reichte bis gegen den Abend von der Stadt.* (Josua 8: 13) *І розклав народ, увесь табір, що з півночі міста, а задню частину його з заходу міста.* /1/

Проаналізований текстовий матеріал дає підстави зробити такі висновки:

а) методологія теоцентризму надає лінгвісту можливість відкривати при аналізі текстів Святого Письма глибинні когнітивні структури в мовних одиницях;

б) застосування механізмів теоцентризму дозволяє висвітлити зокрема явища міжмовної синонімії в лексичних одиницях, які не виявляють таких мовних взаємовідносин при суто антропоцентричному підході.

У такий спосіб дихотомічна методологія теоцентризму / антропоцентризму розширює дослідницькі можливості лінгвіста.

Список використаних джерел

1. Бенкендорф Г.Д. Антиномія теоцентричність – антропоцентричність в концептуальній / мовній картині світу / Г.Д. Бенкендорф // Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету. Філологічні науки. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – Вип. 15. – Т. 2. – С. 303–306.
2. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту. – Українське Біблійне Товариство (United Bible Societies) EPF-BFBS-1993-38.9M-VO73. – 1256 с.
3. Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung von Dr. Martin Luther (Ausgabe1912). – Frankfurt am Main: Verlag Friedrich Bischof GmbH. – 1646 S.

Анотація. У статті йдеться про теоцентричний та антропоцентричний підхід у створенні картини світу у двох мовах – у німецькій та українській – на базі біблійних текстів. Роз-

глядаються дієслова «stehen/stellen», «sitzen/setzen», «liegen/legen» та їхні українські кореляти – «стояти/ставити», «сидіти/садити», «лежати/ложити». Методологія теоцентризму й антропоцентризму дозволяє відкривати глибинні когнітивні структури в мовних одиницях, а також виявити явище міжмовної синонімії.

Ключові слова: теоцентризм, антропоцентризм, мовна локалізація, когнітивні структури, відносини субординації, міжмовна синонімія.

Summary. *The article deals with the theocentric and anthropocentric approach in the creation of the world's picture in two languages – German and Ukrainian on the base of the Bible texts. The Bible texts translated into German by Martin Luther and their equivalents become the linguistic material for the investigation. The semantic processes of the world regulating – structuration, localization and orientation – are treated when analysing this concept.*

The structuration means the division and differentiation of the world as it is described in the first chapter of the Genesis. Some differences in the comparison of the theocentric and anthropocentric attitude are observed when analysing the concept. The space localization contains an understanding of the location of the man in the world. The space orientation provides the notion of the man about the integrity of space and time and its threenomial and fournomial structure of the world. The vertical attitude looks as an division of the world into components – heaven and earth.

The verbs «stehen/stellen», «sitzen/setzen», «liegen/legen» and their Ukrainian equivalents «стояти/ставити», «сидіти/садити», «лежати/ложити» are investigated there. The methodology of the theocentrism and anthropocentrism enables to discover deeper cognitive structures in the lingual units and to reveal the phenomenon of the interlingual synonymy, which is not possible by the anthroponimic approach. The dichotomic methodology of theocentrism/anthropocentrism extends the research possibilities of the linguist.

Key words: theocentrism, anthropocentrism, lingual localization, cognitive structures, subordinate relations, interlingual synonymy.

Отримано: 8 серпня 2017 р.

УДК 81'255.4[821.161.2:811.111]

А. В. Уманець

TRANSLATION TRANSFORMATIONS IN THE ENGLISH TRANSLATION OF L. KOSTENKO'S POETRY

The primary translator's objective in the process of translating poetry texts is confirming functional equivalency of the structures of target and source texts at all language levels in accordance with socio-cultural, mental, psychological habits of speakers of different countries. Deviation from structural norms is based on the process of actualization, emphasizing the author's views, ideas, which are followed by phonetic, morphological, structural-semantic, syntactic norm divergences.

Different criteria and methods of adequacy of translation, cultural and aesthetic norms of translation of poetry were worked out in the works of foreign and home authors [1–5]. They point out that difficulties of poetry translation are related primarily to the following problems: the problem of conveying national-ideological, psychological idiosyncrasies of foreign language structure through the consciousness of non-native speakers, the problem of using specific language means which do not have their translation equivalents in the target language, the problem of correlation of rhythm, melody, stylistic, emotional-expressive, compositional means.

The research objective of our work is investigation of inner mechanisms of translating poetry texts to reach lexico-grammatical, stylistic, pragmatic adequacy of translation. According to this objective we put forward the following tasks: to describe basic ways of interpreting language structures while translating L. Kostenko's poetry texts into English; to envisage translation transformations used in the process of translating L. Kostenko's poetry and the frequency of their use.

The topicality of the research is determined by not sufficient study of English translations of Ukrainian poetry.

It is necessary to point out that the main feature of poetry translation while comparing it to prose translation is its relatively free character. A strict composition and relativity of poetry language causes difficulties of finding out direct correspondence both linguistic and extralinguistic. Besides, there exist many specific features of poetry translation. In any poetic text the form is not only the hierarchy

of semantically relevant constituents. The system of signs of a language and many attributes specify a piece of poetry. Therefore the research of translation transformations is of great importance in the theory of translation. In our work we treated addition, omission, substitution and permutation used by translators of L. Kostenko's poetry.

Addition, omission of words and phrases are determined by many factors: structural difference of languages and peculiarities typical of language syntactic structures. Thus, while rendering «actual sentence division» in many cases it is necessary to introduce in the English language the subject missing in the source Ukrainian sentences. For example:

Живе на землі. Сама не літає [8]. Not able to fly, he lives on the Earth [8].

Addition is often related to some stylistic objectives and pragmatic factors to decode some information that was implied in the source text. In this case it depends on the communicative intention of the translator to fill in the implicit paradigm forms either missing in the source text or stylistically focused in the target text. For example:

Спини мене, отямся і отям [8]. Oh, stop me, come to senses, halt my dreams [7].

Addition is often used as adjustment technique to fill in cultural gaps between source and target languages, when it is difficult to render the meanings of words, phrases imbedded in the context or situation. In the following sample the translator uses the phrase «small stations» while rendering the meaning of the Ukrainian noun «полустанків», to avoid some difficulty for the English recipient to understand its meaning. For example:

Так діти малих полустанків [6, p. 142]. In this way the children at small stations [6, p. 143].

In English translations of L. Kostenko's poems we encountered cases of omission, when parts of explicit textual constituents in the source text become implicit or redundant in the target text. For example:

І знову мовчу наостанку [6, p. 142]. And again I am silent [6, p. 143].

The types of substitution treated in the English translation of L. Kostenko's poetry are the following: substitution of parts of speech and parts of sentences (functional), substitution of sentence structure (partial or complete). Very often finite and non-finite forms of the verb are substituted for noun. For example:

Є велике щастя – стрічати [6, p. 141]. There is a great happiness in meeting [6, p. 140].

Adverbs can be substituted for adjectives, verbs for nouns. For example:

І якби не було тривожно, то чудесно було б мені [6, p. 145]. And if it were not so troubling it would have been wondrous for me [6, p. 144].

When the grammatical scheme of a source language text turns out ambiguous or has paradigm forms not typical of a target language text, the translator accounts for the use of substitution. Substitution is also of great importance for the translator to reveal stylistic peculiarities and communicative intention of the author. We encountered substitution of parts of speech comparing source and target poetry texts while analyzing translation of Lina Kostenko's poetry. There exist frequent cases of substitution of verbs for adjectives in their predicative function. For example:

Так мовчиш, що заслухатись можна, потонути в м'якій тишині [6, p. 145]. You are so quiet that one can listen with delight, one can drown in soft silence [6, p. 144].

In the above mentioned sample we can also notice syntactical substitution, when in its English counterpart the translator uses two asyndetically connected sentences with the subjects expressed by indefinite «one».

Very often simple sentences can be substituted for composite ones. For example:

Я не покличу щастя не моє [9]. I won't call for happiness which is not mine [9].

In the next example the translator emphasized the fact of existence, changing the verb «to be» in the Ukrainian source text into «to exist», as the verb «to be» in English is more frequent in the role of auxiliary, not a notional one. Besides, the translator uses impersonal sentence with verbal parallel structures, changing semantic roles in the source and target texts embedded in the context to preserve syntactic, semantic and pragmatic integrity of target text fragment and convey the author's communicative intention. For example:

Я думаю про Вас, я знаю, що Ви є. Моя душа й від цього вже світає [9].

I'm thinking about you. I know that you exist. It pleases me, and fills my soul with blossoms [9].

We analyzed cases of permutation in English translation of Lina Kostenko's poetry. In the next sample we treat permutation within the structure of a simple sentence. For example:

Пізно стрілися наші дороги, є на них уже інші сліди [6, p. 145]. Our paths crossed late, other tracks already are on them [6, p. 144].

In this case in English translation progressive communicative development coincides with the objective structure of the sentences, while the source Ukrainian counterparts are characterized by regressive word-order which is due to their synthetic character. In the source language L. Kostenko

uses many structures which introduce communicatively significant elements placed at the final position with progressive communicative model. In these cases permutation is very rare. The translator managed to reveal more complete cognitive perception of the original having adapted it for the reader.

The prospects of our future research will cover the aspects of analysis of translation transformations involving data from modern Ukrainian poets and writers.

Список використаних джерел

1. Чередниченко О. І. Про мову і переклад. Мова в соціокультурному просторі. Переклад як міжкультурна концепція / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 247 с.
2. Коломієць Л. В. Український художній переклад та перекладачі 1920–30-х років : матеріали до курсу «Історія перекладу» : [навчальний посібник] / Л. В. Коломієць. – Вінниця : Нова Книга, 2015. – 360 с.
3. Ребрій О. В. Сучасні концепції творчості у перекладі : монографія / О. В. Ребрій. – Х. : Харк. нац. ун-т імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.
4. Харитонов І. В. Зіставні переклади поезії / І. В. Харитонов. – Вінниця : Нова Книга – Богдан, 2012. – 416 с.
5. Baker M. The Routledge Encyclopedia of Translation Studies / M. Baker. – London, New York : Routledge, 1998. – 654 p.
6. Naydan M. M. Floating Flowers : The Poetry of Lina Kostenko / M. M. Naydan // *Ulbandus Review*. – 1977. – Vol. 1. – № 1. – P. 138–157.
7. <https://medium.com/@ZarinaZabrisky/a-love-poem-translating-lina-kostenko-72c7d78ee184>.
8. <http://stihiolubvi.ru/kostenko/spini-mene-otyamsya-otyam.html>.
9. <https://www.itaki.com/notebook//entry778605>.

Анотація. Метою статті є дослідження перекладацьких трансформацій додавання, вилучення, субституції та пермутації в англомовних перекладах поезії Л. Костенко. Зроблено висновки про значимість їх використання перекладачем, причини вибору для досягнення функціональної еквівалентності тексту оригіналу та тексту перекладу у відповідності з соціально-культурними, ментальними, етно-психологічними особливостями народів різних країн.

Ключові слова: поезія, перекладацькі трансформації, додавання, вилучення, субституція, пермутація.

Summary. *The source language structure may turn out ambiguous or may depend on stylistic peculiarities and communicative intention of the author. In these cases deviation from structural norms of the source and target language poetry texts is based on the process of actualization, when it is necessary to emphasize the author's views, ideas and reveal linguistic, cognitive, pragmatic, psychological, cross-cultural peculiarities of source and target poetry texts. The use of translation transformations while translating poetry is characterized by some specific features, as the form of any poem is made up of the rhythm, melody, compositional and emotional-expressive peculiarities. In poetic texts not only events, but aesthetic, moral, ideological and philosophic views of the author are reflected.*

We analyzed such translation transformations as addition, omission, substitution and permutation in English translations of L. Kostenko's poetry. The most frequent were the following substitution types: substitution of parts speech and parts of sentences (functional) and substitution of sentence structure (partial or complete). We envisaged many cases of substituting verb for noun (verbal noun), adjectives for adverbs, nouns, verbs. Composite sentences were substituted for simple ones, clauses bound syndetically were substituted for asyndetic structures. Besides, types of subordination and coordination varied.

The less frequent were addition and omission. Addition was used as adjustment technique to make some implicit information in the source text explicit in the target text involving the process of decoding and emphasizing some constituent parts. It helps to reveal some important elements which are present in the deep sentence structure of the source text. Omission of semantically redundant elements was the least in number in our research.

In English translations of L. Kostenko's poetry we analyzed cases of permutation within the structure of a simple sentence and changing the order of structural elements in the composite sentence. Permutation is more frequent in number than omission in our research.

Key words: poetry, translation transformations, addition, omission, substitution, permutation.

Отримано: 3 липня 2017 р.

ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ ГЕРМАНСЬКИХ ІМЕН

У лексиці будь-якої мови є один важливий та дуже специфічний ряд слів – власні імена. Вони відрізняються від інших повнозначних слів, які називаються прислівниковими (апелятивними), своєю функцією в мові та лінгвістичними якостями. Багато власних імен етимологічно незрозумілі сьогодні, але зберігають історично важливу інформацію.

Ономастика – розділ мовознавства, який вивчає власні імена, історію їх виникнення, розвитку і функціонування, також поширення і структури власних імен у мові і мовленні в літературній і діалектній сферах.

Ономастика має свій базовий термінологічний апарат. Окремі підкласи власних імен і їх підрозділи отримали загально прийняті термінологічні назви. Вони складаються із давньогрецьких, іноді латинських термінів і давньогрецького терміну «онім». Найперша, вихідна функція онімів одна – назвати конкретний об'єкт, бути його і тільки його іменем. Система найменування людей упродовж віків зберігає сліди давньої духовної культури і водночас швидко, жваво реагує на зміни зовнішнього укладу життя певного соціального середовища [2, 8].

Існують різноманітні аспекти ономастичних досліджень. Виділяються: описова ономастика, яка дає об'єктивний фундамент зазначених дослідів, загально філологічний аналіз і лінгвістичну інтерпретацію зібраного матеріалу; теоретична ономастика, вивчає загальні закономірності розвитку і функціонування ономастичних систем; прикладна ономастика, пов'язана із практикою присвоєння імен, яка дає конкретні рекомендації картографам, біографам, юристам; ономастика художніх творів, що складає розділ поезики; історична ономастика – вивчає історію виникнення імен і відображення в іменах реалій різних епох; етнічна ономастика – вивчає виникнення назв етносів і їх частин у зв'язку з іменами інших типів, еволюцію етнонімів з іменами інших типів, етноніми, які призводять до виникнення топонімів, антропонімів, зоонімів.

На сучасному етапі розвитку ономастики антропоніми вторинної номінації як лінгвістичне явище досліджують з точки зору їхньої прагматичної цінності І.В. Ляшенко (етнічні прізвиська) [4], семантичної структури – В.М. Кам'янцем (в частині дослідження німецької антропонімії) [3], П.П. Чучкою [7], когнітивних характеристик – Л.В. Гнаповською (в частині дослідження англійської антропонімії) [2]. В англійській мові неофіційні антропоніми досліджували О.С. Манченко (лінгвокультурні і структурно-функціональні характеристики) [5], Г.М. Гладкова (лінгвокультурний аналіз) [1] та Г.О. Пашкевич (як номінативні засоби англійської мови) [6].

Актуальність теми статті пояснюється тим фактом, що власні назви, імена, пройшовши довгий шлях в історичному розвитку, актуалізують концепти, що притаманні різним лінгвокультурам. Імена сьогодні потребують зіставного аналізу в проекції на різні лінгвокультури, оскільки вони дають чимало матеріалу для виявлення концептуальних пластів у різних мовних картинах світу.

Власні імена з давніх-давен привертала увагу дослідників. Учених цікавила історія їх виникнення, значення, сенс, зв'язок з історією суспільства, з світоглядом і віруваннями людей, оточуючою природою. В іменах людей відображається своєрідний дух та характер народу не менше, ніж у звичаях та традиціях. У першу чергу це стосується антропонімів, які утворилися в ті часи, коли народи розвивалися без надмірних сторонніх впливів.

Благородство власної культури та народу давні греки переносили на власні імена. Це доводить велика кількість онімів із компонентом *kles* (слава): *Perikles* (дуже відомий), *Sophokles* (відомий мудрістю), *Themistokles* (відомий справедливістю), *Kallikles* (відомий красою) [9, 83] та імен, що починаються на *kle*: *Kleophanes* (випромінюючий славу) [9, 84]. Римські імена походили за семантикою від першого та найважливішого заняття Стародавнього Риму, землеробства: *Agricola* (селянин), *Fabius*, *Cicero* (бобовий, гороховий) та скотарства: *Porcius* (той, хто розводить свиней), *Asinius* (той, хто розводить віслюків) [10, 22].

Давнім германцям були притаманні дух і сміливість, що зневажали смерть. Такі якості відображаються також у процесі найменування того часу. Якби не було історії, легенд та науки, то ми не змогли б говорити про численні чоловічі та жіночі імена, які є відлунням зброї, війни, боротьби та перемоги. При цьому деякі старі імена збереглися лише в піднесеній літературній мові, а повсякденні форми вони втратили назавжди.

Hild, *Gund*, *Bad*, *Wig* є еквівалентами слів «боротьба», «битва», «війна». Корені слів, які зникли в німецькій мові і залишилися лише в іменах, де продовжують своє існування. Приклади словосполучень, які існували в мові тих часів та імена з компонентом *hild*: *Hildibald*, *Hildibern*, *Hildiberht*, *Hildibodo*, *Hildibrand* – *Hildidag* – *Hildifrid*, *Hildifuns* – *Hildigang*, *Hildigar*, *Hiltigast*,

Hildegand, hildegern, Hildigis, Hildigrim – Hildehoc – Hildelaic, Hiltulant, Hiltileip, Hiltilouc – Hildiman, Hildimar, Hildimod, Hiltimund – Hildinand – Hildirad, Hiltiram, Hildiric, Hildiroch – Hiltiscalh, Hiltistain – Hildulf – Hildowald, Hildiwar, Hildiward, Hildiweric, Hiltiwic, Hildiwin [11, 23–37]. Також існували жіночі імена з такими складовими: *Hildigunda, Hildiburg*.

Німецька національна зброя, фрама (за Тацитом) спис із тонким, коротким лезом, використовувався як для ближнього так і для дальнього бою, зустрічається в імені *Framhard* – старовірхньонімецьке *ger*, металевий спис, у *Gairebald, Garibert, Ansigar*, старосаксонське *Osgar*, металевий ясену, *ask*, у *Ascolt*; меч, *ecka* (усічена форма *ag*) у *Agabert, Agihard, Ekkihart, brand* (палаючий меч) у *Hildebrand, isan* (залізо) у *Isanrich* [8, 18].

Історичні спогади та успадкування імен визначали найпопулярніші оніми у різних місцевостях. У каролінгів були популярними *Karl, Ludwig, Lothar*, у юртембергців – *Ulrich, Eberhard*, у шварцбургців – *Günter*, у ройсів – *Heinrich*. У цей же час вже виділяються суто племінні імена, які є найбільш уживаними у певному племені чи роді. Так, можна зустріти імена *Friedrich, Rudolf, Albert* переважно у швабів, *Liutpold, Dietpold* – у баварців, у рейнських франків переважали імена *Heinrich, Ludwig, Konrad*.

Слава, пов'язана з перемогою та управлінським талантом, передана в основах *hold, hrod* та *hrom: Chlodowald, Hrodegang, Romuald*; пізніше у частці *mar, Catumer, Inguiomer* [10, 29]. Германці використовували для найменування позначення тварин, сила, краса та швидкість яких дивували та захоплювали їх. Господар лісу та чагарників, страшний ведмідь, займав спочатку у світосприйнятті північних племен найвище місце, з якого його пізніше витіснив чужоземний лев: він був, так званим, царем звірів. Звідси походять імена: *Berinhart, Beringar, Isanpero* [10, 30].

Частотність і повсякденність онімів зумовлює перехід із власних назв у загальні. Між власними іменами і загальними назвами завжди відбувається обмін: загальні назви переходять в антропоніми та навпаки.

Досить важливо звернути увагу на той факт, що оніми залишаються релевантними структурними одиницями в складі англійських фразеологізмів там, де вони не відіграють ніякої семантичної функції. Оберемо для прикладу фразеологічну одиницю *before one could say Jack Robinson*. І хоча важко встановити, ким насправді був *Jack Robinson*, очевидним є той факт, що все семантичне навантаження на собі несе основа цього фразеологізму – *before one could say...*, а антропонімічний компонент *Jack Robinson* (який легко замінити на будь-який інший, наприклад, *knife*) допомагає сформуванню остаточної сигніфікативної функції зазначеного фразеологізму.

Найбільш поширеними в діалектах Німеччини є такі імена: *Hans, Kunz, Peter, Michael, Liese, Grete*. За частотністю використання на першому місці стоїть ім'я *Hans* (скорочено від *Johannes*). На протязі століть воно було одним з найпоширеніших, і з часом почало використовуватись як загальна назва – звертання до особи, ім'я якої невідоме. Поступово *Hans* переходить у коло загальних назв із значенням «людина, чоловік».

Не менш частотним є також ім'я *Heinrich*. Воно стало поширеним з двох основних причин: його носили найчастіше німецькі кайзери, а, з другої точки зору, ім'я давалось новонародженому на честь святого Генріха. Частота і буденність використання імені сприяли його переходу в загальну назву. В якості загальної назви воно використовується у значенні «людина», «юнак».

Як і *Hans*, ім'я *Heinrich* втрачає риси індивідуальності і набирає значення «всякий», «кожен». Власна назва *Heinrich* зустрічається в наступних фразеологізмах: «*den müden Heinrich spielen*», «*auf müden Heinrich machen*» розм. «падати духом, вішати носа».

Ім'я *Heinrich* більшою мірою використовується в якості компонента фразеологізмів для позначення різних рослин, продуктів харчування. Наприклад: «*der sanfte Heinrich*» – солодкий лікер; «*stolzer Heinrich*» – рисова каша; «*langer Heinrich*» – відмичка, підібраний ключ; «*großer Heinrich*» – Північне море.

В англійських фразеологізмах із антропонімами близько 88% становлять фразеологізми англо-саксонського походження: *Nelson's touch, Nosey Parker, cheap Jack*; 4,9% – біблеїзми: *Gog and Magog, Saul among the prophets, Laodicean policy*; 4,6% – міфоніми: *Hercules' pillars, bend the bow of Ulysses*; однакову кількість – 0,98% – антропонімічні фразеологізми, запозичені із світової літератури і культури Давнього Риму: *Alnaschar dream, Alladin's lamp, to give a Roland for an Oliver, Gordian knot*.

До складу фразеологічних одиниць можуть також входити і прізвища, як правило, це найбільш поширені, такі як: *Müller, Schmidt, Meyer, Meier, Schneider*. Це так звані прізвища ремісників. Їх частотність зумовлена поширеністю таких професій як мельник, коваль, кравець. Так як раніше в кожному селі був свій мельник (*Müller*), свій коваль (*Schmidt*), свій староста (*Schulze*), фермер, орендар (*Meier*). Одночасно вони несуть в собі інформацію про соціальну приналежність особи, яка носить це прізвище, так як його вибір, як і вибір імені, знаходиться в прямій залежності від соціально-економічного стану цієї особи.

Фразеологізми з антропонімами в своєму складі, які перейшли в загальні назви, часто використовуються для позначення різних неживих предметів. Наприклад: «*der alte Gottfried*» – домашнє плаття або халат (із студентської лексики); «*trockener Oskar*» – хліб.

Одним із відгалужень в англійській народній етимології є помилкові епоніми (імена, частіше прізвища людей, які стали назвами або символами). Цей напрям одержав розвиток саме в англійській лінгвістиці. Ось приклади деяких помилкових епонімів: *Leopold von Asphalt (asphalt)*, *Sir George Curry (curry)*, *Joao Marmalado (marmalade)*, *Gottfried Lager (lager beer)*, *Antoine de Cabaret (cabaret)*, *Pierre-Alphonse Buffet (buffet)*, *Etienne Corset (corset)*, *Jorge-Luis Avocado (avocado)*. Всі ці слова нагадують прізвища реально існуючих або вигаданих людей, яким приписується винахід того чи іншого пристосування, страви, одягу. Насправді, у цих слів існує цілком певна наукова етимологія. Наприклад, «асфальт» походить від грецького «*asphaltos*», ким був насправді Леопольд Фон Асфальт та чи існував він взагалі, історія замовчує.

В основі семантики оніма лежить значення власної назви, що включає мовну, мовленнєву та екстралінгвальну інформацію, з яких остання є більш значимою і відбиває культурно-історичний, естетичний, моральний і соціальний компоненти. У процесі історичного розвитку власні назви змінюють своє первинне значення. Звідси можна зробити висновок, що між історичним розвитком і трансформацією онімічної системи існує тісний взаємозв'язок.

Список використаних джерел

1. Гладкова А.Н. Лингвокультурологический анализ прозвищных номинаций президентов США : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Анна Николаевна Гладкова. – Нижний Новгород, 2003. – 18 с.
2. Гнаповська Л.В. Лінгвокогнітивні та лінгвокультурологічні характеристики англійських антропонімів германського походження : автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Людмила Вадимівна Гнаповська. – К., 1999. – 19 с.
3. Кам'янець В.М. Структурні, семантичні та функціональні особливості власних імен сучасної німецької мови (на матеріалі особових імен, прізвиськ та псевдонімів): автореф. дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Володимир Микитович Кам'янець. – Львів, 2001. – 20 с.
4. Ляшенко И.В. Языковая сущность и прагматические функции этнических прозвищ : На материале английского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Игорь Владимирович Ляшенко. – Пятигорск, 2003. – 207 с.
5. Манченко Е.С. Лингвокультурные и структурно-функциональные характеристики английских прозвищ : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Елена Сергеевна Манченко. – Воронеж, 2008. – 15 с.
6. Пашкевич А.А. Прозвища и клички в системе номинативных средств английского языка : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Анна Александровна Пашкевич. – Санкт-Петербург, 2006. – 22 с.
7. Чучка П.П. Розвиток імен і прізвищ / П.П. Чучка // Історія української мови (лексика і фразеологія). – К. : Наукова думка, 1983. – С. 592–620.
8. Alford R.D. Naming and identity: A cross-cultural study of personal naming practices / R.D. Alford. – New Haven, CT : HRAF Press, 1987. – 97 p.
9. Ernst P. Familiennamen als soziales Phänomen / P. Ernst. – Hamburg : Hamburg, 1982. – 502 S.
10. Linnartz K. Unsere Familiennamen / K. Linnartz. – Bohn : Hildesheim, 1992. – 452 S.
11. Paul H. Deutsche Grammatik. Bd. V : Wortbildungslehre / H. Paul. – Halle (Saale) : VEB Max Niemeyer Verlag, 1957. – 142 S.

Анотація. Стаття присвячена дослідженню особливостей функціонування власних назв у німецькій та англійській антропонімічних системах, що відображає актуальні проблеми сучасної лінгвістики. Аналізуються діахронічні та синхронічні аспекти розвитку онімів, визначаються фразеологічні одиниці, епоніми з онімічним компонентом.

Ключові слова: антропонім, онім, епонім, фразеологізм, ономастика.

Summary. This paper examines the origins and cognates of proper (personal and place) names in English and German languages. Comparative Method clearly demonstrates close genetic relationship between mentioned languages phonetically, morphologically, grammatically, and semantically or lexically. They shared and spread over the same geographical area.

English as well as the so-called Indo-European languages are genetically related and they are directly descended from one language. In fact, scholars state that they are all dialects of the same language, whose differences are due to natural and plausible causes and different courses of linguistic changes.

Names have meanings which ultimately derive from the roots of the words they stem from which may be based on colour, profession, animals and plants, geographical and physical features, war, and religion. Although some might have indefinite or controversial meanings, there can't be some names without a meaning. Names function as lexico-cultural universals it means that the same name can be found in more than one language and culture. So knowing their meanings we can trace names back to their origins. Names also unite languages, cultures, and peoples in bringing about collective identity. Proper names in English, German, Latin, Greek, are true cognates because of their similar or identical forms and meanings.

The above results clearly demonstrate that proper names in English and German are true cognates because of their similar or identical forms and meanings. Their differences are due to different courses of phonetic, morphological and semantic change. Phonetical changes included substitution, reversal and split; lexical changes were convergence, multiplicity, shift and variability.

Key words: *proper names, onim, set phrase, origin.*

Отримано: 21 серпня 2017 р.

УДК 378.016:811.112.2'37

Т. В. Боднарчук

VERBEN MIT RAUMSEMANTIK IM DEUTSCHUNTERRICHT

Die Kategorie der Räumlichkeit ist sehr wichtig in der Sprache wegen der Gebrauchshäufigkeit ihrer Komponenten und wegen der funktionalen Belastung (sie umfasst sowohl statische Koordinaten von Objekten und deren Eigenschaften als auch dynamische Merkmale, die mit der Bewegung im Raum verbunden sind). Obwohl dieses Thema in der linguistischen Literatur von vielen nationalen und ausländischen Sprachwissenschaftlern untersucht wurde (J. Lyons, G. Miller, U. Weinreich, O. Kardashchuk, V. Bogdanov; M. Vsevolodova A. Smirnitsky, E. Krzhyzhkova, B. Naumov u.a.), bleibt sie weiter sehr aktuell. In jeder Sprache gibt es verschiedene Ausdrucksmittel der Räumlichkeit, aber das Ziel dieses Artikels ist den Versuch die Verben, die räumliche Beziehungen in der deutschen Sprache ausdrücken, aufgrund ihrer semantischen Struktur zu klassifizieren und ihre Verbindungen im Satz zu untersuchen.

Die Sprachwissenschaftler verstehen unter dem Begriff «Raum» 1) die Koordination der koexistierenden Objekte; 2) ihre relative Anordnung; 3) die Charakteristik der Stelle von Objekten; 4) die Richtung. [7, c. 36].

Es sei zu bemerken, dass beim Erwerb der deutschen Sprachen als Fremdsprache die Ausdrucksmittel der Räumlichkeit nicht systematisch, sondern getrennt gelernt werden. Unserer Meinung nach, es wäre besser, besonders für den Studenten der III.-IV. Studienjahre die Verben mit Räumsemantik im System zu betrachten und den Einfluss ihrer semantischen Struktur auf Satzsyntax zu analysieren.

Die Auswahl der Verben mit räumlicher Bedeutung, nämlich «sich im Raum befinden», erfolgt auf der Ebene der lexikalisch-semantischen Variante eines vieldeutigen Wortes mit der Verwendung der Komponentenanalyse in ihrer modifizierten Form, die darin besteht, dass in der semantischen Struktur des Verbes nicht alle Seme, sondern nur das Sem des Raumes untersucht wird. Um diese Verben zu erkennen, wurde auch die Methode der Wörterbuchdefinitionen und des paradigmatischen Vergleiches von lexikalischen Einheiten verwendet. Die Analyse der einzelnen lexikalischen Bedeutungen von Verben jeder semantischen Gruppe «sich im Raum befinden» zeigt, dass hier auch eine Hierarchie – von Verben mit dem Hauptsem «sich befinden, liegen» zu den Verben mit dem Sem «Lokation» an der Peripherie ihrer semantischen Struktur festgestellt werden kann. Die Grundlage dieser Auswahl ist die Bestimmung, wonach die Bedeutung des Wortes, in dem die mentale Abbildung von Objekten und Phänomenen der Wirklichkeit festgelegt ist, kann als eine Reihe von Semen dargestellt werden, die es von der Bedeutung anderer Wörtern trennen, und die Eigenschaften von Objekten darstellen, die sie repräsentieren, und die sich in unserem Bewusstsein voneinander unterscheiden [2]. Die Aufgabe der Bestimmung von zusätzlichen semantischen Komponenten wird durch die «Applikation» der Seme von sinnverwandten Wörtern gelöst. Dabei aber stellt sich ein Bedeutungsrest, der unterschiedliche Bedeutung von diesen Verben darstellt und der als differentiales Sem interpretiert wird [4]. Das invariante Merkmal der ganzen Gruppe ist die semantische Komponente, «sich an einem bestimmten Ort oder in Bezug auf andere Objekte oder Gegenstände der Wirklichkeit befinden». Das Verb «sich befinden» ist das wichtigste für die ganze Gruppe, weil es stilistisch neutral ist und eine breite Amplitude der Konnektivität hat: «irgendetwas kann sich überall befinden».

Versuchen wir, jede Gruppe der Verben mit Raumsemantik zu analysieren.

1. Auf einem bestimmten Territorium oder in einem Ort liegen: ankern, sich aufhalten, sich ausbreiten, sich ausdehnen, bleiben, sich erstrecken, lagern, liegen, parken, reichen, stehen, unterkommen, sich verstecken, sich ziehen. Wie eine Analyse der modernen deutschen Texte zeigen, werden die Verben liegen und stehen oft im Sinne «sich befinden» gebraucht, also sie ersetzen dieses Verb, weil ihre Bedeutung ist: stehen – «sich an einer Stelle, einem Ort befinden»; liegen – «sich befinden, sein». Sie werden durch eines hohen statischen Grad gekennzeichnet, aber sie haben noch ein Sem «Art der Anordnung», die sie von anderen Verben dieser Gruppe unterscheidet. Die Interpretation des Verbes «sich befindet» im Bedeutungswörterbuch enthält das Verb «sich aufhalten», das das Sem «an einem bestimmten Ort sein» hat: sich aufhalten – «an einem Ort sein, bleiben, verweilen». Die Verben bleiben und verweilen, die das Verb sich aufhalten erklären, haben also indirekt das Sem

«Lokation»: bleiben – «Ort oder Lage nicht verändern»; verweilen – «sich aufhalten». Die Verben sich aufhalten, bleiben und verweilen vereint die Tatsache, dass die Position eines Subjekts nur jene Substantive oder Pronomen einnehmen, die eine Person nennen. Solche Verben wie ankern und auch parken bekommen indirekt die Bedeutung der «Lokation», sie haben enge Semantik: subjektive Position können nur Substantive einnehmen, die Fahrzeuge bezeichnen – Landverkehr (parken) und Wasserfahrzeuge (ankern): parken – «mit dem Kraftfahrzeug halten, hinstellen, stehenlassen»; ankern – «das Schiff mit Anker festmachen, vor Anker liegen, mit Anker festgemacht sein». Zu dieser Gruppe gehören auch die Verben mit differentialem Sem «Lokation» und mit einem zusätzlichen Sem «Ausdehnung»: sich ausbreiten, sich ausdehnen, sich erstrecken, reichen, sich ziehen, die in den Bedeutungswörterbüchern durcheinander erklärt werden, aber sie werden durch eine begrenzte Semantik gekennzeichnet: das Subjekt rechts nur Substantive sein können, die sich auf Objekte beziehen, die eine Ausdehnung bezeichnen.

2. Sich um ein Objekt befinden: umgeben, umringen, einrahmen, ergreifen, erfassen. Das Hauptverb ist umgeben, die stilistisch neutral ist, allgemein verwendet wird, eine breite Semantik hat und in den Bedeutungswörterbüchern ein Teil der Erklärung von anderen Wörtern ist: umgeben – «von allen Seiten einschließen, in die Mitte nehmen» umringen – «von allen Seiten umgeben»; einrahmen – «umgeben, umrahmen». Die Verben erfassen und ergreifen werden durch begrenzte Valenz und gekennzeichnet und sie drücken die räumliche Bedeutungen nur dann, wenn Aktanten links Substantive sind, die abstrakte Begriffe oder Flamme nennen: ergreifen – «fassen, erfassen»; erfassen – «ergreifen».

3. Sich in der Nähe von etwas befinden: grenzen, angrenzen, begrenzen, stoßen, hinausgehen, heranrücken, herantreten, sich nähern. Das zentrale Verb dieser Gruppe ist das Verb grenzen – «an nächsten Nachbar sein». In den Wörterbuchartikeln wird die Bedeutung des Verbes angrenzen und begrenzen durch das Verb grenzen interpretiert: begrenzen – «die Grenze bilden, angrenzen – «eine gemeinsame Grenze mit etwas haben». Diese Gruppe umfasst auch die Verben, in denen das Sem «Lokation in der Nähe von etwas» an der Peripherie ihrer Bedeutung ist, aber sie kann im Kontext definiert werden: heranrücken, herantreten, sich nähern. Einerseits konkretisieren sie das Sem «Annäherung» und andererseits drängen sie das Sem den «Lokation» an die Peripherie: heranrücken – «näher rücken, näherkommen»; herantreten – «näher treten»; sich nähern – «näher herankommen». Zu dieser Gruppe gehört auch als das Verb hinausgehen, das die Bedeutung von «Richtung» + «Ort» hat: hinausgehen – «in einer bestimmten Richtung gelegen sein». Wie aus den obigen Beispielen hervorgeht, sind die Verben, die mehrere Seme der «Location» + «Annäherung» enthalten, dynamisch, sie haben auch das Sem «Bewegung».

4. Sich indirekt oder schräg befinden: sich kreuzen, überqueren, sich schneiden, kreisen, sich schlingen, sich schlängeln. Die zentralen Verben dieser Gruppe sind sich kreuzen, sich schlingen, sich schlängeln, da sie alle das differenziale Sem haben, «sich im Winkel über etwas liegen»: sich kreuzen – «überschneiden, überqueren»; sich schlingen – «kreisförmig oder in Windungen legen»; sich schlängeln – «sich winden». Das Verb sich kreuzen kann man in den Bedeutungswörterbüchern bei der Erläuterung des Verbs sich schneiden – «sich kreuzen». Deshalb kann man behaupten, dass dieses Verb auch zu dieser Gruppe gehört. Das Verb «kreisen» hat zwei Seme: «Lokation» + «Bewegung», eine dynamische Komponente und zeichnet sich durch eine begrenzte Semantik aus: die subjektive Position können nur die Substantive einnehmen, die Lebewesen oder Gegenstände bezeichnen, die sich bewegen können (Verkehrsmittel, zum Beispiel). Außerhalb der allgemeinen Ortslinie liegen: hineinragen, hinausragen, einschneiden, hervorragen, sich abheben, sich erheben, hervorstehen, hervortreten. Diese Verben haben das Sem «sich außerhalb der allgemeinen Ortslinie liegen», das heißt: «Location» + «Richtung nach oben»: sich erheben – «sich vom Boden abheben»; sich abheben – «sich erheben». Die Subjektposition bei diesen Verben können Substantive einnehmen, die sich auf Objekte beziehen, die durch ein solches Zeichen als Höhe gekennzeichnet sind. Differentiales Sem «Lokation» + zusätzliches Sem «Interposition» haben die Verben hineinragen, hinausragen, einschneiden: hineinragen (hinausragen) – «länger sein als etwas»; einschneiden – «schneidend eindringen». Die Aktanten links von diesen Verben sind Substantive, die sich auf natürliche Landschaften beziehen (z. B. das Meer, die Küste).

5. Sich hängend über etwas oder von etwas befinden – hängen, aufhängen, sich hinauslehnen, sinken, heransinken, sich lehnen, sich beugen, sich neigen, schweben. In der semantischen Struktur dieser Verben gibt es Seme «sich hängend über etwas oder von etwas befinden», aber sie unterscheiden sich in der Semantik von Aktanten, sowohl auf der rechten als auch auf der linken Seite. So unterscheidet sich das Verb hängen vom Verb sinken nach dem Merkmal Statik/Dynamik: hängen – «schwebend befestigt sein» (Statik); sinken (herabsinken) – «langsam fallen, niedriger werden (Dynamik)».

6. Sich durch die Strömung befinden: fließen, strömen, münden, hineinfließen, hinausfließen, entspringen, vorbeifließen, sich vereinigen. Das Hauptverb ist fließen, da es alle anderen Verben

dieser Gruppe in den erläutert. Andere Verben zeichnen sich durch ein zusätzliches Sem «Richtung» aus (hineinfließen, hinausfließen, münden); «Intensivität» (strömen) oder «Quelle» (entspringen): fließen – «sich fortbewegen (von Flüssigkeiten), strömen»; strömen – «in großen Mengen fließen»; entspringen – «aus etwas quellen»; hineinfließen – «von (hier) draußen nach (dort) drinnen fließen»; hinausfließen – «von (hier) drinnen nach (dort) draußen fließen»; münden – «in etwas hineinfließen, einströmen»; vorbeifließen – «einen Augenblick nebeneinander fließen und dann weiter fließen, vorüberfließen»; sich vereinigen – «zusammenfließen». Alle Verben der Gruppe sind durch Dynamik gekennzeichnet. Die subjektive Position dieser Verben kann nur durch Substantive besetzt werden, die Gewässer bezeichnen.

7. Sich abgrenzend befinden: abgrenzen, absperren, abtrennen, absondern. Alle Verben dieser Gruppe haben das Sem «etwas trennen». Das Hauptverb ist abgrenzen, weil es alle anderen Verben dieser Gruppe erklärt: abgrenzen – «eine Grenze festlegen, bilden»; absperren – «abgrenzen, abschließen»; abtrennen – «abgrenzen, absondern»; absondern – «abtrennen, isolieren».

Wegen der semantischen Struktur jedes Verbes sind die folgenden Faktoren zu berücksichtigen: mögliche Kombinationen von zwei/drei differentialen Semen: dominante und peripherische; es gibt auch noch zusätzliche differenzielle Seme, die bei der Klassifizierung berücksichtigt werden sollen. So werden die Verben nach einer Komponente der Bedeutung zu einer Gruppe von Wörtern vereinigt und auf der anderen Seite sind sie Antonyme innerhalb dieser Gruppe. Diese Tatsache bestätigt die Aussage, dass «synonyme und antonyme Beziehungen die Sorten eines Phänomens sind – semantisch-sinnlicher Ähnlichkeiten und Unterschiede», mit anderen Worten, jede der beiden Synonyme ist Antonyme in Bezug auf ihre semantischen Komponenten sind, nach denen sie sich unterscheiden [1, p. 32].

Subjektive Position bei diesen Verben können Nomen mit verschiedener Semantik einnehmen, was die Notwendigkeit ausdrückt, in der Sprache die objektive Welt möglichst vollkommen darzustellen. Die semantische Struktur dieser Verben führt zum obligatorischen Ausdruck der Lage des Subjekts (Aktant links). Das können Adverbien mit räumlichen Semantik oder Substantive mit Präpositionen sein. Die Verben mit räumlicher Semantik können als Beispiel für ein Phänomen verwendet werden, das in die Korrelation der «Lexik-Grammatik» einbezogen wird, weil ihre semantische Struktur die Komposition eines Satzes definiert, der die Situation der objektiven Realität der «Lokation» beschreibt.

Список використаних джерел

1. Вилюман В. Г. Английская синонимика / В.Г. Вилюман. – М. : Высшая школа, 1980. – 128 с.
2. Довбня І. Поняттєвий апарат категорії простору в сучасній лінгвістиці / І. Довбня // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький держ. пед. ун-т ім. Г. Сковороди» – Вип. 16. – Переяслав-Хмельницький, 2008. – С. 319–321.
3. Кардашук О.В. Семантичне поле простору як фрагмент мовної картини світу / О.В. Кардашук // Наук. праці. Серія: Філологія. – Т. 98. – Вип. 85. – Кіровоград, 2009. – С. 35–38.
4. Кузнецова Э. В. Лексико-семантические группы глаголов и семантические модели предложений / Э.В. Кузнецова // Классы глаголов в функциональном аспекте. – Свердловск, 1986. – С. 4–11.

Анотація. У статті розглядаються дієслова з просторовою семантикою як один із засобів вираження просторовості у сучасній німецькій мові. Зроблено спробу класифікувати ці дієслова на основі їх семантичної структури та простежити її вплив на семантику речення. Надаються рекомендації щодо використання цієї класифікації при вивченні німецької мови на старших курсах.

Ключові слова: просторові відношення, дієслова з просторовою семантикою, класифікація дієслів з просторовою семантикою.

Summary. The article deals with one of the modern approaches to the investigation of verbal semantics in modern German, in particular in relation to verbs with the spatial semantic. Scientists interpret the term space as the ratio of objects in space, the order of their location, the characteristics of objects in space, as well as the direction of their location. The attempt is made to classify these verbs according to their semantic structure and to follow their influence on the sentence semantics. The recommendations are given for the usage of this classification while studying German in high school. Despite the held investigation of the means of space expressing, this problem is very actual in this time with the point of view to functional approach to the study of language facts. We have made the attempt to divide the verbs of the semantic group «location in the space» on the basis of their semantic structure into some groups: to locate somewhere in some territory or in the place; to locate near some objects; to locate round some objects; to locate indirect or angularly; to locate out of the line of location;

to locate hanging over something or from something; to locate with the stream; to locate marking off something. Each verb group examples are given, and the explanatory dictionary meanings of group main verbs are pointed. The semantic structure of the verbs of each group and its influence on the syntax of the sentence are analyzed, these verbs are observed from the position static/dynamic. These recommendations can be used by students while studying German language.

Key words: *spatial relations, the verbs with the spatial semantic, the classification of the verbs with the spatial semantic.*

Отримано: 7 липня 2017 р.

УДК 378.016:811.111]:004.9

Я. В. Саволайн

ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНОЇ ТЕХНІКИ В НАВЧАННІ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

Сучасному вчителю іноземної мови вже недостатньо просто мати глибокі предметні знання, володіти практичними вміннями та навичками. Йому необхідно творчо використовувати набуті знання в нестандартній змінній ситуації, виявляти конструктивність в організації і плануванні педагогічного процесу.

Актуальність статті зумовлена інтенсивністю впровадження в навчальний процес нових інформаційних технологій в процес навчання англійської мови. Існує багато публікацій і досліджень стосовно використання сучасних методик навчання для підвищення ефективності оволодіння іноземними мовами.

На всіх етапах вивчення граматичної компетенції доцільно використовувати новітні технології, які підвищують інтерес учнів і в той же час сприяють співпраці викладача і студента на уроці, допомагають давати учням міцні знання і розвивати комунікативну компетенцію та йти в ногу з часом і не відставати від прогресу. Але очевидним є те, що жоден із технічних засобів, якими б значущими не були його дидактико-методичні можливості, не може розглядатись як універсальний.

Комп'ютерні навчальні програми в навчанні англійської мови, вважає Є.Л. Носенко, стали використовуватися з 80-х рр. ХХ в. Він говорить про те, що «автоматизовані навчальні системи відносяться до так названих комбінованих технічних засобів навчання» [4, 10].

«Про те, що комп'ютери стрімко ввійшли в наше життя й у процес навчання англійської мови, трохи потіснивши традиційні методики і змусивши викладачів іноземних мов вирішувати проблеми, про існування яких кілька десятків років тому жоден лінгвіст навіть не підозрював» пише С.В. Фадеєв [3, 15]. Немає нічого дивного в тім, що не усі викладачі виявилися готовими до широкого впровадження комп'ютерів у таку нетрадиційну сферу, як навчання іноземним мовам.

Найбільший успіх у навчанні іноземних мов забезпечує комплексне використання технічних засобів, при якому в сприйнятті навчального матеріалу беруть участь одночасно кілька аналізаторів. Бажані інтенсивність та ефективність процесу навчання досягаються лише в результаті раціонального використання всіх наявних технічних засобів, враховуючи дидактичні «плюси» та «мінуси» кожного з них.

Важливість впровадження нових технічних засобів навчання з метою підвищення ефективності та якості процесу навчання іноземних мов, виключна вагомість формування іншомовної комунікативної компетенції, зокрема граматичної компетенції, при комплексному застосуванні сучасних технічних засобів, є актуальною завжди.

Для ефективного використання ТЗН у комплексі необхідно:

1) знати систему сучасних технічних засобів та можливості їх використання у навчальному процесі;

2) відібрати технічні засоби, які необхідно використовувати у комплексі для виконання певних навчальних завдань;

3) визначити техніко-дидактичні можливості кожного ТЗН і переваги певного технічного засобу на конкретному етапі навчання граматики;

4) врахувати методичні та психолого-педагогічні аспекти комплексного застосування ТЗН.

Досвід використання комп'ютерних технологій у навчальному процесі свідчить, що комп'ютер здатний виявляти резерви навчального процесу, особистості учня; комп'ютер збільшує дидактичні можливості викладача, полегшує його працю, бере на себе найважчу частину навчаль-

ної роботи. У порівнянні з іншими технічними засобами комп'ютер має цілий ряд переваг, суттєвих для ефективної організації навчального процесу.

Для організації навчального процесу можна запропонувати приблизну модель формування в учнів граматичної компетенції. Модель передбачає комплексне застосування технічних засобів та включає такі основні етапи навчання: введення, тренування, практику і контроль. Згідно з цією моделлю формування в учнів граматичної компетенції здійснюється в два цикли. Перший цикл передбачає формування навичок уживання граматичної структури; другий цикл – використання набутих умінь в усному та писемному мовленні під час занять.

Можливості використання Інтернет-ресурсів величезні. Інтернет створює умови для отримання будь-якої необхідної вчителю та учням інформації, що знаходиться у будь-якому місці земної кулі: країнознавчий матеріал, новини з життя молоді, статті з газет та журналів, необхідну літературу, новини в режимі реального часу та багато іншої корисної та цікавої інформації. Розгалужені пошукові можливості мережевих систем дають змогу оперативно знаходити потрібну інформацію, стимулюють активність студента в її пошуку. Це дає можливість змінити саму концепцію інформаційного забезпечення та здійснити принципово новий підхід до організації аудиторної та самостійної роботи учнів

Мережа Інтернет є унікальним засобом, який надає можливість спілкування, наприклад, за допомогою електронної пошти або в режимі реального часу (on-line), отже головною метою навчання іноземної мови – це комунікативна діяльність, тобто практичне володіння іноземною мовою. Інтернет допомагає учням спілкуватися з носіями мови; брати участь у телекомунікаційних проєктах, у різноманітних конкурсах і олімпіадах, текстових і голосових чатах; публікації творчих робіт учнів на освітніх сайтах тощо. При цьому відбувається цікавий повноцінний діалог або навіть полілог. Це створює унікальну автентичну ситуацію діалогічного мовлення.

Також варто зазначити, що використання мережевих технологій та телекомунікацій надає доступ студентам до значного обсягу інформаційних ресурсів, тобто є джерелом додаткової інформації. Адже Інтернет – це величезна довідково-інформаційна система, яка може бути використана для вивчення мови. Матеріали, знайдені в Інтернеті можуть бути роздруковані і використані під час традиційного уроку, навіть за такого використання вивчення іноземної мови змінюється: користувач Інтернету отримує актуальну і автентичну інформацію.

Найбільш повно можливості Інтернету розкриваються під час використання його безпосередньо на уроці. Ідеальними умовами для цього є наявність комп'ютерного класу з підключенням до мережі Інтернет. Насамперед у разі використання Інтернету на уроці іноземної мови вчителю необхідно дати відповідь на запитання: для кого, для чого, коли, в якому обсязі повинен бути використаний Інтернет, оскільки дуже важко зорієнтуватися у величезному об'ємі інформації. Сайти, які є корисними для вчителя іноземної мови і які можуть бути використані на уроці, можна розділити на інформаційні та власне навчальні. Інформаційні сайти використовують для добору цікавих текстових документів, творчих завдань. Спеціальні навчальні сайти містять різні види робіт, вони розроблені з урахуванням рівня знань учнів. Робота саме з такими сайтами є цікавою і корисною у вивченні мови. Крім того, є група вузькоспеціальних навчальних сайтів, призначених для навчання чотирьох видів мовленнєвої діяльності (читання, письмо, говоріння та аудіювання), вивчення фонетики, граматики, лексики тощо. У роботі з навчальними сайтами обирається той рівень складності, який відповідає рівню підготовки учнів. Навчальні сайти зазвичай мають кілька рівнів складності; щодо інформаційних сайтів, то учитель має сам визначитися з добром матеріалу відповідної складності. Організація ефективного навчання за допомогою навчальних сайтів залежить від наступного:

- чіткого формулювання завдань;
- конкретних вказівок щодо їхнього виконання;
- добору матеріалу відповідно до потреб комунікації та компетенції учнів;
- вмілого використання часу і простору.

Учитель має пропонувати завдання, спрямовувати пошукову діяльність учнів, допомагати їм зрозуміти інформацію та спілкуватися в Інтернеті іноземною мовою. Вчитель повинен бути поруч з учнем, коли він потребує допомоги, однак не заважати йому працювати самостійно, стежити за часом, спрямовуючи роботу таким чином, щоб усі учні були задіяні протягом усього заняття. Учитель співпрацює з учнями, використовуючи технічний засіб, що є надзвичайно привабливим для учнів.

Отже, виходячи з вищезазначеного, можна зробити висновки: всесвітня мережа Інтернет стає невід'ємною складовою у вивченні іноземної мови і може бути використана як:

– засіб автентичного спілкування з носіями мови на актуальні для учня теми за допомогою листування між окремими учнями і між цілими класами та школами, обмін інформацією між навчальними закладами різних міст, країн, чатів, участі в онлайн-конференціях;

- джерело додаткової інформації;
- засіб вивчення іноземної мови за допомогою спеціалізованих сайтів.

На етапі введення використовується відеофонограма. Демонструється фрагмент відеофільму. Показується функціонування нової граматичної структури в «живому» мовленні, робиться установка на активне сприйняття фрагмента відеофільму. Учні отримують завдання визначити нову дієслівну граматичну структуру, а також елементи її утворення. Другим кроком є подання загальної схеми утворення граматичної структури, правил її вживання, вживання допоміжних дієслів, правил утворення з використанням комп'ютерної програми.

На етапі тренування здійснюється формування навичок утворення та вживання граматичної структури шляхом виконання комп'ютерних граматичних вправ.

На етапі практики продовжується формування навичок утворення та вживання граматичної структури шляхом виконання тренувальних вправ на комп'ютері, а також формування граматичної компетенції в цілому шляхом моделювання ситуацій та впровадження елементів рольової гри на основі фрагмента відеофільму через усномовленнєву парну і групову діяльність учнів. Для самостійної роботи учнів можна розробити додаткові комп'ютерні вправи, орієнтовані на запобігання тим помилкам, яких найчастіше допускаються учнями з даної граматичної теми.

На етапі контролю учні виконують тест під керівництвом викладача на комп'ютерах. Перевіряються набуті навички утворення і вживання структури, яка вивчається. Об'єктом контролю є рівень сформованості вмінь використовувати граматичну навичку для висловлювання своїх думок в усному та писемному мовленні у відповідній часовій формі. Відповіді учнів фіксуються вчителем.

На основі узагальнення теоретичних положень комплексного використання технічних засобів у процесі навчання іноземної мови можна зробити такі висновки: з розвитком та вдосконаленням ТЗН, розширенням їх дидактико-педагогічних можливостей з'являються нові варіанти раціонального поєднання їх у комплекси для досягнення вищої ефективності процесу навчання іноземних мов.

За останні роки це питання стало особливо актуальним у зв'язку з появою таких найновіших на сьогоднішній день технічних засобів як комп'ютер, відео, а також електронно-акустичного лінгафонного обладнання. Комплексне використання відео, комп'ютера та лінгафонного обладнання в процесі навчання іноземних мов створює особливе комунікативне середовище, в якому забезпечуються набуття міцних знань та формування іншомовної граматичної компетенції шляхом підвищення можливостей сприйняття та опрацювання інформації учнями.

Список використаних джерел

1. Болотов В. А. Компетентностная модель: от идеи общеобразовательной программе / В. А. Болотов, В. В. Сериков // Педагогика. – 2003. – № 10. – С. 7–18.
2. Бориско Н. Ф. Тенденции развития учебно-методических комплексов с учетом новых информационных и коммуникационных технологий (Интернет) // Иноземні мови. – 2001. – № 3. – С. 10–21.
3. Войцех Р. М. Використання ТЗН та комп'ютерної техніки. – Освітнянський вісник, смт Чорнобай. – № 7, 2010.
4. Глузман О. В. Базові компетентності: сутність та значення в життєвому успіху особистості / О. В. Глузман // Педагогіка і психологія. – 2009. – № 2. – С. 51–61.
5. Носенко Є. Л. Застосування ІТ в освіті / Є. Л. Носенко // Іноземні мови в школі. – 2004. – № 6. – С. 9–11.
6. Поршнева Е. Р. Грамматические концепты и способы их построения при изучении иностранного языка / Е. Р. Поршнева, О. В. Спиридонова // Иностр. яз. в шк. – 2008. – № 6. – С. 73–77.
7. Трофимов О. Е. Підготовка майбутніх учителів до використання аудіовізуальних і комп'ютерних технологій навчання. Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04 / Харківський держ. педагогічний ун-т ім. Г. С. Сковороди. – Х., 2002. – 19 с.
8. Сучасні тенденції комп'ютеризації процесу навчання іноземним мовам: Зб. наук. праць / В. Е. Краснопольський та ін. (уклад.); О. Л. Голубченко (ред.). – Луганськ: Східно-український національний ун-т ім. Володимира Даля, 2003. – 128 с.
9. Фадеев С. В. Про питання застосування комп'ютера в навчанні ІМ / С. В. Фадеев // Іноземні мови в школі. – 2003. – № 5. – С. 15–17.

Анотація. У статті дається огляд особливостей сучасного етапу розвитку освітньої системи в Україні, яка характеризується широким використанням нових технологій навчання, що базуються на використанні нетрадиційних методів та засобів навчання.

Ключові слова: освітня система, комунікативна компетенція, технічні засоби навчання, інформаційні технології.

Summary. *The article looks at the peculiarities of a modern stage of educational system development in Ukraine, which is characterized by a wide usage of brand new education technologies, which are based on the usage of non-traditional methods and ways of teaching. At the practice stage the skills formation and use of grammatical structures continue through the implementation of training exercises using computers and forming grammatical competence in general through simulations and implementation of elements of role playing game based on a film fragment through group activities of students. For unsupervised activities of students it is possible to develop additional computer-based exercises, aimed at preventing the mistakes most often allowed by students in this grammatical topic.*

At the control stage students conduct a test under the guidance of a teacher using computers. The acquired skills of the formation and use of the structure being studied are checked. The object of control is the level of formation of abilities to use a grammatical skill to express their thoughts in oral and written speech in the appropriate time form. The students' answers are recorded by the teacher.

On the basis of summarizing the theoretical positions of integrated use of technology in learning a foreign language we can draw the following conclusions: the development and improvement of study aids, increasing of their didactic and educational opportunities there are new options for their rational combination into the systems to achieve higher efficiency of the process of teaching foreign languages.

In recent years, this issue has become particularly relevant in connection with the emergence of such newest technical equipment as computer, video, and electronic-acoustic linguaphone equipment. Comprehensive use of video, computer and linguaphone equipment in the process of learning foreign languages creates a special communicative environment, which provides for the acquisition of solid knowledge and the formation of foreign language grammatical competence by increasing the ability of students to perceive and process information.

Key words: *educational system, communication competence, study aids, information technologies.*

Отримано: 8 серпня 2017 р.

РЕЦЕНЗІЇ

ЛІТЕРАТУРА ЯК КОМУНІКАЦІЯ: НОВІТНЯ ОНТОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО СЛОВА*

Рецензована монографія прегарно вписується в актуальний і надзвичайно важливий сегмент сучасної гуманітаристики, що вже отримав усталену назву комунікології. Безперечно, існує чимало точок сходження цієї, сказати б, метапарадигми з сучасними проблемами дослідження художньої словесності. Аксиомою літературознавства сьогодні є ідея комунікативної сутності літературних феноменів, відтак без виявлення механізмів трансформації та рецепції художнього слова важко зрозуміти його новітню сутність і форми побутування у світі.

Вербальна природа літератури, що донедавна була її не просто іманентною ознакою, а й частки покривала собою всі інші потенційні властивості і можливості слова, в сучасному світі інформативних і комунікативних технологій кардинально змінюється, набуваючи різноманітних інтермедіальних виявів. Такі явища, як перформенс, хепенінг, кібертекст, аудіокнига, комікс, графічний роман, реаліті-роман etc. вже стали невід'ємною складовою сучасного арт-простору і свідчать, як стверджують автори монографії, про новий онтологічний статус літератури, що потребує серйозного наукового перегляду ключових теоретико-літературних категорій – від літературного канону і жанрової ієрархії до проблем автора, читача, рецепції, інтерпретації тощо.

Цілісно-системне осмислення низки означених проблем і наближення до «розробки якісно нової моделі вивчення і викладання літератури в епоху інформатизації, що враховувала б увесь спектр інтермедіальних зв'язків літературного тексту з іншими видами мистецтв та засобами масової комунікації», і є метою авторів монографії. Постановка цієї амбітної мети і запропоновані підходи до її вирішення у форматі конкретно поставлених наукових завдань видаються нам внятково продуктивними і перспективними.

Структура рецензованої монографії відзначається чіткістю, логічністю, послідовністю розгортання дослідницького пошуку, що відповідає заявленим магістральним напрямкам студії. Матеріал, відповідно до мети й завдань, поставлених у монографії, доцільно розподілено за трьома розділами, кожний із яких орієнтований на вирішення певного завдання, а сукупно вони переконливо працюють на досягнення основної мети дослідження.

У першому розділі розглядаються форми буття літератури в контексті сучасних комунікативних технологій і соціальної комунікації, зокрема зв'язки художньої літератури з мас-медіа у функціональному й перспективному вимірах (Наталія Яблонівська), своєрідність так званої ергодичної літератури, що виявляється на прикладі гіпертекстуальних стратегій у романі Мілорада Павича «Краєвид, мальований чаєм» (Алла Татаренко), особливості проникнення літературної класики в рекламу (Олександр Пронкевич).

Другий розділ присвячено з'ясуванню актуальних трансформаційних процесів у сфері літературної антропології, що зазнає суттєвих змін у сучасній культурній та комунікативній ситуації. Тут для аналізу вдало визначено стратегічні вектори даної проблематики й доцільно підібрано матеріал студіювання: Наталія Лебединцева аналізує тілесні форми репрезентації в сучасній українській поезії; Христина Павлюк – стратегії репрезентації жіночої суб'єктивності в німецькій жіночій поезії 1970–2000 рр.; Тетяна Остапчук виявляє «шляхи до включення в поле зору “іншого”» новітньою компаративістикою та імагологією.

Особливо вдалим видався нам третій розділ праці – «Інтермедіальний вимір літератури». У розвідках, що складають цей розділ й органічно доповнюють одна одну, представлено три напрочуд актуальних і перспективних напрямки взаємодії літератури з іншими видами мистецтва: музикою, кінематографом і мультиплікацією. Світлана Маценка простежує закономірності зв'язку медіальної природи роману Томаса Манна «Доктор Фаустус» з інтермедіальними варіантами його інтерпретацій. Змістовною і насиченою різноманітним ілюстративним матеріалом є студія Богдана Сторохи про зв'язки літературного та кінематографічного текстів на рівні екранізації та ре-літераризації. На окрему увагу заслуговує розвідка Олександра Пронкевича «Література і мультиплікація». Автор спочатку детально аналізує три ключових «епізоди» в історії взаємодії анімації і літератури – мультиплікаційні версії «Аліси в Країні Чудес» Льюїса Керрола, «Стійкого олов'яного солдатика» Г. Х. Андерсена і повісті «Ніс» М. Гоголя, далі робить важливі застере-

* Рецензія на монографію «Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах» (Миколаїв : Чорноморський національний університет імені Петра Могили, 2016).

ження щодо можливостей мультиплікації як засобу формування читацької культури. Нарешті, послуговуючись найхарактернішими прикладами анімаційних версій класичних літературних текстів (Вільяма Шекспіра, Івана Крилова, Олександра Пушкіна, Федора Достоєвського), переконливо тлумачить «зашифроване» в анімаційних картинах повідомлення як результат динамічного інтертекстуального процесу, зумовленого цінностями і рецептивними установками, що домінували в ті чи інші періоди розвитку культури.

Попри те, що чимало тем, дотичних до новітньої онтології літератури, залишилось поза увагою авторів (що цілком зрозуміло, адже це один із перших кроків у даному напрямку й висвітлити всі аспекти означеної проблематики за один захід було б просто неможливо), незаперечною є наукова новизна монографії та її практична спрямованість у сферу новітньої літературної педагогіки.

Отже, монографія «Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах» є ґрунтовним, новаторським науковим дослідженням, що відзначається високим теоретико-методологічним рівнем і має науково-практичне значення. Оприлюднена як наукове видання ця праця, безперечно, буде корисною для літературознавців, культурологів, викладачів і студентів вищих навчальних закладів гуманітарного профілю та всім, хто цікавиться проблемами сучасного розвитку літератури і культури.

*О. В. Кеба,
доктор філологічних наук, професор*

Отримано: 15 серпня 2017 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Абрамович Семен Дмитрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Бабенко Віталій Станіславович – завідувач відділу редакції суспільно-політичних програм (Публічне акціонерне товариство «Національна суспільна телерадіокомпанія України» «Запорізька регіональна дирекція» (Україна, м. Запоріжжя); член запорізького літературного клубу «99».

Бенкендорф Геннадій Данилович – кандидат філологічних наук, доцент.

Беценко Тетяна Петрівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української мови Сумського державного педагогічного університету ім. А. С. Макаренка.

Боднарчук Тетяна Вікторівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Бураго Дмитро Сергійович – кандидат філологічних наук, асистент кафедри російської літератури Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова, член Національної спілки письменників України.

Вайнагій Тетяна Миколаївна – викладач кафедри іноземних мов ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Галайбіда Оксана Василівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Голубішко Ірина Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Грушко Світлана Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри перекладу і теоретичної та прикладної лінгвістики Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського (м. Одеса).

Гук Ольга Володимирівна – аспірантка, викладач української мови та літератури Одеського обласного базового медичного училища.

Дацер Катерина Сергіївна – аспірантка Бердянського державного педагогічного університету.

Дербеньова Лідія Вікторівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри документознавства та інформаційної діяльності Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Джигун Людмила Миколаївна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри практичної психології та педагогіки Хмельницького національного університету.

Дмитрієва Валерія Володимирівна – аспірантка кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Долга Наталя Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Жигун Сніжана Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент кафедри української літератури і компаративістики, Київський університет імені Бориса Грінченка / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАНУ.

Жиленко Ірина Рудольфівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри журналістики та філології СумДУ, докторант кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Жилін Михайло Володимирович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Заярна Ірина Сергіївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри російської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Землянська Аліна Вікторівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Землянський Анатолій Миколайович – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Зотова Валентина Георгіївна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Ільїнська Ніна Іллівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Йовдій Вікторія Яношівна – старший викладач кафедри французької мови та зарубіжної літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Калинюк Тетяна Василівна – кандидат педагогічних наук, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Каламбет Ярина Ігорівна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу.

Кеба Дарія Олександрівна – магістр (Університет Кобленц-Ландау, Німеччина).

Кеба Олександр Володимирович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кеба Тетяна Василівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кирильчук Олександр Миколайович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Конончук Тетяна Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач і професор кафедри української філології та суспільних наук Академії адвокатури України.

Копейцева Людмила Петрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Корнєєва Людмила Леонідівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології, компаративістики та перекладу Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Коротєєва Вікторія Вікторівна – аспірант кафедри світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету.

Костенко Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного технічного університету.

Кравчук Ольга Василівна – асистент кафедри германського, загального та порівняльного мовознавства, аспірантка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Крецька Юлія Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Кришталюк Ганна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Крук Аліна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Крупка Мирослава Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Рівненського державного гуманітарного університету.

Кузьма Оксана Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Курилова Юлія Романівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Лаврова Алла Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Литвинюк Оксана Миколаївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Лівіцька Оксана Вікторівна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Матковська Марія Василівна – доцент кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Мітракова Оксана Олегівна – аспірантка кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Мурейко Анна Борисівна – асистент кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Прикарпатського університету імені Василя Стефаника.

Нагай Ірина Давидівна – старший викладач кафедри іноземних мов і методики викладання Бердянського державного педагогічного університету.

Назаренко Надія Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології Маріупольського державного університету.

Новик Ольга Петрівна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Осяк Світлана Вікторівна – аспірантка кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Підопригора Світлана Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Помогайбо Юлія Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Попадинець Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Притуляк Віктор Григорович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Проценко Оксана Анатоліївна – кандидат філологічних наук доцент, доцент кафедри української літератури Запорізького національного університету.

Пустовіт Валерія Юріївна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української філології та журналістики Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля, м. Северодонецьк.

Романець Валентина Михайлівна – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І. І. Мечникова.

Саволайнен Яніс Володимирович – викладач кафедри англійської мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Семелюк Роман Миколайович – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Сивець Тетяна Василівна – аспірантка Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Синявська Леся Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова.

Стадніченко Ольга Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри українознавства Запорізького національного університету.

Староста Олександр Іванович – аспірант кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Стахнюк Наталія Олександрівна – викладач кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Старостенко Тетяна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.

Титянін Костянтин Олексійович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри слов'янської філології та загального мовознавства Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Товт Ольга Олександрівна – аспірантка кафедри української літератури ДВНЗ «Ужгородський національний університет».

Уманець Антоніна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри, професор кафедри іноземних мов Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Фоміна Галина Віталіївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри німецької мови Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Харлан Ольга Дмитрівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Цікавий Сергій Анатолійович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії та історії української і світової літератури Донецького національного університету імені Василя Стуса (м. Вінниця).

Шаповал Ольга Григорівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Шарова Тетяна Михайлівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри української і зарубіжної літератури Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького.

Шистовська Анастасія Андріївна – аспірантка кафедри зарубіжної літератури Одеського національного університету імені І.І. Мечникова.

Школа Валентина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри української літератури та компаративістики Бердянського державного педагогічного університету.

Шулик Поліна Львівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Юферева Олена Володимирівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри слов'янської філології Запорізького національного університету.

ВИМОГИ ДО ЗМІСТУ ТА ТЕХНІЧНОГО ОФОРМЛЕННЯ ТЕКСТУ СТАТТІ

1. Відповідно до постанови президії ВАК України від 15.01. 2003 р. № 7-05/1 «Про підвищення вимог до фахових видань, внесених до переліків ВАК України» (Бюлетень ВАК України. – 2003. – № 1) наукова стаття має містити такі обов'язкові елементи: «постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими та практичними завданнями; аналіз останніх досліджень та публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор; виділення не вирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття; формування цілей статті (постановка завдання); виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів; висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку».
2. На першому рядку перед прізвищем автора в лівому кутку подається шифр УДК (звичайним шрифтом).
3. Текст набирається шрифтом «Times New Roman», розмір – 14 пт, міжрядковий інтервал – 1,5, відступ абзацу – 1 см. Параметри сторінки: зверху, знизу, праворуч, ліворуч – 2 см.
4. У тексті не допускається вирівнювання пропусками.
5. У тексті використовується дефіс «-», який не відділяється пропусками, і тире «—» (Alt+0151).
6. Ініціали відділяються від прізвищ нерозривним пробілом (комбінація клавіш Ctrl+Shift+Пробіл).
7. Посилання на використані джерела в тексті робити за зразком [2, 364; 5, 127; 7—9], де перша цифра — номер джерела в списку використаних джерел, номер сторінки через кому, декілька джерел через крапку з комою або через дефіс.
8. За необхідності подання приміток (коментарів) до тексту вони оформлюються так: у тексті за допомогою функції «Верхній індекс» ставиться порядковий номер примітки (наприклад: ...¹ ...²), а після тексту статті (до «Списку використаних джерел») із заголовком «Примітки» (по центру) наскрізною нумерацією подається текст приміток.
9. Після тексту статті (приміток) по центру подається заголовок «Список використаних джерел» і в алфавітному порядку наводяться всі використані джерела (спочатку «кирилицею», потім «латиницею»). Список використаних джерел оформлюється за вимогами ВАК (Бюлетень ВАК України. — 2009. — № 3). У списку необхідно розрізняти тире та дефіс.
10. Після «Списку використаних джерел» подаються анотації — українською (250–300 знаків) та англійською мовою (1800–2000 знаків) з відповідними заголовками: «Анотація», «Summary» та ключові слова (5–7 слів).

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ РЕЦЕНЗІЇ

Рецензія повинна містити:

1. Повна назва статті, посада автора статті, П.І.Б. автора.
2. Стислий опис проблеми, якій присвячена стаття.
3. Ступінь актуальності наданої статті.
4. Найбільш важливі аспекти, розкриті автором у статті.
5. Рекомендація до публікації.
6. Вчене звання, вчений ступінь, посада, місце роботи, П.І.Б. рецензента, печатка, підпис.

REQUIREMENTS FOR CONTENT AND DESIGN OF AN ARTICLE TEXT

1. According to the Resolution the Presidium of the HAC of Ukraine from 15.01. 2003 № 7-5/1 «On increasing demands for professional publications, put on the list of HAC of Ukraine» (Bulletin of HAC of Ukraine. – 2003. – № 1) a scientific paper should contain the following obligatory elements: «general issue statement and its connection with important scientific and practical tasks; analysis of recent research and publications, in which the solution of this issue is started and which the author considers; extraction of previously unsolved parts of the general issue to which the article is devoted; forming the purposes of article (aim statement); exposition of the main material of the research with grounding of received scientific results; conclusions of this study and prospects for further research in this direction».
2. On the first line, before the author's name in the left corner the UDC is given (regular type).
3. The text is typed with «Times New Roman», size – 14 pt, interlinear space – 1.5, indent – 1 cm. Parameters of the page: top, bottom, right, left – 2 cm.
4. Alignment of spaces is not allowed in the text.
5. The hyphen «-» is used text which is not separated by spaces, and dash «-» (Alt + 0151).
6. The initials are separated from names with non-breaking space (shortcut Ctrl + Shift + Space).
7. References in the text should be made according to the model [2, 364; 5, 127; 7–9], where the first number is the number of sources in the list of sources used, the page numbers are separated by commas, multiple sources through a semicolon or a hyphen.
8. If necessary, the submission notes (comments) to the text are issued as followed: in the text using the «top post index» serial number of the note is put (for example: ... 1 ... 2), and after the text (before «List of used sources») with the heading «Notes» (in the center) with sequential numbering a text of note is given.
9. After the text (notes) in the center is given the heading «REFERENCES» and in alphabetical order are all sources used (originally «Cyrillic», then «Latin»). The list of used sources is issued according to the requirements of HAC (Bulletin of HAC of Ukraine. – 2009. – № 3). The list must distinguish between dashes and hyphens.
10. After the «List of sources» the abstracts are submitted – Ukrainian (250–300 characters) and English (1800–2000 characters) with appropriate heading «Summary» and keywords (5–7 words).

REQUIREMENTS FOR REVIEW

The review shall include:

1. Full title, the author's title, author's name.
2. Brief description of the issue in the paper.
3. The degree of relevance of the given article.
4. The most important aspects revealed by the author in the article.
5. Recommendation for publication.
6. Academic status and degree, title, place of employment, name of a reviewer, stamp and signature.

З М І С Т

ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

С. Д. Абрамович Психологізм раннехристиянської літератури, його рецепція і отторження	5
В. С. Бабенко, Ю. Р. Курилова Трансгресивний Ерос в художній парадигмі антології «120 сторінок Содому»: стратегії маніфестації квір-ідентичності	11
Д. С. Бураго Бытовой фон в мемуарах В. Ходасевича «Некрополь»	15
Т. М. Вайнагій Identification of «oneself» in «the other» in Jonatan Safran Foer's novel «Everything is illuminated»	24
И. Ю. Голубишко Жанровое своеобразие романа Артуро Перс-Реверте «Фламандская доска»	28
О. В. Гук Специфіка художнього вираження есеїстиці Є. Кононенко	32
К. С. Дацер Хронотоп роману Джона Фаулза «Маг» в різномовних перекладацьких інтерпретаціях	36
Л. М. Джигун Експресивізація та інтимізація в художньо-мовній практиці мемуаристів	39
В. В. Дмитрієва Казка про Синю Бороду в однойменному романі Амелі Нотомб	43
Н. Н. Долгая Английский приключенческий роман в контексте неоромантизма (Р. Л. Стивенсон, Г. Р. Хаггард)	48
С. В. Жигун Чи приречений детектив бути масовим жанром?	52
І. Р. Жиленко В. Набоков і Ю. Косач – письменники-модерністи (на матеріалі малої прози 20–40-х рр. ХХ ст.)	58
М. В. Жилін Кінофобія в давньоруській літературі: до питання генези	63
І. С. Заярна Інтермедіальне переосмислення циркового мистецтва в літературному доробку оберіутів	68
А. В. Землянська, А. М. Землянський Досвід сакрального французьких письменників-католиків та Микола Хвильовий: точки дотику	73
В. Г. Зотова, Л. П. Копейцева Г. Гарсія Маркес і Володимир Дрозд: художні топоси буттєвих меж	76
Н. И. Ильинская Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина	80
В. Я. Йовдій Мотиви Ж.-Ж. Руссо в творчості Панаїта Істраті: до питання про «непрямі» контакти в компаративних дослідженнях	86
Я. І. Каламбет Ментальна складова сюжетно-мотивної основи української літературної казки ХІХ століття	90

А. В. Кеба	
«Чевенгур» Андрея Платонова как модернистский роман.....	93
Д. О. Кеба, Т. V. Кеба	
Graphic novel: theoretical aspects	98
О. М. Кирильчук	
Російськомовний роман Михайла Старицького «Останні орли»: постколоніальне перепрочитання.....	103
Т. І. Конончук	
Українська література про масштаби померлих у 1932–1933 рр. в Україні: художні прийоми.....	107
Л. Л. Корнєєва	
Крос-опусний художній світ як літературознавчий та мистецтвознавчий аналог медіафраншизи	111
В. В. Коротєєва	
Образні репрезентації міфологеми землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса	114
Г. М. Костенко	
Реалізація концепту національної ідентичності у романі Дж. Барнса «Англія, Англія»	120
О. В. Кравчук	
«Чекаю на мого воскреслого лицаря»: інтерпретація образу Дон Кіхота в ліриці Рози Ауслендер.....	124
А. А. Крик	
The role of fate and destiny in the novels of T. Hardy and I. Nechui-Levytsky	129
М. А. Крупка	
Конструювання пам'яті про Другу світову війну в літературному просторі Східної Європи: жіночий погляд	133
О. Ю. Кузьма	
Образ іспанської танцівниці в художній рецепції Р.-М. Рільке, С. Черкасенка та Й. Бродського: типологічні паралелі	138
А. А. Лаврова	
Миф о джентльмене в творчестве У. С. Моэма.....	143
О. О. Мітракова	
Поетика міфу про Орфея у творі «Видіння Орфея» Галини Пагутяк та «Човен Харона» Івана Давидкова	147
А. Б. Мурейко	
Прийоми психологічного зображення у новелістиці М. Коцюбинського та П. Мериме	150
І. Д. Нагай	
Рецепція як предмет теоретичної й естетичної рефлексії	154
Н. И. Назаренко	
Интеллектуал-пикаро в эпоху «fin de siècle»	157
О. П. Новик	
Наратив та номеносфера малої прози Миколи Костомарова.....	162
С. В. Осяк	
Постать Миколи Вороного на перетині літературних дискусій початку ХХ ст.	166
С. В. Підпригора	
Експериментальність літератури в дискурсивному полі семіотичних досліджень та рецептивної естетики.....	169
Ю. А. Помогайбо	
Множественная идентичность в мультикультурной литературе Германии (О. Грязнова, Ю. Рабинович)	173

О. О. Рорадунець	Artistic interpretation of Haydamachyna in the historical novel «The Last Eagles» by M. Starytsky	178
О. А. Проценко	Особливості поетики кінороману «Режисер» К. Тур-Коновалова, Д. Замрія	182
В. Ю. Пустовіт	Поетика листів Михайла Коцюбинського до Олександри Аплаксіної в контексті любовного епістолярю	185
В. М. Романець	Молитва как метафора бесконечности в поэзии и прозе В. Гюго	189
Р. М. Семелюк	Своєрідність художнього методу Майкла Каннінгема в романі «Години»	194
Т. В. Сивець	Літературознавчий аналіз християнського концепту «віра» в проповідницькому дискурсі Київської Русі	196
Л. І. Синявська	Роль заголовка в драматургічному тексті	199
О. О. Стадніченко	Інтертекстуальність як риса сучасної української мемуаристики (на прикладі книги «Спогади» Д. Павличка).....	203
О. І. Староста	Діалектика космізму й антропоцентризму в ліриці В. Самійленка	206
Т. М. Старостенко	Емоційно-образна трансформація лексичних засобів повсякденного спілкування як компонент художнього простору оповідання Галіт Дахан Карлібах «Лінбер»	211
Н. О. Стахнюк	Інтертекстуальні кореляції біографічної прози С. Жеромського	214
К. А. Титянин	Экзистенциальные акценты в трактовке образа Печорина (роман М. Лермонтова «Герой нашего времени»)	217
О. О. Товт	Художні пошуки М. Костомарова в жанрі драматичної поеми («Переяславська ніч»)	219
О. Д. Харлан	Геопоетика в контексті сучасних літературознавчих досліджень	223
С. А. Цікавий	Особливості художнього простору в літературі: деякі філософські та нейрофізіологічні аспекти	227
О. Г. Шаповал	Концепція часу в романі В. Голдінга «Вільне падіння»	232
Т. М. Шарова	Філософські візії прози К. Гордієнка	235
А. А. Шистовська	Інтертекстуальність п'єси Б. Шоу «Пігмаліон»	238
В. М. Школа	Казковість як структурний чинник поетики п'єс Олександра Корнійчука.....	242
П. Л. Шульк	Романи Батьи Гур: под маской детектива	246
О. В. Юферева	Російськомовний переклад роману М. Матіос «Солодка Даруся»: стратегія, принципи, норми	251

МОВОЗНАВСТВО

Т. П. Беценко	
До питання про нові аспекти аналізу художнього тексту: лінгвокультурологічний підхід	257
О. В. Галайбіда	
Rendering sound nominating words in Ukrainian translation of «Dandelion wine» by R. Bradbury	261
С. П. Грушко	
Перекладацька діяльність у професійній сфері: лінгво-прагматичні особливості науково-технічних текстів	264
Л. В. Дербеньова	
Концептуальний зміст науково-технічної лексики у професійному дискурсі	267
Т. В. Калинюк	
Репрезентація концепту FRAU / ЖІНКА в асоціативно-образній системі німецьких прислів'їв	271
Ю. А. Крецька	
Farbbezeichnungen: Begriff und Klassifikation	275
Г. А. Кришталюк	
Друкований та електронний британський газетний гіпертекст: зіставне комунікативно-когнітивне дослідження	279
О. В. Лівіцька	
Телевізійна реклама: мова і стиль написання	283
М. В. Матковська	
Грамматикалізація полілокутивних дієслів у сучасній англійській мові	287
В. Г. Притуляк, Г. Д. Бенкендорф	
Деякі аспекти мовно-концептуальної картини у перекладах Біблії німецькою та українською мовами (порівняльний аспект)	291
А. В. Уманець	
Translation transformations in the English translation of L. Kostenko's poetry	295
Г. В. Фоміна, О. М. Литвинюк	
Лінгвостилістичні аспекти функціонування германських імен	298

МЕТОДИКА

Т. В. Боднарчук	
Verben mit Raumsemantik im Deutschunterricht	302
Я. В. Саволайнен	
Використання комп'ютерної техніки в навчанні іноземної мови	305

РЕЦЕНЗІЇ

О. В. Кеба	
Література як комунікація: новітня онтологія художнього слова	309
Відомості про авторів	311
Вимоги до змісту та технічного оформлення тексту статті	315

Scientific publication

Scientific papers of
Kamianets-Podilskyi Ivan Ohiienko national University
Philological Sciences

Issue 45

Editor	<i>A. S. Pankova</i>
Computer version	<i>U. M. Zarytska</i>

«Aksioma» Publishing House,
Prov.Pivnichnyi, 5, Kamianets-Podilskyi, 32300.
Tel/Fax: (03849) 3-90-06. E-mail: aksiomakp@rambler.ru.
Printed in the PE «Aksioma» printing house
Certificate GC JM2I808 of 26.05.2004

Наукове видання

Наукові праці
Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка
Філологічні науки

Випуск 45

Редактор А. С. Панькова
Комп'ютерне верстання У. М. Зарицька

Формат 60x84/8. Ум. друк. арк. 37,43.
Тираж 300 пр. Зам. № 778.

Видавництво «Аксиома»,
пров. Північний, 5, м. Кам'янець-Подільський, 32300.
Тел./факс: (03849) 3-90-06, моб. (067) 381-29-43.
E-mail: aksiomaprint@ukr.net.

Друк ПП «Аксиома».
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 1808 від 26.05.2004 р.